



UNIVERSITÉ DE FRIBOURG  
UNIVERSITÄT FREIBURG



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Tesi di dottorato presentata presso  
la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Fribourg - Suisse  
Département d'Italien (Fribourg)  
doctorat en Lettres - Langue et Littérature italiennes  
e  
la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Sapienza - Italia  
Dipartimento di Studi greco-latini, italiani, scenico-musicali (Roma)  
dottorato di ricerca in Italianistica (XXXI ciclo)

*Le Lagrime* di G. B. Marino:  
edizione critica e commento

SSD: L-FIL-LET/10

*Candidato*

Alessandro Regosa  
Friburgo, 2019  
numéro de matricule: 14-219-877  
numero di matricola: 1732930

*Co-direttori*

ch.mo prof. Uberto Motta  
ch.mo prof. Emilio Russo

anno accademico 2018-2019



*Indice*

<b>Criteria di edizione</b> .....	4
1. <i>Testo</i> .....	4
2. <i>Grafie e forme</i> .....	4
3. <i>Interpunzione</i> .....	6
<b>Sigle</b> .....	7
Sigle per la designazione delle <i>Rime</i> e di <i>Lira III</i> .....	7
Sigle per la designazione delle biblioteche .....	8
<b>Bibliografia</b> .....	9
1. <i>Opere di Marino</i> .....	9
2. <i>Testi</i> .....	10
3. <i>Studi</i> .....	15
<b>Introduzione</b> .....	22
1. <i>Il contesto di Lira III</i> .....	22
2. <i>Il genere delle Lagrime</i> .....	28
3. <i>La struttura delle Lagrime e un confronto con le Lugubri</i> .....	41
4. <i>La portata del rampino: il rapporto con i modelli</i> .....	61
5. <i>Quando Marino cita Marino</i> .....	72
<b>Lagrime</b> .....	82
<b>Indici</b> .....	246
<i>Indice dei capoversi in ordine di comparsa</i> .....	246
<i>Indice dei capoversi in ordine alfabetico</i> .....	247
<i>Indice analitico dei nomi e delle opere di Marino</i> .....	248

## Criteri di edizione

### 1. *Testo*

Le *Lagrime* sono la terza parte della *Lira* del 1614. Si riproducono dall'*editio princeps* (pp. 137-160), che qui si descrive<sup>1</sup>:

DELLA LIRA / DEL / CAVALIER / MARINO. / PARTE TERZA. / *Divisa in* / [I col.] Amori, / Lodi, / [II col.] Lagrime, / Divotioni, [expl. col.] / & Capricci. / ALL'ILLUSTRISSIMO, / & Reverendiss. Sig. / CARD. DORIA, / Arcivesc. di Palermo. / CON PRIVILEGI. / IN VENETIA. / Appresso Gio. Batt. Ciotti. / MDCXIV

La scelta della *princeps* come partenza è incoraggiata dal desiderio di offrire l'opera nella forma in cui si presenta nel 1614; i criteri adottati, comuni anche agli altri lavori di edizione, rispondono all'esigenza di sottoporre al lettore un'indagine omogenea e coerente in tutti i suoi aspetti. Per la resa delle *Lagrime*, si è deciso di accompagnare il testo con un cappello nel quale si riassumono le figure retoriche di ogni componimento e un apparato critico, positivo, che confronti la stampa del 1614 e del 1625, l'ultima vivente l'autore (come si noterà, le oscillazioni sono di carattere formale, salvo qualche errore – segnalato – della versione del 1625; poche le modifiche sostanziali).

Si è deciso di conservare il maiuscolo che la stampa propone per quelle occasioni in cui la parola ha un'evidente valore di ambiguità: 'brando', in 3 12, indica il cognome Aldobrandini e la spada che il dedicatario è chiamato a sfoderare; 'vince', in 4 14, allude alla vittoria in terra e all'etimo del nome di Vittoria; 'Tesauro', in 10 1, per l'equivoco con il successivo *Tesoro* – proposto nella trascrizione con la *t* maiuscola; 'rovere', in 11 2, si rifà al cognome della celebrata, Rovera, sostenendo la sovrapposizione metaforica con la pianta; 'Crescenzo', in 15 1, in stretto contatto con la forma duplicata di *crebbe*; 'pastor...fido', in 16 7, come richiamo al lavoro di Battista Guarini; 'Fillide in Sciro', in 20 14, per l'esplicita allusione all'opera di G. Bonarelli, qui elogiato; frequenti i giochi per Livia d'Arco: 'arco' in 26 1 (in senso architettonico), 'arciara' in 27 9 e 'arco' in 32 5; 'accesa', in 32 5, in riferimento al nome da Accademica scelto da Isabella Andreini.

Appongo, in testa ai singoli componimenti, l'argomento proposto nell'edizione.

Per quanto concerne le *Lagrime* non vi sono segnalate correzioni nell'*errata corrige*.

### 2. *Grafie e forme*

#### *Abbreviazioni*

Scarse, si sciolgono senza segnalarle (negli argomenti: *Sig.* per *Signore* o *Signora*; *D.* per *Don*; *Mons.* per *Monsignore*; *PP.* per *Pastor Pastorum*; 8 per *VIII*; nel testo:

<sup>1</sup> L'esemplare utilizzato è la *princeps* (collocazione: D 062D 200 001), custodita alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

elisione di nasale nei tipi di *vāto* per *vanto*; *Gāge* per *Gange*; *tāto* per *tanto*; *piāse* per *pianse*; *mōdo* per *mondo*; per le note tironiane: *Ɔ* per *e* o *ed*).

#### Accento

Uso moderno, ossia grave e acuto secondo i casi (solo grave nella stampa), togliendolo ai monosillabi (*fù, sù, Rè, Pò, trè, frà*) e aggiungendolo a *poiche, perche* e *che* causale. Si introducono accenti guida nei tipi come *morio, vote* e *pote*.

#### Apostrofo

Uso moderno.

#### Doppie

Si modificano, in senso moderno, le geminazioni (*essequie* 20 8 e 32 10 = *esequie*; *Abbisso* 22 6 = *Abisso*) e le scempiature (*azzurri* 4 7 = *azzurri*; *publiche* 9 7 = *pubbliche*; *mezo* 12 6 = *mezzo*; *avolto* 13 13 = *avvolto*; *fabro* 21 14 = *fabbro*; *fabricarne* 26 12 = *fabbricarne*; *apena* 40 55 = *appena*) della stampa.

#### Grafie etimologiche

1. si distingue modernamente *u* da *v*.
2. si abolisce l'*h* etimologica all'inizio, in corpo di parola e nei nomi propri (*choro, Thirsi, humano, sepolchro, teatro, hor, honori*, forme coniugate del verbo *havere, heroi, Hispano, honorar* e forme declinate, *hoggi*); si aggiunge, invece, ai *che* elisi, davanti a parola alla quale è stata tolta l'*h* iniziale (*ch'a = c'ha* in 33 1).
3. il nesso *-ti-* seguito da vocale diventa sempre *-zi-* (*Gratie = Grazie; nuntia = nunzia; Giustitia = Giustizia; Crescentio = Crescenzio*).
4. si scioglie la nota tironiana *Ɔ* in *e* o *ed*, a seconda che la parola successiva inizi per consonante o per vocale.

#### Legamenti tra le parole

Le preposizioni articolate sono, in poesia, sempre scempie (negli argomenti, invece, si hanno regolarmente le forme geminate come *della*, cf. *In morte della Signora N. Rovera*); si rendono sempre in forma separata, quando – secondo l'uso moderno – prevedono geminazione (*ala = a la; del' = de l'; al' = a l'; dela = de la*); si mantiene la forma separata anche per i tipi come *ai = a i*. Si preferisce la forma analitica di *aprova = a prova* e *insù = in su*

#### Maiuscole

Si riportano all'uso moderno, senza sacrificare eventuali personificazioni (*Valor, Splendor, Fede, Zelo, Pace, Guerra, Religion, Pietà, Gigli, Ghiande*). Oltre che a inizio verso, si eliminano: per gli aggettivi (*Gallico Marte, Aönio coro, Arabe foreste*); per i nomi di mesi (*Aprile*); per i nomi non personificati (*Rege, Guerrier, Cometa, Comedia, Eroi, Zaffiro, Notte, Sagittario*); per i nomi astronomici, geografici e simili (*Oriente, Eoi, Sol* [laddove non indichi Dio], *Ciel* o *Cielo* [laddove non indichi il Paradiso]); nomi di animali (*Fenice, Cigno* [quando non si tratta di allusione al dedicatario o agli Angeli]); per nomi di forme architettoniche (*Mausoleo*).

### 3. *Interpunzione*

L'interpunzione è stata modificata per adeguarla all'uso moderno (si è preferito intervenire, a volte anche in maniera massiccia, per garantire una comprensione coerente del testo). Si abolisce la virgola davanti alla congiunzione che coordina aggettivi, sostantivi e verbi (*discolora, e bagna* = *discolora e bagna* in 9 6); la si sfolta prima del pronome relativo e la si mantiene, a fronte di segni interpuntivi più forti, per coordinare le esclamazioni (*ahi vita, ahi vita breve* in 40 7). Al contrario, quanto si devono segnalare esclamazioni nel testo, si preferisce – (*– ahi! che gli accenti m'interrompe il pianto* in 8 4). Si interviene con i due punti prima di un qualunque tipo di spiegazione (elenco) o di un discorso diretto (*dirai spogliato del caduco velo: «La piansi in terra...»* in 40 101-2). Si rispetta sempre l'uso del punto fermo, salvo i casi in cui chiude una strofa con la quale non si chiude il periodo. Si ricorre ai punti esclamativi (*piangete voi; = piangete voi!* in 32 12); si normalizza l'uso del punto interrogativo; si introduce il discorso diretto con i due punti e le virgolette caporali (« »). Le parentesi che il testo sono sostituite dalle virgole nel caso in cui si tratti di una chiosa personale dell'autore (*(credo) = , credo,* in 10 13) e le lineette isolano le esclamazioni di dolore (*( oimè, = - oimè - 10 2; 15 6; (oimè) = - oimè - 20 5).*

## Sigle

Sigle per la designazione delle *Rime* e di *Lira* III

	Parti	Sezioni	Componenti
<i>Rime. Prima parte</i> (1602)	<b>A</b>		
Amorose		<b>Am</b>	1-81
Marittime		<b>Ma</b>	1-50
Boscherecce		<b>Bo</b>	1-88
Eroiche		<b>Er</b>	1-64
Lugubri		<b>Lu</b>	1-56
Morali		<b>Mo</b>	1-16
Sacre		<b>Sa</b>	1-41
Varie		<b>Va</b>	1-17
Proposte Marino		<b>Pr</b>	1-11
Proposte Altri		<b>PrA</b>	1-24
Risposte Marino		<b>Ri</b>	1-24
Risposte Altri		<b>RiA</b>	1-11
<i>Rime. Seconda parte</i> (1602)	<b>B</b>		1-225
<i>Lira</i> III (1614)	<b>C</b>		
Amori		<b>Am</b>	1-136
Lodi		<b>Lo</b>	1-86
Lagtime		<b>La</b>	1-40
Divozioni		<b>Di</b>	1-87
Capricci		<b>Ca</b>	1-64

Per una più chiara comprensione e per fornire continuità con i già pubblicati lavori sulla produzione di Marino, si è deciso di adottare il medesimo sistema di citazione interna che propone Vincenzo Guercio.

## Sigle per la designazione delle biblioteche

BNM = Biblioteca Nazionale Marciana (Venezia)

BP = Biblioteca Palatina (Parma)



# Bibliografia

## 1. Opere di Marino

### *Adone*

*Adone*, a cura di Emilio RUSSO, 2 voll., Milano, BUR, 2013.

### *Amorose* (abbreviate AAm)

*Rime amorose*, a cura di O. BESOMI e A. MARTINI, Modena, Panini, 1987.

### *Boscherecce* (abbreviate ABo)

*Rime boscherecce*, a cura di J. HAUSER-JAKUBOWICZ, Modena, Panini, 1991.

### *Dicerie*

*Dicerie sacre*, a cura di E. ARDISSINO, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014.

### *Epistolario*

*Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966.

### *Epitalami*

*Epitalami del Cavalier Marino*, Venezia, Ciotti, 1618.

### *Eroiche* (abbreviate AEr)

*Rime eroiche*, a cura di O. BESOMI, A. MARTINI, M.C. NEWLIN-GIANINI, Modena, Panini, 2002.

### *Fischiate*

*Murtoleide del Marino*, a cura di S. SCHILARDI, Lecce, Argo, 2007.

### *Galeria*

*La Galeria*, a cura di M. PIERI e A. RUFFINO, Trento, La Finestra, 2005.

### *Lettera Claretti*

Lettera a firma Onorato Claretti premessa alla *Lira*, Venezia, Ciotti, 1614; ed. in E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, pp. 138-84.

### *Lira* (*Amori*, CAM; *Lodi*, CLo; *Divozioni*, CDo; *Capricci*, CCa)

*La lira. 1614*, a cura di L. SALVARANI, Trento, La Finestra, 2012.

### *Lugubri* (abbreviate ALu)

*Rime lugubri*, a cura di V. GUERCIO, Modena, Panini, 1999.

### *Marittime* (abbreviate AMa)

*Rime marittime*, a cura di O. BESOMI, C. MARCHI, A. MARTINI, Modena, Panini, 1988.

### *Morali* (abbreviate AMo)

*Rime di Gio. Battista Marino*, Venezia, Ciotti, 1602.

### *Ritratto*

*Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele, duca di Savoia*, a cura di G. ALONZO, Roma, Aracne, 2011.

### *Sampogna*

*La Sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Parma, Guanda, 1993.

### *Strage*

*Panegirici ed Epithalami*, a cura di AA. VV., Trento, La Finestra, 2012.

*Tempio*

*Panegirici ed Epithalami*, a cura di AA. VV., Trento, La Finestra, 2012.

2. *Testi*

ALAMANNI *R*

Luigi Alamanni, *Versi e prose*, a cura di P. RAFFAELLI, Firenze, Le Monnier, 1859.

ALBERTI *R*

Leon B. Alberti, *Rime e versioni poetiche*, a cura di G. GORNI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.

ALCOTT *Thoreau's flute*

Louisa M. Alcott, *Thoreau's flute*, in *Henry David Thoreau*, a cura di H. BLOOM, New York, Infobase Publishing, 2008.

ANDREINI *Lettere*

Isabella Andreini, *Lettere...di nuovo ristampate*, Venezia, 1647.

ANDREINI *R*

Isabella Andreini, *Rime*, Milano, Bordone-Locarni, 1650.

ANGUILLARA *Met.*

Giovanni dell'Anguillara, *Le Metamorfosi d'Ovidio...in ottava rima*, Venezia, Giunti, 1584.

AQUILANO *R*

Serafino Aquilano, *Rime*, a cura di M. MENGHINI, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1894.

AQUILANO *Strambotti*

Serafino Aquilano, *Strambotti*, a cura di B. BAUER-FORMICONI, München, Verlag, 1967.

ARETINO *R d'encomio*

Pietro Aretino, *Poesie varie*, a cura di G. AQUILECCHIA e A. ROMANO, Roma, Salerno, 1992.

ARIOSTO *OF*

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. CARETTI, 2 voll., Torino, Einaudi, 2015.

ARIOSTO *R*

Ludovico Ariosto, *Rime*, a cura di S. BIANCHI, Milano, BUR, 1992.

BANDELLO *R*

Matteo Bandello, *Rime*, a cura di M. DANZI, Modena, Panini, 1989.

BEMBO *R*

Pietro Bembo, *Rime*, a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno, 2008.

BOIARDO *AL*

Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. ZANATO, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.

BOIARDO *Oi*

Matteo Maria Boiardo, *Inamoramento*, a cura di A. CANOVA, Milano, Rizzoli, 2011.

BONARELLI *Filli*

Guidobaldo Bonarelli, *Filli di Sciro, favola pastorale*, Ferrara, Baldini, 1607.

BRACCIOLINI *P*

Francesco Bracciolini, *Poesie giocose di vario genere*, 1772.

CALLIMACO *Hym. in Dianam*

Callimaco, *Inni, epigrammi, frammenti*, a cura di G. B. D'ALESSIO, 2 voll., Milano, BUR, 1996.

- CAPPELLO *R*  
 Bernardo Cappello, *Rime di M. Bernardo Cappello*, 2 voll., Bergamo, Lancellotti, 1753.
- CARAFÀ *Austria*  
 Ferrante Carafa, *L'Austria*, Napoli, Cacchi, 1573.
- CARDUCCI *RN*  
 Giosuè Carducci, *Rime nuove*, in *Tutte le poesie*, Roma, Newton, 2006.
- CASTIGLIONE *Tirsi*  
 C. VELA, *Il "Tirsi" di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in *La poesia pastorale del Rinascimento*, Padova, Antenore ("Medioevo e Umanesimo", 101), 1998, pp. 245-292.
- CATULLO *Carmina*  
 Catullo, *Poesie*, a cura di F. DELLA CORTE, Milano, Mondadori, 1982.
- CHARITEO *End.*  
 Chariteo, *Rime*, a cura di E. PÈRCOPO, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892.
- CHARITEO *Opere*  
 Chariteo, *Tutte le opere volgari di Chariteo*, Sigismundo Mayr, 1509.
- CHIABRERA *R*  
 Gabriello Chiabrera, *Opera lirica*, a cura di A. DONNINI, 5 voll., Torino, RES, 2005.
- CICERONE *De divinatione*  
 Marco Tullio Cicerone, *Della divinazione*, a cura di S. TIMPANARO, Milano, Garzanti, 2006.
- CICERONE *De off.*  
 Marco Tullio Cicerone, *De officiis. Quel che è giusto fare*, a cura di G. PICONE e R. R. MARCHESE, Torino, Einaudi, 2012.
- CICERONE *De oratore*  
 Marco Tullio Cicerone, *Dell'oratore*, introduzione di E. NARDUCCI, Milano, Fabbri, 2004.
- CICERONE *Tusc.*  
 Marco Tullio Cicerone, *Tuscolane*, a cura di L. ZUCCOLI CLERICI, Milano, Rizzoli, 2007.
- CLAUDIANO *DRP*  
 Claudius Claudianus, *Oeuvres, texte établi et traduit par J.-L. CHARLET*, Parigi, Les Belles Lettres, 1991 (*DRP = De raptu Proserpinae*)
- COLONNA *R*  
 Vittoria Colonna, *Rime*, a cura A. BULLOCK, Bari, Laterza, 1982.
- COPPETTA *R*  
 Giovanni Guidiccioni-Francesco Coppetta, *Rime*, a cura di E. Chiorboli, Bari, Laterza, 1912.
- D'ARAGONA *R*  
 Tullia d'Aragona, *Rime*, a cura di E. CELANI, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1891.
- DANTE *Inf.*  
 Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di U. BOSCO e G. REGGIO, Firenze, Le Monnier, 2002.
- DANTE *Pg.*  
 Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di U. BOSCO e G. REGGIO, Firenze, Le Monnier, 2002.
- DANTE *Pd.*  
 Dante Alighieri, *Paradiso*, a cura di U. BOSCO e G. REGGIO, Firenze, Le Monnier, 2002.
- DELLA CASA *R*  
 Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di R. FEDI, Milano, BUR, 1993.

DI COSTANZO R

Angelo Di Costanzo, *Rime*, in *Una raccolta di rime di Angelo di Costanzo*, di S. Longhi, in *Rinascimento*, XV, 1975.

*Essequie poetiche*

*Essequie poetiche ovvero lamento delle Muse italiane in morte del Signor Lope de Vega*, in *Collection de las obras sueltas*, vol. 21, Madrid, Sancha, 1779.

FIAMMA R

Gabriele Fiamma, *Rime spirituali*, Venezia, de' Franceschi Senese, 1570.

FONTANELLA *Ode*

Girolamo Fontanella, *Ode...seconda impressione*, Napoli, Mollo, 1638.

GALILEO *Frammenti*

Galileo Galilei, *Frammenti e lettere*, con introduzione e note di G. GENTILE, Livorno, Giusti, 1925.

GIRALDI CINZIO *Ercole*

Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Dell'Hercole...canti ventisei*, Modena, Gadaldini, 1557.

GRILLO R

Angelo Grillo, *Rime morali*, in *Rime...le Morali et le Pompe*, Venezia, Ciotti Senese, 1599.

GRILLO *Pompe*

Angelo Grillo, *Pompe di morte*, in *Rime...le Morali et le Pompe*, Venezia, Ciotti Senese, 1599.

GUARINI *PF*

Battista Guarini, *Rime*, a cura di E. SELMI, Venezia, Marsilio, 1999.

GUARINI R

Battista Guarini, *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602.

GUIDICCIONI R

Giovanni Guidiccioni, *Rime*, a cura di E. TORCHIO, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006.

IGINO *Miti*

Igino, *Miti*, a cura di G. GUIDORIZZI, Milano, Adelphi, 2000.

LUCANO *Phar.*

Marco Anneo Lucano, *La guerra civile o Farsaglia*, a cura di L. CANALI, Milano, BUR, 1981.

LUCREZIO *DRN*

Tito Lucrezio Caro, *La natura delle cose*, introduzione di G. B. CONTE, traduzione di L. CANALI, Milano, BUR, 2006.

MAGNO R

Celio Magno, *Rime*, a cura di F. ERSPAMER, edizione elettronica in *Archivio della tradizione*, a cura di A. QUONDAM, Roma, Lexis, 1997.

MASSINI R

Filippo Massini, *Rime del Sig. Filippo Massini l'Estatico Insensato*, Pavia, Viani, 1609.

MASSOLO R

Pietro Massolo, *Rime morali...divise in quattro libri*, Venezia, Rampazetto, 1583.

MURTOLA R

Gasparo Murtola, *Rime*, Venezia, Meglietti, 1604.

OMERO *Iliade*

Omero, *Iliade*, traduzione di R. CALZECCHI ONESTI, Torino, Einaudi, 1990.

ORAZIO *Epistulae*

Quinto Orazio Flacco, *Le lettere*, a cura di E. MANDRUZZATO, Milano, BUR, 1983.

ORAZIO *Odi*

Quinto Orazio Flacco, *Odi ed Epodi*, a cura di E. MANDRUZZATO, Milano, BUR, 1985.

OVIDIO *Am.*

Publio Ovidio Nasone, *Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia amoris*, a cura di A. DELLA CASA, Torino, Utet, 1982.

OVIDIO *Ars*

Publio Ovidio Nasone, *L'arte d'amare*, traduzione e note di E. BARELLI, Milano, BUR, 1989.

OVIDIO *Fasti*

Publio Ovidio Nasone, *Fasti*, introduzione e traduzione di L. CANALI, Milano, BUR, 2018.

OVIDIO *Her.*

Publio Ovidio Nasone, *Amores, Heroides, Medicamina faciei, Ars amatoria, Remedia amoris*, a cura di A. DELLA CASA, Torino, Utet, 1982.

OVIDIO *Met.*

Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. BERNARDINI MARZOLLA, Torino, Einaudi, 1994.

OVIDIO *Tristia*

Publio Ovidio Nasone, *Tristezze*, a cura di F. LECHI, Milano, BUR, 2000.

PETRARCA *Rvf*

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996.

PETRARCA *Trionfi* (*TC*, Cupidinis; *TM*, Mortis; *TF*, Fame; *TT*, Temporis; *TE*, Eternitatis)

Francesco Petrarca, a cura di M. ARIANI, Milano, Mursia, 1988.

PIGNATELLI *R*

Ascanio Pignatelli, *Rime*, a cura di M. SLAWINSKI, Torino, RES, 1996.

PLATONE *Fedone*

Platone, *Fedone*, a cura di G. REALE, Milano, Bompiani, 2000.

PLINIO *NH*

Plinio l'Antico, *Histoire naturelle*, 37 voll., Parigi, Les Belles Lettres.

PLUTARCO *De defectu*

Plutarco, *De defectu oraculorum*, in *Oeuvres morales*, Parigi, Les Belles Lettres, 1987.

POLO *Milione*

Marco Polo, *Il Milione*, a cura di V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Milano, Adelphi, 1975.

PRETI *P*

Girolamo Preti, *Poesie...sesta edizione, dall'Autore corretta*, Roma, Facciotti, 1622.

PULCI *Morgante*

Luigi Pulci, *Morgante e lettere*, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Sansoni, 1984.

POLIZIANO *R*

Angelo Poliziano, *Rime*, a cura di D. DELCORNO BRANCA, Venezia, Marsilio, 1990.

R †Andreini

*Pianto d'Apollone, rime funebri in morte d'Isabella Andreini Comica Gelosa, ed Accademica Intenta, detta l'Accesa, di Gio. Battista suo figliuolo*, Milano, Bordone-Locarni, 1606.

R Atanagi

*De le rime di diversi nobili poeti...raccolte da Dionigi Atanagi*, 2 voll., Venezia, Avanzo, 1565.

R †Colonna

*Rime di diversi ecc. autori in vita e in morte della Ill. S. Livia Colonna*, 1555.

R †d'Este

*Lagrime di diversi ...sparse per la morte dell'Illustriss. et Eccellentiss. madama Leonora d'Este, raccolte da Gregorio Ducchi*, Vicenza, stamperia nova, 1585.

R †Spilimbergo

*Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo*, Venezia, Guerra, 1561.

ROTA R

Berardino Rota, *Rime*, a cura di L. MILITE, Parma, Guanda, 2000.

SANNAZARO *Arcadia*

Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. ERSPAMER, Milano, Mursia, 1990.

SANNAZARO R

Jacopo Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961.

SENECA *Thyēs.*

Lucio Anneo Seneca, *Teatro*, a cura di V. VIANSINO, Milano, Mondadori, 2007.

STAMPA R

Gaspara Stampa e Veronica Franco, *Rime*, a cura di A. SALZA, Bari, Laterza, 1913.

STIGLIANI R

Tommaso Stigliani, *Rime...distinte in otto libri*, Venezia, Ciotti, 1605.

STROZZI il Vecchio *Madr. inediti*

Giovan Battista Strozzi, *Madrigali inediti*, a cura M. ARIANI, Urbino, Argalìa, 1975.

SVETONIO *Vitae*

Gaio Svetonio Tranquillo, *Vita dei Cesari*, a cura di F. CASORATI, Roma, Newton, 2015.

TACITO *Annales*

Publio Cornelio Tacito, *Annali*, a cura di B. CEVA, Milano, BUR, 1981.

TANSILLO R

Luigi Tansillo, *Rime*, a cura di T. R. TOSCANO, commento di E. MILBURN e R. PESTARINO, Roma, Bulzoni, 2011.

TARSIA R

Galeazzo di Tarsia, *Rime*, a cura di C. BOZZETTI, Milano, Mondadori, 1980.

TASSO B. R

Bernardo Tasso, *Rime*, a cura di D. CHIODO, 5 voll., Torino, RES, 1995.

TASSO *Aminta*

Torquato Tasso, *Aminta, Il re Torrismondo, Il mondo creato*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno, 1993.

TASSO GC

Torquato Tasso, *Gerusalemme conquistata*, a cura di L. BONFIGLI, Bari, Laterza, 1934

TASSO GL

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI, Milano, Rizzoli, 2009.

TASSO *Il Gonzaga*

Torquato Tasso, *Dialoghi*, a cura di E. RAIMONDI, Firenze, Sansoni, 1958.

TASSO MC

Torquato Tasso, *Aminta, Il re Torrismondo, Il mondo creato*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno, 1993.

TASSO *R*

Torquato Tasso, *Le rime*, a cura di B. BASILE, Roma, Salerno, 1994.

TASSO *Rinaldo*

Torquato Tasso, *Rinaldo*, a cura di L. BONFIGLI, Bari, Laterza, 1936.

TEBALDEO *R*

Antonio Tebaldeo, *Rime della vulgata*, a cura di T. BASILE, 2 voll. Modena, Panini, 1992.

Antonio Tebaldeo, *Rime stravaganti*, a cura di J. J. MARCHARD, 2 voll. Modena, Panini, 1992.

TIBULLO *Eleg.*

Tibullo, *Elegie*, introduzione e commento di L. LENA Z, traduzione di L. Canali, Milano, Rizzoli, 1989.

VALERIANO *Ier.*

Giovanni Pierio Valeriano, *I Ieroglifici ovvero Commentarii delle occulte significationi*, Venezia, Combi, 1625.

VALVASONE *R*

Erasmus di Valvasone, *Le rime*, introduzione e note di G. CERBONI BAIARDI, Valvasone, Centro culturale Erasmo di Valvasone, 1993.

VARCHI *R*

Benedetto Varchi, *Opere*, Milano, Treves, 1858-59.

VIRGILIO *Aen.*

Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione di R. CALZECCHI ONESTI, Torino, Einaudi, 1987.

VIRGILIO *Egl.*

Publio Virgilio Marone, *Bucoliche*, traduzione e note di L. CANALI, Milano, BUR, 2009.

VIRGILIO *Georg.*

Publio Virgilio Marone, *Georgiche*, a cura di A. BARCHIESI, Milano, Mondadori, 2009.

### 3. Studi

ADEMOLLO 1888

Alessandro Ademollo, *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello, Lapi, 1888.

AMADEI 1975

Giuseppe Amadei e Ercolano Marani, *I Gonzaga a Mantova*, Milano, Cassa di risparmio delle province lombarde, 1975.

BAFFETTI 2002

Giovanni Baffetti, *Retorica e cultura tridentina*, in *Intersezioni*, 22/2, 2002, pp. 207-19.

BARBERO 2010

Alessandro Barbero, *Lepanto. La battaglia dei tre imperi*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

BARTOLI 1781

Francesco Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, vol. I, Padova, Conzatti, 1781.

BERNARDELLI 2013

Andrea Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci, 2013.

BERTONI 1997

Clotilde Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997.

- BESOMI 1969  
Ottavio Besomi, *Ricerche intorno alla Lira di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969.
- BETTINELLI 1774  
Saverio Bettinelli, *Delle lettere e delle arti mantovane*, Mantova, Pazzoni, 1774.
- BORGEAUD 1983  
Philippe Borgeaud, *The death of the Great Pan. The problem of interpretation*, in *History of Religions*, vol. 22, III, 1983, pp. 254-283.
- BORZELLI 1906  
Angelo Borzelli, *Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Napoli, Priore, 1906.
- CAMPORI 1876  
Giuseppe Campori, *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia*, vol. 8, Modena, Vincenzi, 1876.
- CANTÙ 1859  
Cesare Cantù, *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, vol. 5, Milano, Corona-Caimi, 1859.
- CAPPONI 2008  
Niccolò Capponi, *Lepanto 1571. La lega santa contro l'impero ottomano*, Milano, il Saggiatore, 2008.
- CARMINATI 2008  
*Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008
- CARMINATI 2011  
*Vita e morte del Cavalier Marino. Edizione e commento della 'Vita' di Giovan Battista Baiacca e della 'Pompa funerale fatta dall'Accademia degli Umoristi di Roma' 1625*, Bologna, Emil, 2011.
- CARUSO 2013  
Carlo Caruso, *Adonis. The myth of the dying god in the Italian Renaissance*, Londra, Bloomsbury, 2013.
- CEVA 1760  
Teobaldo Ceva, *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni, ed una dissertazione intorno al sonetto in generale*, Venezia, Occhi, 1760.
- CHIODO 2009  
François de Malherbe, *Le lagrime di S. Pietro: ad imitazione del Tansillo e dedicate al re dal signore di Malherbe*, traduzione di M. Cucchi, introduzione di Domenico Chiodo, Milano, Lampi di stampa, 2009.
- CONTINI 1990  
Gianfranco Contini, *Filologia*, in Id. *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 3-66.
- CORRADINI 2012  
Marco Corradini, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012.
- COSTANZO 1964  
Mario Costanzo, *Il gran Theatro del Mondo: schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Milano, Scheiwiller, 1964.
- CROCE 1945  
Benedetto Croce, *Irene di Spilimbergo*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, pp. 123-131.
- CROLLALANZA 1965  
Giovanni Battista Crollanza, *Dizionario storico-blasonico della famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, vol. 1, Bologna, Forni, 1965.
- D'ABRANTES 1861  
Laure Junot d'Abrantes, *Vite e ritratti delle donne celebri d'ogni Paese*, 5 voll., Milano, 1861.



- DAMIANI 1899  
Guglielmo Felice Damiani, *Sopra la poesia del Cavalier Marino*, Torino, Clausen, 1899.
- DANIELE 2007  
Emilia Daniele, *Le dimore di Lucca: l'arte di abitare i palazzi di una capitale dal Medioevo allo Stato Unitario*, Firenze, Alinea, 2007.
- DANIELLO 1737  
Gabriele Daniello, *Storia di Francia in compendio*, Venezia, Pezzana, 1737.
- DBI  
*Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1960-.
- DE MAILLANE 1790  
Durand de Maillane, *Dizionario storico portatile degli Ordini religiosi*, Venezia, Fenzo, 1790.
- DELCORNO 1975  
Carlo Delcorno, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, in *Studi secenteschi*, XVI 1975, pp. 69-150.
- DOLFI 1670  
Pompeo Scipione Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili di Bologna*, Bologna, Ferroni, 1670.
- DURANTE-MARTELOTTI 1989  
Elio Durante e Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, SPES, 1989.
- EMERSON 2005  
Isabelle P. Emerson, *Five centuries of women singers*, Connecticut-London, Greenwood, 2005.
- FABBRI 1985  
Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT musica, 1985.
- FENLON 2009  
Iain Fenlon, *Le prime rappresentazioni dell'Orfeo di Monteverdi*, in *Philomusica on-line* (rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche), 2009, pp. 50-63.
- FERRARI 1633  
Francesco Ferrari, *vita del Cavalier Gio. Battista Marino*, Venezia, Scaglia 1633.
- FOLLINO 1608  
Federico Follino, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova per le reali nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga*, Mantova, Osanna, 1608.
- FONTANA 1701  
Fulvio Fontana, *Catalogo delle Galee prese da' Cavalieri di S. Stefano*, in *I pregi della Toscana nell'imprese più segnalate de' Cavalieri di Santo Stefano*, Firenze, Miccioni-Nestenus, 1701.
- FRARE 2001  
Pierantonio Frare, *Marino al cannocchiale*, in *Aprosiana*, IX, 2001, pp. 97-107.
- FRIZZI 1779  
Antonio Frizzi, *Memorie storiche della nobile famiglia Bevilacqua*, Parma, Reale stamper., 1779.
- GARRISSON 1984  
Janine Garrisson, *Enrico IV e la nascita della Francia moderna*, Milano, Mursia, 1987.
- GDLI  
*Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. BATTAGLIA, Torino, Utet, 1961-2002.
- GERI 2014  
Lorenzo Geri, *Per un commento alla 'Filli di Sciro' di Guidubaldo Bonarelli*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), Roma, Adi editore, 2014.

- GIAMBONINI 1988  
Francesco Giambonini, *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2000.
- HÉNAULT 1757  
Charles-Jean-François Hénault, *Nuovo compendio cronologico della storia di Francia*, Venezia, Remondini, 1757.
- LESAFFER 2004  
Randall Lesaffer, *Peace Treaties and International Law in European History. From the Late Middle Ages to World War One*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- LUCCHESINI 1825  
Cesare Lucchesini, *Della storia letteraria del duecento lucchese*, in *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, vol. 9, Lucca, Bertini, 1825.
- MANNO 1895  
Antonio Manno, *Il Patriziato subalpino*, vol. 28 (Tabussi-Turrini), Firenze, Civelli, 1895.
- MARTINI 1985  
Alessandro Martini, *Marino postpetrarchista*, in *Versants*, 7, 1985, pp. 15-36.
- MAYLENDER 1926,  
Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, bologna, Cappelli, 1926-30.
- MERIVALE 1964  
Patricia Merivale, *D. H. Lawrence and the modern Pan myth*, in *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 6, III, 1964, pp. 297-305.
- MOCENIGO 1570  
Lazzaro Mocenigo, *Relazione di Urbino*, in *Relazione degli ambasciatori veneti al senato*, vol. 2, Firenze, Società ed. fiorentina, 1841, pp. 95-112.
- MORONI 1986  
Ornella Moroni, *Corrispondenza Giovanni della Casa, Carlo Gualteruzzi (1525-1549)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1986.
- MOTTA 1997  
Uberto Motta, *Antonio Querenghi (1546-1633): un letterato padovano nella Roma del tardo Rinascimento*, Milano Vita & Pensiero, 1997.
- NEWCOMB 1980,  
Anthony Newcomb, *The madrigal at Ferrara*, Princeton, Princeton University press, 1980.
- NUZZO 2016,  
Gianfranco Nuzzo, «*Il grande Pan (non) è morto*». *Le leggenda della morte di Pan da Plutarco a D'Annunzio*, in *Sulle orme degli Antichi. Scritti di filologia e di storia della tradizione classica*, a cura di M. CAPASSO, Lecce, Pensa, 2016.
- OSSOLA 2007  
Carlo Ossola, *Le antiche memorie del nulla*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.
- PACIOLI 2007  
*Gli scacchi di Luca Pacioli. Evoluzione rinascimentale di un gioco matematico*, a cura di AA. VV., Aboca edizioni, 2007.
- PAGANI 1614  
Virgilio Pagani, *Della guerra di Monferrato*, Asti, Zangrandi, 1614.
- PASTOR 1942  
Ludwig von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo. Compilata col sussidio dell'Archivio segreto pontificio e di molti altri archivi*, 21 voll., Roma, Desclée & C. Editori pontifici, 1942.

## PEPE 1892

Ludovico Pepe, *Il Cieco da Forlì cronista e poeta del secolo XVI. Notizie e saggi raccolti da Ludovico Pepe*, Napoli, Tipografia dell'Accademia reale delle Scienze, 1892.

## PERTUSI 2004

Agostino Pertusi, *Bisanzio e i turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco. Tre saggi di Agostino Pertusi*, a cura di C. M. Mazzucchi, Milano, Vita & Pensiero, 2004.

## POZZI 1988

Giovanni Pozzi, *Guida alla lettura*, in *Adone*, 2 voll., Milano, Adelphi, 1988, pp. 9-140.

## QUONDAM 1997

Amedeo Quondam, *Archivio della tradizione lirica: da Petrarca a Marino*, Roma, Lexis, 1997.

## REINHARD 1923

John Revell Reinhard, *Florimondo: ex damnatissima Amadisi bibliotheca*, PMLA, 1923.

## RICCI 1714

Giovanni Battista Ricci, *Istoria dell'Ordine Equestre de' SS. Maurizio e Lazzaro*, Torino, Mairesse, 1714.

## RIGUCCI GALLUZZI 1781

Jacopo Rigucci Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, vol. 1, Firenze, Del Vivo, 1781.

## ROSSI 1968

Patrizio Rossi, *La corte letteraria di Carlo Emanuele I, duca di Savoia*, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sezione romanza, X, 1968, pp. 399-421.

## ROSSO DEL BRENNA 1970

Giovanna Rosso del Brenna, *L'iconografia del Principe Doria nella letteratura Cinquecentesca*, in *L'arte*, 10, 1970, pp. 59-63.

## RUFFINI 1994

Graziano Ruffini, *Sotto il segno del Pavone. Annali di Giuseppe Pavoni e dei suoi eredi (1598-1642)*, Milano, F. Angeli, 1994.

## RUSSO 2008

Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno, 2008.

## RUSSO 2010

Emilio Russo, *Per il 'Tebro festante' del Marino*, in *L'Ellisse*, V, 2010, pp. 121-143.

## SADIE 1998

Stanley Sadie, *The new Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 1980-.

## SANTOSUOSSO 2016

Stefano Santosuosso, *La Mirtilla di Isabella Andreini e Giovan Battista Marino*, in *Testo*, XXXVII, 72, 2016, pp. 141-151.

## SCREECH 1955

Michael Andrew Screech, *The death of Pan and the death of heroes in the fourth book of Rabelais. A study in syncretism*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, I, 1955, pp. 36-55.

## SELMI 2010

Elisabetta Selmi, *Preti, Guarini, Marino: questioni di poesia e storia culturale nelle Accademia del primo Seicento* (con un'appendice di lettere inedite), in *Ellisse*, V, 2010, pp. 77-119.

## SLAWINSKI 2007

G. B. Marino, *La lira*, a cura di Maurizio Slawinski, 3 voll., Torino, Res, 2007.

## SOLERTI 1904

Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, vol. 1 *Introduzione*, Palermo, Sandron, 1904-5.

STAGNO 2005

Ilaria Stagno, *Palazzo del Principe: villa di Andrea Doria*, Genova, Sagep, 2005.

TADDEO 1963

Edoardo Taddeo, *Genesis, cronologia e metrica degl'Idilli della Sampogna*, in *Studi secenteschi*, IV, 1963, pp. 15-29.

TADDEO 1971

Edoardo Taddeo, *Studi sul Marino*, Firenze, Sandron, 1971.

TORRIGIANI 1872

Antonio Torrigiani, *Clemente VIII e il processo criminale della Beatrice Cenci. Studii storici del canonico Antonio Torrigiani*, Firenze, Niccolai, 1872.

WICKERSHAM CRAWFORD 1924

James Pyle Wickersham Crawford, *Italian language and literature*, in *American Bibliography for 1923*, PMLA, vol. 39, 1 (March 1924), pp. 38-40.

ZANE 1575

Matteo Zane, *Relazione di Urbino di M. Matteo Zane*, in *Relazioni degli ambasciatori veneti al senato*, vol. 2, Firenze, Società ed. fiorentina, 1841, pp. 313-336.

ZOTTI 1914

Ruggero Zotti, *Irene di Spilimbergo*, Udine, Del Bianco, 1914.



## Introduzione

### 1. *Il contesto di Lira III*

Il 1614 vede la pubblicazione a Venezia, Ciotti, della seconda raccolta poetica di Giambattista Marino, *Lira*. A distanza di dodici anni dalla pubblicazione delle *Rime* (Venezia, Ciotti, 1602) – suddivise in *Sonetti e Madriali e canzoni* – il poeta torna, e per l'ultima volta, sulla lirica<sup>2</sup>. *Lira III*, titolo onnicomprensivo che include retroattivamente le prime sezioni delle *Rime*, presenta una struttura pentapartita (*Amori, Lodi, Lagtime, Divozioni e Capricci*) ed è dedicata a Giovanni, detto Giannettino, Doria (1573-1642), arcivescovo di Palermo e figlio dell'ammiraglio Giovanni Andrea, con una tanto sontuosa quanto ironica prefatoria datata 1° aprile 1614<sup>3</sup>.

L'opera, per la lunga gestazione, rappresenta un prezioso documento che non solo accompagna il nostro nei diversi spostamenti (Roma, Ravenna, Torino), ma ne registra la maturazione e la raffinatura umana e poetica, determinante per comprendere la successiva attività. In questo senso, non risulta privo di interesse e di utilità ripercorrere brevemente la biografia di Marino, dal soggiorno romano a quello torinese.

La stampa e il successo di pubblico delle *Rime* 1602, accortamente propagandate da un viaggio fino a Venezia<sup>4</sup>, permettono al giovane napoletano di affermarsi definitivamente sulla scena letteraria romana<sup>5</sup>. L'ingresso nell'*entourage* del cardinale

---

<sup>2</sup> L'abbandono alla lirica è, come rileva anche RUSSO (2008, p. 128), una risoluzione già del sonetto proemiale degli *Amori*, p. 1: «Tempo la cetra, e per cantar gli onori / di Marte alzo talor lo stile e i carmi, / ma invan la tento, et impossibil parmi / ch'ella giamai risoni altro ch'Amori. // Così pur tra l'arene, e pur tra' fiori / note amorose Amor torna a dettarmi, / né vuol ch'io prenda ancora a cantar d'armi / se non di quelle, ond'egli impiega i cori. // Or l'umil plettro a i rozi accenti indegni / Musa, qual dinanzi, accorda, infin ch'al vanto / de la tromba sublime il Ciel ti degni. // Riedi a i teneri scherzi; e dolce intanto / lo dio guerrier, temprando i ferì sdegni, / in grembo a Citerea dorma al tuo canto». L'edizione è *Della Lira del Cavalier Marino. Parte terza. Divisa in Amori, Lodi, Lagtime, Divozioni, et Capricci. All'Illustrissimo, et Reverendiss. Sig. Card. Doria, Arcivesc. di Palermo [...]*, in Venetia, appresso Gio. Batt. Ciotti, 1614.

<sup>3</sup> *Epistolario, Lettere dedicatorie* n. 3, pp. 443-460. Sul carattere ironico si vd. CARUSO 2013, p. 98.

<sup>4</sup> «[Marino] aveva composto madrigali, ottave e canzoni, spinto dagli amici che gli prestavano l'argomento, o mosso dai casi della giornata, quando pensò di pubblicare tutte insieme le sue composizioni minori, e, richiesta ed ottenuta licenza dal suo padrone, si portò a tale scopo a Venezia [...]. Era partito il Marino di Roma col proposito di fermarsi nelle città per le quali dovea passare quel tanto che si potea tra una posta e l'altra; ma confuso dalle cortesie di quei gentiluomini amici trovati lungo la via sappiamo che egli restò specialmente a Siena e a Firenze», in BORZELLI 1906, pp. 53-4.

<sup>5</sup> Il battesimo sulla scena letteraria romana, senza la complicità dell'autore (i cui primi scritti circolano senza controllo), si compie prima che Marino vi si trasferisca; lo dimostra l'interesse di Salviani e Melchiorre Crescenzi, chierico di Camera (nel di lui mecenatismo Marino trova un grande estimatore ed un alleato, soprattutto nell'*iter* per la pubblicazione delle *Rime*). Baiacca, in questa ricostruzione, è voce determinante: «[15] Gasparo Salviano uomo virtuoso amico di monsignor Crescenzi, come è stato sempre di tutti i letterati, aveva già conosciuto il Marino quando egli capitò in Roma [in

Pietro Aldobrandini<sup>6</sup>, (dal 1602), nipote di papa Clemente VIII, ne è l'eloquente testimonianza e il credito acquisito presso la sua corte la tanto ambita ricompensa<sup>7</sup>. Circa questo felice periodo, Angelo Borzelli<sup>8</sup> produce un completo repertorio di corrispondenze e di amicizie allacciate dal nostro; tralasciando, solo per il momento, la produzione contemporanea, è possibile riassumere tale esperienza mediante un allusivo passo in *Adone* IX, 75:

Parte colà de' più liet'anni io spesi  
 e de' colli famosi a l'ombra vissi,  
 e sotto stelle nobili e cortesi  
 or l'altrui lodi or le mie pene scrissi;  
 stelle i cui raggi d'alta gloria accesi  
 vinceano i maggiori lumi in cielo affissi,  
 ma l'influenze lor per tutto sparse,  
 ad ogni altro benigne, a me fur scarse.

Per quanto, come chiosa Russo<sup>9</sup>, «il bilancio [della permanenza a Roma] rimanga amaro», Aldobrandini garantisce a Marino una posizione di rilievo tale da consentirgli di intessere legami con alcune delle famiglie più influenti del tempo, come gli Spinola, i Doria e, nel lungo periodo, i Savoia; a questi rapporti, si aggiungano quelli con Marcello Sacchetti, poeta e pittore napoletano; con il cardinal Deti, parente diretto di papa Clemente VIII, nella cui casa sorge l'Accademia degli Ordinati; col genovese Angelo Grillo, con il quale nascerà una solidissima stima reciproca<sup>10</sup>; con il cardinale Ottavio Acquaviva, cultore delle lettere; con Bernardo Castello, pittore

---

occasione del Giubileo] di subito passaggio in casa del Cardinal Ascanio Colonna, che onorando in lui la virtù amorevolmente l'accoglie. [...]. [17] Notificò il Salviano le qualità del marino a monsignore, gli presentò un sonetto fatto dal Marino in lode di esso, gli fece sapere che questo era anche l'auttore della Canzone de' Baci, composizione tanto da lui, per l'eccellenza sua, stimata e gradita, e l'informò delle cause della sua venuta a Roma e dello stato suo; e soggiunse che avendo egli fatta una lezione della toscana favella nell'Accademia che all'ora fioriva di Onofrio Santa Croce, aveva dato tal saggio delle sue virtù che da alcuni signori veniva ricercato e con istanza pregato a star in casa loro. [18] A sì fatte relazioni monsignore, che doveva esser suo mecenate, s'accese di voglia di vederlo e conoscerlo, e volle visitarlo a letto dove alquanto indisposto, [...], giaceva: né contento di questa dimostrazione, gl'offerì stanza nel suo palazzo, lo dichiarò suo familiare, e gli assegnò subito provvisione tale che a poter con decoro mantenersi fosse bastevole», in CARMINATI 2011, pp. 82-84.

<sup>6</sup> Baiacca: «[23] è che la fama, delle virtù compagna e protettrice, e della gloria fida e benigna custode e dispensiera, [...] spiegate l'ali, e portando per la corte il nome e le commendazioni che s'udivano del Marino, egli venne in tanta stima, ed acquistò tal credito, che Pietro Aldobrandino, il quale, per esser nepote del pontefice regnante e per esser personaggio di espertissimo valore ne' pubblici maneggi delle cose del mondo, era il primo o de' primi Cardinali nel Collegio Apostolico [...] reputato, fra li suoi famigliari collocar lo volse», in CARMINATI 2011, p. 85.

<sup>7</sup> La corte del card. Aldobrandini è «la meta da lui sospirata, la meta ultima [...], in quella Roma, “dove la Virtù è riconosciuta, e la Fortuna del continuo fa miracoli”», in BORZELLI 1906, p. 57.

<sup>8</sup> *Idem*, pp. 60-71; si veda anche RUSSO 2008, pp. 69-75.

<sup>9</sup> *Adone* p. 894 nota all'ottava 75.

<sup>10</sup> «Del padre abbate Grillo non dico altro, ma ambisco ch'egli sappia che non ha più divoto servitore di me e più osservante del suo valore. Vorrei ch'Ella gli donasse un volume delle mie *Dicerie* e gli dicesse che se mi manderà un suo ritratto, io lo porrò nel mio museo e gli stamperò un sonetto nella *Galeria*», *Epistolario* n. 112, pp. 189-190.

genovese (la saldezza del legame col nostro trova conferma in un nutrito numero di missive, negli elogi della *Galeria* e nei sette sonetti delle *Lagrima* (33-39) in *Lira* III in morte della moglie, Livia da Savignone). Ancora: da segnalare le relazioni con la famiglia Sarrocchi (in particolare, con la poetessa Margherita<sup>11</sup>) e la famiglia Mancini, ospite del futuro consorzio degli Umoristi, dove Marino prende contatto, fra gli altri, con Battista Guarini (al quale è dedicato il dittico 16-17 delle *Lagrima*), Alessandro Tassoni, Francesco Bracciolini, Gabriello Chiabrera e con il card. Sforza Pallavicino. «Era, senza dubbio, una vita felice per un uomo come il Marino, che aspirava alla gloria e che era inclinato ai piaceri; ma i lieti dì pur troppo ebbero fine»<sup>12</sup>.

Il 1605 è, infatti, l'anno della svolta: la morte di papa Aldobrandini porta al soglio pontificio Leone XI de' Medici e, dopo soli ventisei giorni, Paolo V Borghese, il rigorismo e la inclinazione filospagnola del quale inaspriscono le preesistenti tensioni con Pietro Aldobrandini, che decide di trasferirsi a Ravenna (è incerto se il cardinale abbia giocato d'anticipo o se la sua partenza sia stata incoraggiata dall'obbligo per i vescovi di risiedere nella diocesi di appartenenza, promulgato durante il Concilio di Trento e riaffermato dal papa). Ne consegue che lo spostamento inaugura per Marino un periodo buio, come riportano – senza troppe reticenze – il sonetto ad Andrea Barbazza (*Lira* III, *Capricci* 48, 9-11: «qui però duro intoppo il più ritiene, / né mai luce di Sol che non sia negra / porta l'ore per me poco serene») e la lettera all'amico Simon Carlo Rondinelli, spedita nel febbraio 1605:

[...] appena giunto mi è entrato un sfinimento nel core che mi fa vivere disperatissimo. Questa è una città anzi un deserto che non l'abiterebbono i zingari. Aria pestifera. Penuria di vitto, vini pessimi. Acque calde ed infami. Gente poca e salvatica e senza manichei [espressione triviale ed è rivolta alla mancanza degli organi virili degli abitanti della città]. O bella Roma, io ti sospiro! Sappiano gli amici che, se questa dimora va in lungo, la mia vita s'abbrevia<sup>13</sup>.

Il soggiorno in una corte «diventata prettamente ecclesiastica, or che l'elemento mondano mancava»<sup>14</sup> in una città periferica, accentua lo smarrimento e l'angoscia di Marino che dal canto suo cerca di alleviare le pene del luogo con frequenti, seppure necessariamente brevi, visite nelle località limitrofe e non: Venezia, Rimini (per conto del cardinale), Roma, Bologna (dove è ospite di Barbazza), Modena, Parma (dove recupera i contatti con Tommaso Stigliani) e Lucca (dove stampa l'idillio intitolato *Europa* e partecipa alle nozze dell'amico Lorenzo Cenami). Tuttavia è doveroso riconoscere a questa parentesi tanto la quasi totale assenza di svago mondano quanto una non trascurabile vivacità intellettuale<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Per i controversi rapporti fra Marino e Margherita Sarrocchi, si rimanda a BORZELLI 1906, pp. 68-70; DELCORNO 1975, pp. 129-130; RUSSO 2008, pp. 22 in nota, 70.

<sup>12</sup> BORZELLI 1906, p. 71.

<sup>13</sup> *Epistolario* n. 32, pp. 49-50.

<sup>14</sup> BORZELLI 1906, p. 74.

<sup>15</sup> A dispetto di quanto il poeta riferisce, il soggiorno è ricco di stimoli compositivi. Marino, quasi un Leopardi *ante litteram*, si consuma sui libri: «i biografi che fanno coincidere la smodatezza del leggere col soggiorno di Ravenna, sembrano bene indicare nel suo passaggio al settentrione la ragione di quella trasformazione. Egli la indorava con la pretesa della dottrina; ma le pagine stampate erano le fide ancelle della sua alienazione. Pallido oltre misura, le brachesse cascanti sulle magre gambe, il



Il doppio matrimonio, celebratosi a Torino, fra le figlie del duca sabauda, Carlo Emanuele, e i rampolli delle casate d'Este e Gonzaga e il contatto, a lungo atteso, con il fasto di una corte davvero dinamica<sup>16</sup> suggeriscono immediatamente all'animo abbattuto del poeta la possibilità di un trasferimento nella capitale del ducato, definitivo nel 1608<sup>17</sup>. La permanenza presso Carlo Emanuele di Savoia, la nomina a Cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro (titolo di cui andrà sempre fiero, tanto da richiederlo sul frontespizio delle opere) e la vittoria poetica, oltre che legale, su Gaspare Murtola si accompagnano a continui contasti con l'Inquisizione<sup>18</sup> e con il carcere, fino al giugno 1612<sup>19</sup>. Della sofferta reclusione e del doloroso sequestro dei volumi il nostro parla largamente nella corrispondenza<sup>20</sup> e vi allude in alcuni sonetti di *Lira*<sup>21</sup>. Gli ultimi anni in Italia trascorrono in una riconciliazione, più o meno sincera, con il duca (è significativo che i discorsi delle *Dicerie sacre – La pittura, La musica, Il cielo* – siano intitolati rispettivamente a Carlo Emanuele I, al cardinale Maurizio di Savoia e a Vittorio Amedeo).

Sul versante compositivo, gli anni che dividono le *Rime* dalla *Lira* si dimostrano assai intensi e fecondi di progetti. Vale la pena ricordare la dettagliata lettera

---

gesto della mano scarna teso nell'atto d'un'iperbolica interiezione [...], percorreva senza sosta a passi concitati il periplo della sua segreta officina; gli occhi gatteschi [...] brillanti nel buio riflettevano le forme tremule di parole e parole, nere orme stampate sul deserto bianco delle carte; e con ansia mai soddisfatta inseguivano il miraggio dell'irraggiungibile due (l'ellissi)», POZZI 1988 *Guida alla lettura* pp. 101-2; sull'argomento: TADDEO 1971, pp. 69-71; RUSSO 2008, pp. 81-2; CORRADINI 2012, p. 15.

<sup>16</sup> Per una panoramica sulla scena letteraria sabauda, cf. al contributo di ROSSI 1968, pp. 399-421.

<sup>17</sup> «Il Marino, che era un poeta di grido [...], ebbe accoglienze lietissime dal Principe poeta e seppa, con l'arte sua appresa nelle corti, mossa ancora più dal vivo desiderio di salire e salire per acquistar fama e ricchezze, carpir l'occasione propizia che la fortuna gli dava. [...] si fece amare da tutti [...] e con molta sagacia si legò in amicizia ai più potenti», BORZELLI 1906, p. 81; «Non c'è dubbio che il Marino abbia mirato la corte sabauda come nuova sistemazione, muovendosi in chiave di autoaffermazione con un attivismo aggressivo», RUSSO 2008, p. 87.

<sup>18</sup> Sull'argomento si rimanda a CARMINATI 2008.

<sup>19</sup> A tutt'oggi non si conosce la vera causa dell'incarcerazione: «l'accusa, come si intende da diverse fonti, era quella di aver spinto la licenza poetica fino ad oltraggiare la persona del duca, ma i versi in questione non sono stati ad oggi identificati. La testimonianza, quasi divertita, di una nota attribuita a Traiano Boccalini parla di una *Gobbeide*, mentre le lettere mariniane sembrano indirizzare verso la *Cuccagna*, un poema scritto già negli anni napoletani e dunque certo [...] non progettato contro la "figura" di Carlo Emanuele», RUSSO 2008, p. 111.

<sup>20</sup> All'amico Benamati: «[...] posso e debbo oggimai sperare fra tante perturbazioni qualche tranquillità e di risarcire in porto sicuro i danni di sì gran naufragio. Ma mi restano ancora le reliquie della passata avversità, le quali mi tengano tuttavia la mente tempestosa né mi lasciano ritrovar quiete. Non godo i frutti della libertà senza le conseguenze della liberazione. Le mie fatiche, *tutti i miei scritti* sono ancora in mano di S. A. ed infino a tanto che non mi siano renduti, meno una vita inutile e travagliata»; all'amico Andrea Barbazza: «Sono stato liberato, ma non posso ancora cavare dai ceppi il tamburo delle mie scritture. Ne ho fatte e fatte fare continue e caldissime istanze, ed ultimamente gli ho fatte presentare le lettere del vostro signor cardinale. Ma *ut supra*: - Faremo, diremo; oggi, dimane; - e quel dimane non vien mai», *Epistolario* rispettivamente n. 73, p. 136 e n. 74, p. 137.

<sup>21</sup> Per la morte di Melchiorre Crescenzi, amico e mecenate, Marino retoricamente si chiede se sia più appagante contemplare il chierico «di fosco velo [...] / avolto o di lucenti spoglie? / Misero in terra o glorioso in Cielo?» (*Lagtime* 13, 12-14); la strofa mal cela la ritrosia ad abbandonare, anche solo temporaneamente, Torino, decisione giustificata – è ipotizzabile – dall'intima e categorica opposizione a separarsi dai suoi volumi.

dell'aprile 1605 che Marino scrive a Bernardo Castello: il poeta elenca tutti i “cantieri” ai quali sta lavorando, proponendo per ognuno di essi una sinossi e uno spunto per i disegni che desidera accompagnino le stampe:

ma poiché V. S. desidera saper gli argomenti per potere esercitare gli uffici della sua cortesia e i miracoli della sua mano [Castello si è impegnato a corredare le opere del Nostro con talune raffigurazioni e disegni], ubbidirò a' suoi comandamenti. Saranno dunque questi: l'*Adone*, il quale è diviso in tre libri [...]. Havvi poi il *Polifemo cieco*; qui si potrebbe fare l'immagine dello stesso ciclope in atto di tirare un sasso ad una nave che fugge. Séguita la *Strage degl'innocenti*, divisa in due libri [...]. Vi è anche un poemetto intitolato *Il pescatore*; qui si può figurare un pescatore assiso in un riviera, che si finge esser Posilipo, e mentre sta pescando ragiona alle barche che passano del mestier della pesca. Un altro poemetto di chiama *I sospiri d'Ergasto*, e qui potrà rappresentarsi un pastore, che guarda la sua greggia, assiso in una selva con un cane vicino, in atto di star pensoso e dolente, quasi lamentandosi. Vi sarà poi il panegirico fatto per Leone undecimo [il *Tebro festante*] [...]. Havvi un altro panegirico alla reina d'Inghilterra, intitolato la *Fama*, e qui potrà metter la stessa fama volante con le sue trombe. Se altro vi sarà di nuovo, ne aviserò V.S.. Questo per ora è quanto io ho intenzione di pubblicare nel primo volume [...]²².

La permanenza a Roma (1600-6) e i frequenti contatti con i personaggi sopracitati favoriscono l'integrazione di un Marino determinato a emergere; il potere e il prestigio della sua posizione, come poeta di riferimento e segretario di Aldobrandini, gli sottopongono l'esperimento epico²³. Della *Gerusalemme distrutta*, prova pedissequamente condotta sullo scheletro della *Gerusalemme* di Tasso, non sopravvive che il settimo canto, stampato postumo (la *princeps* è edita a Venezia, Piuti, 1626). Dello stesso periodo è anche la costituzione della *Polinnia*, progetto in seguito abbandonato e smembrato, la cui prima notizia risale alla riportata missiva a B. Castello e la cui ultima menzione è rintracciabile in due lettere, datate 1619, inviate a Lorenzo Scoto e a Ottavio Magnanini²⁴. La medesima sorte tocca ai poemetti *Polifemo cieco* e *Il pescatore*, ricordati nella *Lettera Claretti* come pronti per la stampa²⁵.

Fondamentali durante il soggiorno ravennate (1606-8) sono lo studio approfondito della letteratura sacra e patristica (la cui frequentazione si rivela determinante per la successiva produzione sul genere) e il contatto con le *Dionisiache* di Nonno Panoplitia, disponibili in latino solo dal 1605²⁶.

²² *Epistolario* n. 34, pp. 53-54.

²³ A prescindere dalla qualità delle realizzazioni, il componimento epico è ancora considerato la prova più ardua con cui misurarsi («Nel Seicento l'epica si trova in una condizione contraddittoria: gode di uno statuto teorico inattaccabile, è unanimemente giudicata la prova compositiva più ardua e prestigiosa, ma i poemi che la rappresentano sono fiacchi, non consistono per lo più che in derivazioni, o imitazioni [...] della *Gerusalemme Liberata*, unico testo moderno considerato degno di affiancare i grandi archetipi omerici e virgiliani», BERTONI 1997 p. 13).

²⁴ Rispettivamente nell'*Epistolario* n. 126, p. 214 («Dopo la *Galeria* ho copiato anche gl'*Idilli*, ed adesso sto su la *Polinnia*») e n. 130, p. 223 («Mando qui include due canzonette, composte già da me molti anni sono, ma non ancora stampate, perché vanno nella *Polinnia*»).

²⁵ RUSSO 2008, p. 73.

²⁶ *Nonni Panopolitae Dionisiaca, nunc denuo in lucem edita et latine reddita per Eilhardum Lubinum*, Hanoviae, Typis Wecheliani, apud Claudium Marnium, 1605.

Ben nutrita la pletora dei testi encomiastici, a cominciare dal *Tebro festante* in onore dell'elezione al soglio pontificio di Leone XI. Il poemetto, composto nel 1605, viene stampato tre anni più tardi e compare, per la prima volta, in una raccolta, edita a Venezia, curata da Pier Girolamo Gentile, intitolata *Concerto de le Muse* (probabilmente, senza il consenso dell'autore)<sup>27</sup>. Segue il *Rapimento d'Europa*, stampato a Lucca nel 1607, per il matrimonio di Lorenzo Cenami<sup>28</sup> con Chiara Buonvisi, forse parente di Girolamo Buonvisi, dedicatario di *Lagtime* 5; la composizione è, in seguito, accolta nella *Sampogna, Idilli favolosi* 4. Di estrema importanza è l'attenzione che Marino tributa alla città di Genova<sup>29</sup> e, in particolare, alle politiche coniugali delle casate Doria e Spinola, alle quali dedica una coppia di epitalami, poi confluita nell'omonima raccolta<sup>30</sup> (rispettivamente, in quarta e terza posizione): *L'anello* per le nozze di Giacomo Massimiliano Doria e Brigida Spinola e la *Venere pronuba* per quelle di Veronica Spinola con Giovan Carlo Doria (presenza oltremodo frequente negli omaggi della *Galeria*). L'esperimento del doppio elogio è replicato nel 1608, per l'unione di Margherita, infanta di Savoia, con Francesco Gonzaga (estimatore del poeta<sup>31</sup> nonché dedicatario di *Lagtime* 7) e per quella di Isabella di Savoia con Alfonso III d'Este: sono composti *Il letto e Il balletto delle Muse*<sup>32</sup> (settimo e secondo epitalamio della suddetta raccolta). Sul piano celebrativo sono, infine, da ricordare la tempestiva stesura e la successiva stampa de *Il ritratto del Serenissimo Don Carlo*

<sup>27</sup> Per un complessivo resoconto sul *Tebro festante*, si rimanda a RUSSO 2010.

<sup>28</sup> A Lorenzo Cenami è dedicato un beneaugurante sonetto di *Buone feste* (*Lira* III, *Capricci* 22); alla morte di sua madre, invece, è intitolata la canzonetta conclusiva (la quarantesima) delle *Lagtime*.

<sup>29</sup> Marino è legato all'ambiente genovese, dominato, al tempo, dalle personalità di Gabriello Chiabrera e G. Vincenzo Imperiali, al quale nel 1606 dedica l'epitalamio *Urania* in occasione delle nozze con Caterina Grimaldi. Lo spoglio di Giambonini riporta in luce cinque lettere che aiutano nella definizione di tale rapporto (GIAMBONINI 1988, pp. 307-330). Basterà ricordare alcune delle conclusioni: «il Marino dal 1603 è dunque in contatto stretto con Genova, quell'ambiente letterario e artistico che attraverso Tasso e Castello gli era familiare già a Napoli e a Roma, quando le *Rime* del 1602 non erano ancora stampate. Nelle *Rime* del 1602 la presenza di genovesi credo sia quasi irrilevante [...]. L'esperienza editoriale genovese del Marino nel 1604 non ebbe seguito non mi è riuscito di trovare neppure un solo altro sonetto mariniano edito in Liguria nel Seicento), e fu di scarsa importanza anche quando si voglia considerare che da allora il Marino si introdusse in opere poetiche altrui svincolandosi dall'editoria meridionale che fin lì l'aveva accolto; ma fu determinante per la volontà che nacque in lui di servirsi del Castello come illustratore di sue opere, a imitazione di quanto aveva visto fare dal Tasso», in *Idem*, pp. 316-317. Grazie al materiale collazionato si possono documentare le tre soste mariniane a Genova.

<sup>30</sup> L'edizione è *Gli Epitalami del Cav. Marino*, in Venetia, presso Gio. Pietro Brigonci, 1675.

<sup>31</sup> Che Marino fosse un poeta di spicco lo prova la menzione che Gonzaga gli tributa in una lettera indirizzata al fratello Ferdinando del 28 aprile 1608: «Vostra S. Ill. ma è avvolta fra le poesie essendo in compagnia del sig. Ottavio [Rinuccini] e del sig. Chiabrera, io non sono però senza poveti (*sic*), perché qui [Torino; la celebrazione del matrimonio si sposta poi a Mantova] si ritrova il Marino che è il più galante uomo del mondo», SOLERTI 1904, pp. 95-96. Il (facile) tono di sfida celato nell'allusione non inficia, tuttavia, la bontà del riconoscimento. Sull'interesse per Marino in ambiente gonzaghese, FABBRI (1985, p. 131): «Non è forse casuale che a quest'interesse gonzaghese per il letterato napoletano da poco giunto alla corte torinese [...] succeda la presenza di testi di Marino, per la prima volta, in un'opera a stampa di Monteverdi: il suo *Sesto libro de madrigali a cinque voci* (1614)».

<sup>32</sup> In aperta competizione con Murtola, autore de *Il ballo delle Grazie*, canzone per il matrimonio di Antimo Orsini con Clelia Cevoli, nel 1603. Rilevare queste prime tensioni compositive fra i due autori è utile per comprendere l'origine e la natura di certe scelte adottate da Marino per *Lira* III e, nello specifico, nella sezione delle *Lagtime*.

*Emanuello*, panegirico che accompagna e propizia l'ingresso di Marino alla corte sa-voiarda.

L'elenco di opere mariniane composte nel torno d'anni fra il 1602 e il 1614 potrebbe proseguire; ci si limita, in questa sede, alla menzione dell'intervento dell'autore nella ristampa vicentina delle *Rime* di Ascanio Pignatelli (Greco, 1603, p. 88); alla stesura de *La notte*, prologo alla *Filli in Sciro* (Venezia, Giunta-Ciotti, 1607<sup>33</sup>) di Guidobaldo Bonarelli, alla cui morte è dedicato il sonetto 20 delle *Lagrime*. Durante la celebrazione delle nozze Savoia-Gonzaga, Marino risponde «al cartello di sfida (redatto da Chiabrera) del torneo intitolato *Il trionfo dell'onore* ed ideato dal principe Francesco»<sup>34</sup>. Infine si citino le *Fischiate* contro Gaspare Murtola, composte all'altezza dello scontro con il rivale<sup>35</sup> e stampate postume (1629) e le *Dicerie sacre*, divise in tre discorsi, che precedono di qualche mese la pubblicazione di *Lira* III.

## 2. Il genere delle Lagrime

Il quadro tracciato nel paragrafo precedente vuole sottolineare i principali stimoli ai quali è sottoposto un poeta ancora giovane e, per certi aspetti, ancora acerbo come Marino: il trasferimento da Roma a Ravenna e, da lì, a Torino (1608-15), il contatto le personalità di maggiore rilievo (nel mondo letterario e politico), la dimensione profondamente cortigiana della carriera (in tal senso pienamente cinquecentesca), l'inclusione nella vita delle Accademia, l'interesse e l'impegno nei vari generi compositivi stimolano una decisiva maturazione. *Lira* III partecipa e testimonia questo cambiamento e la sua architettura interna offre elementi a sostegno dell'avvenuta metamorfosi. Un caso emblematico è la raccolta funebre intitolata *Lagrime*, il terzo e il più breve capitolo dell'opera. La silloge conta quaranta liriche, divise in trentasette sonetti, due madrigali (28-29 in morte della soprano Livia d'Arco) e una lunga canzonetta finale (40) per Luisa di Bernardino Arnolfini. Tuttavia, prima di confrontare le *Lagrime* con le *Rime lugubri* (quinta parte delle *Rime* 1602), dalle quali dipendono, risulta doveroso tracciare, seppur per sommi capi, una storia del genere lacrimoso, con l'obiettivo di individuare analogie e differenze con i modelli precedenti e ad isolare gli eventuali punti di novità introdotti da Marino.

Anzitutto, è necessario registrare la compresenza, nel termine *lagrime*, di due filoni ben distinti: il primo, dal carattere spirituale, guarda a Malombra, Tansillo e Valvasone come ai suoi principali promotori; il secondo invece, di stampo celebrativo, si muove sulla scia della grande tradizione delle antologie funebri. Nell'economia delle *Lagrime* mariniane, il maggiore apporto è garantito, come naturale, dal cordone encomiastico, sebbene l'autore indulga nel sonetto 30 (*In morte di peccatrice*

---

<sup>33</sup> *Filli di Sciro Favola pastorale Del C. Guidubaldo de' Bonarelli. Detto l'Aggiunto, Accademico Intrepido. Da essa Accademia dedicata al Sereniss. Signor Don Francesco Maria Feltrio della Rovere Duca Sesto d'Urbino. [...].* In Venetia, appresso Bernardo Giunti & Gio. Battista Ciotti, 1607. Per una panoramica sull'opera, si veda GERI 2014.

<sup>34</sup> FABBRI 1985, pp. 131-132.

<sup>35</sup> Si rimanda a RUSSO 2008, pp. 96-109.

*convertita*) al tema della Maddalena. Ne consegue la necessità di un menzione ad entrambe le tendenze.

Dal successo sorprendente<sup>36</sup>, l'indirizzo spirituale delle *lagrime* è profondamente legato alla vita religiosa contemporanea: si potrebbe addirittura definire conseguenza delle tensioni create dall'insorgere della Riforma Protestante, delle reazioni contro-riformistiche della Chiesa Cattolica e dei movimenti che causano un progressivo assottigliamento nelle fila dei credenti e, fattore non meno trascurabile, nella genuinità della loro fede. I punti focali che destano le maggiori preoccupazioni e a favore dei quali si muove il Concilio di Trento (1545-1563) sono il valore della conversione, la centralità della condotta, il pentimento e la remissione dei peccati. La produzione letteraria (insieme alla artistica) riceve una rigida impostazione in chiave morale, nella quale appaiono concreti gli sforzi per *movere* i fedeli (ancora prima dell'esigenza di *docere*<sup>37</sup>) e per ristabilirne il protagonismo nell'esperienza religiosa. Sono molte le esperienze che fanno da scuola, a cominciare da Cristoforo Scanello, anche detto il Cieco da Forlì<sup>38</sup>, autore di rime spirituali comprensive di certe *Lagrima* di San Pietro; Bartolomeo Malombra, autore delle *Lagrima di Maria Maddalena*<sup>39</sup>, poemetto in sedici ottave (la scelta del metro epico è, poi, caratterizzante), il cui cardine è il giusto

---

<sup>36</sup> Esplicativo è il caso della ristampa delle *Lagrima* di Tansillo seguito dalle *Lagrima* di Erasmo da Valvasone nel 1592 (anno della *princeps* delle *Lagrima* di Erasmo): *Le Lagrima di San Pietro del signor Luigi Tansillo; con le Lagrima della Maddalena del Signor Erasmo da Valvasone, di nuovo ristampate, et aggiuntovi l'Eccellenze della Gloriosa Vergine Maria, del signor Horatio Guarguante da Soncino*, Venezia, appresso Simon Cornetti & Fratelli, 1592. L'edizione testimonia a latere il grande apprezzamento per entrambi gli autori e conferma l'interesse per il tipo di letteratura. Ancora: nel 1593 a Bergamo, per Comin Ventura, la *Nuova raccolta di Lagrima di più poeti illustri*, dedicata al potestà della città Aluigi Prioli; figurano, nella silloge, le stanze di Torquato Tasso *per le Lagrima della Vergine e di Cristo* (la *princeps* è la stampa bergamasca, nello stesso anno), le *Lagrima di Santa Maria Maddalena* di Erasmo da Valvasone, il *Lamento di Maria Vergine per la Passione dell'unico suo figlio* e le *Lagrima del Penitente* di Angelo Grillo. Fino al raggruppamento finale, costituito nel 1838: *Le Lagrima di S. Pietro, di Cristo, di M. Vergine, di S. Maria Maddalena e quelle del penitente*, Milano, tipografia di Silvestri, 1838 (di riferimento per questa opera e le successive).

<sup>37</sup> «Emerge [...] la consapevolezza, condivisa negli ambienti più avanzati della Riforma cattolica, che la lotta contro i protestanti si combatte anche sul piano culturale, attraverso i libri e la definizione di una nuova mappa del sapere che aggiorni i contenuti e gli strumenti metodologici e ridefinisca gli statuti delle discipline tradizionali, riadattandole a contesti ed esigenze profondamente mutati», in BAFFETTI 2002, p. 210; «sul *docere* deve però prevalere il *movere*, perché quella raccomandata dal Valier, [...], è un'eloquenza del cuore in cui l'ispirazione e l'invenzione predominano sull'artificio e largo spazio ha il ricorso agli affetti, i quali derivano tutti dall'amore, indicato come il movente più intimo dell'agire umano, che può essere indirizzato verso Dio o verso il male», p. 214.

<sup>38</sup> Il caso di Cristoforo Scanello (già secondo il giudizio di PEPE 1892, p. 5) risulta emblematico circa la diffusione e, soprattutto, l'apprezzamento di questo tipo di letteratura: nel 1579 è stampata la *princeps* delle *Rime spirituali* (*Rime spirituali, nelle quali si contiene le pietose lagrime, che fece san Pietro, dopo l'aver negato il suo Signore. Con due sonetti, uno dell'incarnazione, & l'altro della passione di n. s. G. Christo. Poste in luce da Christophoro da Forlì*, stampate in Perugia, et ristampate in Siena, 1579), seguita, l'anno successivo, da un ampliamento (*Nove rime spirituali, nelle quali si contiene un devoto capitolo al crocifisso, & quattro sonetto il primo al sacramento, il secondo del tremendo giudizio universale, il terzo al crocifisso, il quarto agli eletti suoi. Con una elezia della passione di Gesù nostro Signore. Per Christofano Scanello, [...], poste in luce*, l'Aquila, Cacchi, 1580).

<sup>39</sup> L'edizione di riferimento è *Lagrima della Maddalena a gli Illustrissimi Soranzi, di Bartolomeo Malombra*, in Venetia, appresso Domenico, & Gio. Batt. Guerra, 1582.

dolore<sup>40</sup> che, a sua volta, si traduce nella continuità del pianto (la cui allusione è sigillo che inaugura la quasi totalità delle stanze); Luigi Tansillo con le celeberrime e imitatissime *Lagrime di San Pietro*<sup>41</sup>, in cantiere dal 1539 e stampare quarantasei anni dopo; Erasmo di Valvasone, le cui *Lagrime di Maria Maddalena* (in settantacinque ottave), compiacendo le esigenze della Controriforma, attribuiscono alla visione di Gesù Cristo il potere della conversione e nelle quali tuttavia le lacrime rivestono un ruolo inaspettatamente marginale<sup>42</sup>; Torquato Tasso, che attende nel 1593 alla stesura delle *Lagrime della Beata Vergine*<sup>43</sup> (il cui apparato tematico non è estraneo ai *topoi* del rimare funebre) e di quelle di *Cristo*; Angelo Grillo, autore dei *Pietosi affetti, et lagrime del penitente* (1601), un diario spirituale che avvicina il lettore a Cristo e alla sofferenza in croce (vibrante il senso di compenetrazione nelle rispettive esperienze: «pur ch' *in te* posi e 'n *me* tua gloria abbondi», dal I *Pianto*, p. 712, v. 14).

Da rilevare è l'importanza nella scelta dei soggetti, in pieno accordo con il messaggio veicolato: *in primis* la Maddalena, patrono dei penitenti lei stessa penitente, e *in secundis* san Pietro. La prima, redentasi da un passato di lussuria e ozio, è perfetta interprete del programma sostenuto dalla Chiesa, incarnando la volontà di riportare al centro della vita religiosa la condotta umana e di assegnare al fedele il controllo attivo sulla propria esistenza (ristabilendo l'equazione – ora minacciata dallo spauracchio della predestinazione – secondo cui le buone azioni assicurano il Paradiso). Non è dunque casuale che Marino assuma Maddalena come archetipo per il profilo della *peccatrice convertita*<sup>44</sup>. Dall'altro canto San Pietro – in Scanello e Tansillo –

<sup>40</sup> A titolo di esempio. cf. l'ottava XIII: «*Ben piange ella e si duol perché n'accoglie / pietà dal pianto e dal dolor perdono; / e l'amare sue lagrime e le doglie tanto care a Gesù, sì grate sono, / che in sé per castigar suoi falli ei toglie / e le fa del suo amor libero dono; / così nel pianto e nel dolor dimostra / l'esempio a noi per la salute nostra*».

<sup>41</sup> La fortuna delle *Lagrime di San Pietro* si spinge oltralpe, dove François de Malherbe dedica loro una traduzione in francese (cf. l'introduzione al testo, in CHIODO 2009, pp. 13-28).

<sup>42</sup> Pare che nell'economia delle *Lagrime* il pianto, da indubitabile prova dell'avvenuto riscatto, rimanga elemento marginale: l'attenzione viene costantemente dirottata sul cambiamento (esteriore e spirituale) della Maddalena e sull'accoglienza *in excelsis* a lei riservata ancora prima della sua morte (cf. XL; XLI, 6-8). Le lacrime chiudono il poema: sono il segno della disperazione per i «mille scempi» (XXXV 8), ai quali è costretto Cristo, e del dolore per la vista della sua tomba vuota; ma rappresentano anche la felicità nel constatare che il Figlio di Dio è vivo (LVIII-LX); nel suo ricongiungimento col Padre; nel ricordo, ora lontano, dello strazio della Croce; nell'appagamento intimo ed eremitico («*Poiché 'l celeste suo amator salio / a le stellate sfere, [...], / e a la destra del gran Padre empio / l'aurato seggio e in un seco s'avvolse, / negar ancor se stessa al mondo rio / la nobile Donna e i suoi bei pianti volse / e gradirne le selve e i monti e i sassi, / onde pensando al ciel più lieve vassi*», LXVII.).

<sup>43</sup> Sul pianto della Vergine è composto un *Trattato breve, et utile delle Lagrime virtuose e dell'amaro pianto, e compassionevole lamento della B. V. Maria, sopra la Passione e morte di Cristo suo figliuolo* [...]. In Milano, nella stampa del quon. Pacifico Pontio, 1597. Il fine ultimo è di sollecitare quella pietà che si intende rafforzare in senso cattolico (*movere vs docere*): «*Queste lagrime che scrittore sublime / in dotte carte esprime, / questa lagrime, che da gl'occhi santi / di Maria, già stillò grave dolore, / se non piegano a pianti / ogni devoto core: / o lagrime non sono di tormento, / o di spirito ogn'ardor nel mondo è spento*» (madrigale di F. F.<sup>co</sup> F.<sup>ti</sup> P.<sup>ta</sup> S.<sup>co</sup>, pp. non numerate).

<sup>44</sup> Nella resa mariniana confluiscono elementi della tradizione precedente: l'elemento della conversione è sottolineato da Malombra nel sonetto prefatorio («*peccatrice conversa, anima bella*» v. 1) come da Marino nell'intestazione (*In morte di peccatrice convertita*) e il congedo sulla beatitudine di Erasmo, «*[Maddalena] 'l godi in eterno*» (LXXV v. 7) si rispecchia nel mariniano «*gode quel Dio, che sospirò con l'alma*» (*Lagrime* 30 v. 14).

sviluppa le implicazioni proposte dalla Maddalena: l'autenticità della contrizione si accompagna, nel presente caso, alla grandezza del personaggio. Non più un membro del seguito di Cristo, ma il suo successore, nonché il pilastro della sua Chiesa, allora sotto il venefico attacco della Riforma. Tali credenziali conducono alla scelta dell'apostolo come nuovo e più completo paradigma della forza delle lacrime, dell'onesto pentimento e della redenzione. Le ragioni del protagonismo di Pietro trovano coerente espressione nella canzone tansilliana a Paolo IV Carafa (le *Lagrime*, al tempo, sono in via di composizione):

un v'è che, volto a Dio lo stil e 'l core,  
 canta l'amare lagrime che sparse,  
 poi che 'l gran Re ver' lui degnò girarse,  
 il nocchier santo, il nobil pescatore,  
 di cui *tu successore*  
*sei nel sacro temone e ne la barca*  
 che scogli e mar per te sicura varca. (*Rime* 406, 92-98)

Ben più vicina all'esperienza mariniano, qui in esame, è la seconda macro tendenza, quella di stampo più spaccatamente funebre. Il poeta vanta una personale e robusta conoscenza delle raccolte in morte: lo studio e la consultazione di queste sillogi, la stesura delle *Rime lugubri* (per non parlare di celebrazioni isolate poi incluse in altre raccolte, ne è un esempio *Lagrime* 1, si cf. il *Cappello* relativo) gli assicurano una solida dimestichezza con i temi e gli stilemi più vulgati e sfruttati del genere. Tuttavia la decisione di intitolare la nuova antologia *Lagrime*<sup>45</sup> si rifà ad una precisa e ben identificabile tradizione. Nella produzione cosiddetta lacrimosa<sup>46</sup> è possibile distinguere diversi tipi di elogio, corrispondenti a diverse strutture metriche<sup>47</sup>: decisamente praticata è la silloge composta a più mani per la morte di un personaggio illustre (sono i casi di Gregorio Ducchi che raccoglie le *lagrime* sparse per la morte di Leonora d'Este, principessa di Ferrara, Modena e Reggio, e di Fabio Forza, che attende alla raccolta di diversi ingegni per la scomparsa di Lucina Savorgnan Marchesi<sup>48</sup>); vicino a questo omaggio è il tributo di una determinata cerchia di

<sup>45</sup> A parità di argomento, *Lira* III predilige un titolo "caratterizzante", che non si limiti a descrivere l'ispirazione delle liriche, ma che le definisca e che ne definisca la natura. Le *Rime amorose* diventano così gli *Amori*; le *Rime eroiche* sono le *Lodi*; le *Rime lugubri* assumono il titolo di *Lagrime*. Sulla preferenza, in *Lira* III, delle forme nominale rispetto a quelle aggettivali si tornerà in seguito.

<sup>46</sup> Nella rassegna saranno presentate in ordine cronologico quelle opere che hanno nel titolo la dicitura di *lagrime*; sono escluse le prove, frequenti, come *Il lagrimoso lamento della mag.ca mad.a Hippolita Passerotti bolognese*. [...] In Bologna, appresso Alessandro Benacci, 1587 (?) di Marcantonio Ferrari o *Il lagrimoso lamento che fa il gran maestro di Rodi con i suoi cavalieri*. [...] In Orvieto, falsamente attribuita a Giorgio Falconetti, oppure ancora il *Pianto, e lagrimose rime a diversi signori*. In Brescia, appresso Vincenzo Sabbio, 1595 di Giovanni Paolo Braccini.

<sup>47</sup> Alle più frequenti soluzioni metriche (sonetto, canzone, madrigale) si affiancano l'endecasillabo sciolto (come in Agnolo Firenzuola), la sestina a dieci strofe sullo stile petrarchesco (in Zaccaria Tommasi), la terzina (in Domizio Gavardo), l'ottava, la cui spinta epica sembra riservata al lamento di personificazioni di città o fiumi in onore di morti illustri (in Gabriele Moles, in Costante Accademico Travagliato, in Giovan Francesco Avanzini),

<sup>48</sup> *Lagrime di diversi poeti volgari, et latini. Sparse per la morte dell'Illustriss. et Excellentiss. Madama Leonora di Este. Et raccolte da Gregorio Ducchi. Et dallui dedicate all'Illustriss. et Reverendiss.*

persone, afferenti ad una medesima Accademia, nella dipartita di personalità di rilievo (si faccia l'esempio degli Illustrati Accademici di Casale che salutano – raccolti in un comune cordoglio – Margherita Paleologa, duchessa di Mantova e marchesa del Monferrato<sup>49</sup>). Altrettanto frequenti sono le sillogi a mani singole, composte e curate da un letterato (le lacrime del Sebeto per Maria Colonna d'Aragona di Gabriele Moles; le rime di Giovan Antonio Gelmi per il magnifico signor Eliseo del Bene; il pianto del Reno di Bologna in lode di Andalò Bentivogli a cura di Costante, Accademico Travagliato<sup>50</sup>) e per la morte di un parente o di una persona cara (ci si limiti alla menzione del veneziano Zaccaria Tommasi, autore di alcune rime per il fratello Bartolomeo, e di Dionisio Rondinelli per la *sua donna*<sup>51</sup>). Sono altresì da menzionare i florilegi funebri inclusi nell'architettura di un'opera più ampia come in Gabriello Chiabrera e Gaspare Murtola<sup>52</sup>. Ancora: sono rintracciabili esempi di *Lagrima* curate da un singolo e attribuite a città: il pianto di Capo d'Istria steso da Domizio Gavardo per lo scoppio di un'epidemia di peste bubbonica<sup>53</sup> e le lacrime di Parma per Alessandro Farnese ad opera di Giovanni Francesco Avanzini, che ne è il curatore e lo stampatore<sup>54</sup>. Un ultimo caso, degno di nota, è rappresentato dalle *Lagrima* per la dipartita di Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia, ad opera di

---

*Sig. Cardinal di Este suo signore*, in Vicenza, nella stamperia nova, 1585. E per l'edizione di Forza: *Lagrima di diversi nobilissimi Spiriti in morte de la molto Illustra Signora Lucina Savorgnana Marchesi*. [...] in Udine, appresso Gio. Battista Natolini, 1599.

<sup>49</sup> *Le lagrima de gl' Illustrati Accademici di Casale in morte dell' Illustrissima, et Eccellentissima Madama Margherita Paleologa Duchessa di Mantova, et Marchesana del Monferrato*. In Trino, per F. Giolito de' Ferrari, 1567.

<sup>50</sup> Le opere nominate si rifanno alle edizioni: *Le lagrima di Sebeto per la morte dell' Illustrissima Sig. Donna Maria Colonna, d'Aragona. Composte dal S. Gabriel Moles, et nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli. All' Illustriss. et Reverendiss. S. il S. Don Francesco de Mendoza cardinal di Burgos*. In Venetia, per Giovan Griffio, 1554. *Lagrima di Gio. Antonio Gelmi pistore in morte del Mag. Signor Eliseo del Bene*. In Verona, appresso Girolamo Discepoli, 1586. *Lagrima del Reno di Bologna. Rime funebri nella infelicissima morte dell' Illustra Sig.<sup>re</sup> Conte Andalò Bentivoglio ucciso a caso giostrando. Del Costante Accademico Travagliato*. In Bologna, per Vittorio Benacci, 1590-

<sup>51</sup> *Le lagrima di Zacharia Thomasio, nella immatura morte di M. Bartholomeo Thomasio, suo unico fratello, sopra le rime del Petrarca, in morte di Madonna Laura*. In Vinegia, 1552. *Le lagrima del Sig. Dionisio Rondinelli gentil'huomo veronese. In morte della sua Donna, nel viduo pastor chiamata Clori. Al molto Illustra Signora, il Conte Enea Thiene*. In Vicenza, appresso Giorgio Greco. 1600.

<sup>52</sup> Di Chiabrera si seguono le *Rime del sig. Gabriello Chiabrera*. Parte prima. [...]. In Venetia, appresso Sebastiano Combi, 1605. La suddivisione interna prevede una prima sezione, dedicata alle *Lodi de' diversi Eroi*, e una seconda, come in Marino, alle *Lagrima sopra la lor morte*. Di Murtola, invece: *Rime del sig. Gasparo Murtola*. [...] *Dedicate all' Illustrissimo, et Reverendissimo Monsig. Alessandro Centurione Arcivescovo di Genova, Decano della Camera*. [...] In Venetia, appresso Roberto Meglietti, 1604. Tuttavia, come si avrà modo di affrontare, il caso di Murtola è singolare: le *Lagrima* pertengono al tema amoroso; solo una lirica, *Le esequie d'Adone*, è funebre.

<sup>53</sup> Il lamento della città è seguito dalla *Penitenza del Popolo*; l'opera può considerarsi un ibrido fra i filoni funebre e spirituale, tenuto conto dell'invito al pentimento e dell'insistita richiesta di perdono.

<sup>54</sup> *Le lagrima di Capodistria, et la penitenza del Popolo, con una lettera al Padre dell'autore. Di Domitio Gavardo Giustinopolita*. [...] In Venetia, ne la contra de santa Maria Formosa, al segno de la speranza, 1555. Per le *lagrima di Parma*, l'edizione è: *Le lagrima di Parma in morte del suo Signore, l'Invittissimo, et Massimo Alessandro Farnese. Dedicate a i molto Illustri Signori Anciani di essa Città*. In Parma, [...]. 1594. Come precisa nella dedica Avanzini: «Essendo offitio mio [...] il dar alle stampe quanto di buono mi capita alle mani, et offrendomisi ora (non so per qual mia buona sorte) queste Rime, intitolate *Le Lagrima di Parma*, per esser da me date in luce».



Scipione Manzano<sup>55</sup>: si tratta di un discorso in prosa nel quale sono inanellati tutti i *topoi* classici del genere (è sufficiente leggerne le prime battute per incontrare i temi della salita nell'Empireo, della sovrapposizione defunto-Sole, del comune cordoglio e dell'elevazione del celebrato a *Eroe* della fede cristiana<sup>56</sup>).

Tuttavia, la prima apparizione del termine *lagrime* in rapporto ad un componimento funebre è in Agnolo Firenzuola (1493-1543) il quale lo sfrutta per due episodi ben distinti. Il primo (pp. 23v-27r di *Rime*, la cui *princeps* è edita postuma, nel 1549<sup>57</sup>), in endecasillabi sciolti, è per la morte dell'amico Bartolomeo Gerardacci, intitolato a Filippo Ciconini; sfilano in ordine le tematiche portanti del verso lugubre<sup>58</sup>, legate fra loro dall'affetto che il poeta nutriva e nutre nei confronti dell'elogiato. Un'espressione, dunque, decisamente canonica.

Il componimento che, invece, esercita maggior fascino, perché fornisce una prima specificazione delle *lacrime*, è il secondo (pp. 63r-79r), per la morte di un *amante napoletano*, prefato da una lettera a Clementina Rosa, nobile matrona pratese. L'autore spiega così la genesi dell'interesse: «piansi la violenta morte d'un miserello amante napoletano» (p. 61r). Le lacrime ricevono in questo modo un primo chiarimento eziologico, in quanto considerate la giusta reazione a un giusto dolore. A tale proposito è sufficiente leggere i primi versi (1-14):

O lagrime, del mio *giusto* dolore  
fide compagne; o caldi alti sospiri,  
de' travagli del cor veri messaggi;  
o *giusto* sdegno *giustamente* accolto  
nel *giusto* petto mio per *giusto* moto;  
datemi tregua almen, se darmi pace  
o non potete o non volete, insino

<sup>55</sup> *Lagrima nelle esequie fatte in Cividale di Friuli per la morte di Monsi. Illustriss. et Rever. Patriarca Giovanni Grimani d'Aquileia dell'Illustre Signor Scipione Manzano al molto Ill.<sup>re</sup> et R.<sup>mo</sup> Monsignor Agostino Gradonico Canonico di Padoa, et Abbate di Osseero*. In Padoa, appresso L. Pa-squati, 1594.

<sup>56</sup> «È morto [...] il vostro Patriarca; è passato dal mondo a Dio il vostro Pastore; è salito all'Empireo il vostro nume; è tramontato il vostro Sole; è sepolto il vostro Giovanni Grimani di sempre felice [...] rimembranza [...]. Spettacolo travaglioso et acerbo, poiché rappresentandosi a gl'occhi della mente [Marino usa «occhio del core» in *Lagrima* 35, 4] con queste esterne sembianze letali turbidezza et l'eclissi di quei raggi, coi quali già luminosi et splendenti soleva questo pietosissimo Eroe spirando focose faville di cristiana carità prometterci in ogni tempo gratie et favori, ci fa penacissimamente sospirare così singolare, et così per tutti pernicioso giattura» (pp. 1r-1v).

<sup>57</sup> Edizione: *Le rime di m. Angolo Firenzuola fiorentino*. In Firenze, appresso B. Giunti, 1549.

<sup>58</sup> Il lamento allinea tutti i maggiori luoghi funebri: la domanda retorica su chi allevierà il dolore e placherà il pianto (vv. 1-6); la pietà per la città di Prato che ha perso «il più bel fiore» (vv. 51-9); l'invito a piangere rivolto agli amici (vv. 60-78), alle donne oneste (vv. 79-89), alle ninfe (vv. 90-112) e a Cupido (vv. 113-20); il rammarico del celebrato che *guardando* indietro non comprende il dolore dei cari («duolgli / del nostro vaneggiar, de' nostri errori», vv. 125-6); la consolazione con chiusa gnomica («non piangiamo il guiderdone / ben meritato, il dovuto riposo / del caro amico, che col dolor nostro, / [...] / non lo potrem ritor di man di quella [la preterizione asseconda la volontà, quasi apotropaico, di negazione] / che a noi lo tolse, per metterlo in cielo: / ché non consente il fatal ordine questo», vv. 200-6); la lezione su chi debba essere compianto (vv. 207-16); la mancanza del bisogno di onorare l'amico, considerato che le opere ne celebrano la passata esistenza («quell'opre / che vivo l'onorà, l'onoran morto» vv. 229-30).

ch'entro a gli orecchi de' pietosi amanti  
 e delle molli giovinette io possa  
 poner la grieva *ingiuria* e 'l *torto* grande  
 che contro un *giusto* ardir d'un *giusto* amante  
 commesse non ha guar Giustizia *ingiusta*,  
 con tanta *empietà*, sì *ingiustamente*,  
 che chi ne fu cagion forse n'è gramo<sup>59</sup> [...]

L'attacco insiste sul contrasto giusto-ingiusto: le lacrime sono così conferma della convenienza del sentimento («*giusto* sdegno *giustamente* accolto / nel *giusto* petto [...] per *giusto* moto», 4-5), ulteriormente rafforzato dall'assenza di rapporti amicali o di sangue con lo sventurato partenopeo. Al poeta infatti «è paruto necessario mandarlo [il testo] fuori, sotto il favore di qualcuna che dovesse, potesse et volesse, se non la giovane – la quale a i più, et forse ragionevolmente, par che sia caduta in qualche sospetto di errore – le altre almanco, che di ciò colpa non hanno, difendere gagliardamente» (p. 61v). Benché in modo non esplicito le lacrime acquistano un valore più umano, una coscienza morale che, anche di fronte alla condotta non sempre integerrima degli uomini, sanno trascendere il rigore delle leggi. Firenzuola batte, con puntualità, sull'innocenza del gesto e sulla colpa, in fondo trascurabile, del giovane; la lirica si struttura in modo che la morte, sostenuta e anzi reclamata dai *malvagi* e dai *mostri*, evidenzi la netta frattura fra bene e male, sottolineata dalle sfumature negative riservate agli avversari del ragazzo<sup>60</sup>. Anche in questo caso, la lirica è un insieme di endecasillabi sciolti: il tributo sembra così assumere la veste dell'egloga non dialogata (novità introdotta da Trissino nella tragedia *Sofonisba*), a suggerire la genuinità della sofferenza e la limpidezza del dolore.

Presto il genere, coinvolgendo sempre più attivamente la componente umana, si armonizza con i temi della produzione funebre, fino ad esistere autonomamente. Nella succitata rassegna è possibile individuare *topoi* ricorrenti comuni (in buona parte ereditati), come l'accoglienza *in excelsis*<sup>61</sup>; il paragone e la sovrapposizione del

<sup>59</sup> Le trascrizioni sono da QUONDAM, *Archivio della tradizione lirica da Petrarca a Marino*.

<sup>60</sup> La descrizione dell'amante si fonda su appellativi che ne esaltano la giovinezza («le rinresca della morte / del *poverello* amante in sul fiorire / del suo bel primo aprile, in sul far frutto», 384-6) e l'inesperienza (il ragazzo è *semplicel* e *giovin*); il suo caso è *miserando* («subito inteso il miserando caso», 288). La Vicaria tratta pietosamente la circostanza: «essi [consiglieri], / mossi a pietà del *poverel*, cercarono / modo di prolungar la fiera impresa», 332-4 – dopo tutto, «chi, se ben di pietra o di diamante / avesse avuto il core, udendo il caso, / la cagione, lo autor, la fretta, il danno, / non fora divenuto molle cera?», 335-8. I vicari, desiderosi di ritardare la sentenza il più a lungo possibile, sono detti «pietosi padri; / se non ch'un *mostro*, assai vie più crudele / che tigre, a cui furati fur i figli / poc'anzi nati, e che ne va cercando; / colui che, procurando il dritto al fisco, / vien spesso vago dell'altrui ruina, / senza util, senza onor del suo Signore, / [...], / con fiera voce non avesse detto: “Ch'accade più consigli [...] / o metter tempo alla sentenza in mezzo? / Abbia suo luogo il bando, e il tempo e 'l spazio / con lor mentite larve non disturbino / alla giustizia il destinato corso», 350-63. Il resto del racconto è costellato di qualifiche positive per coloro che si battono a favore del giovane e di sfumature negative per quelli che, invece, sostengono la necessità della punizione (alle donne che vanno a Pozzuoli, «stimolate / dalla nuova pietà», 498-9, seguono la voce *crudel* delle guardie e la donna del protagonista che non intende prestargli soccorso: «o sorda, o cieca, o ingrata», 260).

<sup>61</sup> Moles, «sciolta da la mortal gonna, / di questa stanza il bel possesso pigli, / lieta con noi godrai l'immortal Donna / cui di nomi e valor tanto somigli; / e se fra noi fosti Maria Colonna, / posta or

defunto con il Sole<sup>62</sup>, che non è infrequente sfoci nella compenetrazione<sup>63</sup>; la reazione della Natura di fronte alla perdita<sup>64</sup>; il pianto della città per la morte del celebrato<sup>65</sup>;

---

nel seggio de' divin consigli / sei Colonna del Ciel lucida e pura, / onor del tuo Fattore e di Natura» (*Lagrima di Sebeto XLVII*); Illustrati, «tra tanta gioia senza fine / lieta su ne l'empireo alto soggiorno / frutti or coglie de l'opre sue divine» (*Lagrima*, Morra, son. *D'Angeli santi...*, 12-14); «Con quanto onor si de' pensar ch'accolta / subito fosse ne gli eterni chiostri? / Quanta gloria stimar che ne dimostri / quella Città superna, dove sciolta / di tutti i pesi umani in bel soggiorno / la sempiterna luce, e 'n pace molta / godi fra quei beati?» (*Lagrima*, Guasco, canz. *Qual tristo...*, 71-77); Ducchi, «è Leonora salita a l'alta Corte / fra l'Alme, che lassù son cittadine» (*Lagrima*, Frigio p. 26, 13-14); Gelmi, «Alma gentil, che 'l bel chiostro stellante / or godi lieta e pasci l'alta mente / di gloria eterna al sommo Re presente / di cui già fosti qui sì fida amante» (*Lagrima* p. 20, 1-4); Marino, «qualor con pensiero a te sormonto, / ricco d'altro che d'or, d'ostro o di bisso, / fatto segno ti veggio in Cielo affisso / tra le stelle più chiare illustre» (*Lagrima* 25 5-8); «tra l'angelico stuol nova Angeletta» (*Lagrima* 40, 93).

<sup>62</sup> Cf. Tommasi, «Credea Morte, togliendoci quel Sole / ch'ora su in Ciel si [...] splende, / torci ogni ben, perch'ella solo attende / a danneggiarci» (*Lagrima* 6v, 1-4); Moles, «E pregar te, d'ogn'altra più gentile, / che sciolta dal mortal caduco velo / fra divi spiriti, avendo il mondo a vile, / del tuo bel sol rendi più chiaro il Cielo» (*Lagrima di Sebeto* II, 1-4); Ducchi, «La bell'Aquila bianca [Dio, metafora già in *Deut.* 32, 11] / così ebbe sempre al Sol sua vista volta, / ch'ei, con nostro dolor, per sé l'ha tolta. / Né vuol ch'ella più augel del Mondo sia / ma che fra l'altre stelle / quasi anzi novo Sol riluca e splenda» (*Lagrima*, d'incerto p. 36, 1-6); «Ove sei ben nata alma, accorta et bella? / Tu splendi altiera a par del Sol tra noi» (*Lagrima*, Ducchi p. 65, 1-2); Marino, «Qui crebbe il gran CRESCENTIO, e crebbe tanto / che quasi Sole a mezzo giorno stese / sui miei colli il suo lume» (*Lagrima* 15, 1-3); «fra gli Angeli il veggio e in mezzo a loro / quasi cinto di stelle un Sole ardente» (*Lagrima* 38, 3-4).

<sup>63</sup> Illustrati, «per porla nel seno al sommo Sole / tolse la gemma ch'ogni lume adombra / di questa notte da gli umani onori» (*Lagrima*, Carretto, canz. *Solea l'Aquila d'oro*, 25); Ducchi, «il Sol che l'ha sì bene accolta» (*Lagrima* p. 36, 12); Marino, «tua luce immortal nel Sol vagheggio» (*Lagrima* 39, 11).

<sup>64</sup> Cf. Moles, «Corra torbida omai quest'onda viva, / che 'l fondo mio sì spesso ingemma e 'ndora; / nascan cipressi in questa e in quella riva, / onde fuggan ogn'or Zefiro e Flora, / le sponde, che Smeraldo già copriva, / prive di tanto onor faccian dimora, / mentre quest'urna mia verserà in mare / queste dolci acque, che sien tosto amare» (*Lagrima di Sebeto XVIII*); Illustrati, «Qui dove il Po colmo di rabbia or corre / e per dolor sì disdegnoso freme, / ch'offesa l'una e l'altra riva geme, / vidi una Ninfa a l'acque leggi imporre. // [...] // Ecco in un punto orrenda atra tempesta, / irati i venti e l'acque nere farsi; / e la gran Ninfa morte, ahi sorte dura; // e l'aria intorno, e 'l Ciel tutto cangiarsi» (*Lagrima*, Gambera, son. *Qui dove il Po...*, 1-12; si veda anche il successivo, son. *Deh, perché il Sol, che prima era...*); Ducchi (*Lagrima*, Cipriano da Napoli p. 16); Gelmi (*Lagrima* p. 16); Costante, «Tuoni il Cielo, strida l'aria e gridi il Mondo / il mestissimo fin del Bentivoglio. / E pianga ancora con dolor profondo / l'istessa morte il suo sfrenato orgoglio / poi ch'è caduto ogni bel fiore al fondo» (*Lagrima del Reno* I, 1-5); Marino (*Lagrima* 16); *Lagrima* 17, 5; «L'Alba del Po ch'a l'aria oscura e bruna / squarciava il vel, [...], / fatta di novo Sol madre infelice, / scolorò nebbia infausta, ombra importuna» (*Lagrima* 27, 5-8).

<sup>65</sup> Cf. Moles, «Quivi la bella Antiniana i gridi / raddoppia e i pianti e gli alti aspri lamenti, / e Mergellina, che a i propinqui lidi / più volte ha fatto udir dolci concerti, / con flebil note e disperati stridi / faceva tenore a i suoi dogliosi accenti, / né men di lor la bella Leucopetra / si duole e strugge e sembra immobil pietra» (*Lagrima di Sebeto LXXV*); Ducchi, «Mentre fra pene e fra sospir dolente / piange FERRARA la tua essangue spoglia / e desta a' suoi lamenti ogni pia voglia, / tante sue glorie in lei sparite e spente // ecco al funebre suon l'alto e possente / suo fiume freme» (*Lagrima*, Grillo p. 3, 1-6; si veda anche il son. *Pon fin, pon fin...* p. 4, 1-4); «Pianga con modo inusitato e strano / FERRARA che, fra tanti illustri padri, / pregi non perde mai maggior di questi» (*Lagrima*, Testa p. 11, 12-14); Avanzini, «Piansi [parla Parma] co 'l pianto d'un mio caro figlio / dianzi; et sentir in voce alta mi fei. / Et con l'umor, che cadde a lui del ciglio, / furo in carte notati i dolor miei» (*Lagrima di Parma* I, 1-4); Marino, «Su l'urna di FERRANDO ecco dolente / Francia, vedova Italia, orfana Spagna, / piangono a prova» (*Lagrima* 9, 1-3).

la velocità della scomparsa<sup>66</sup>; la metafora del frutto colto anzitempo<sup>67</sup>; l'appello al pellegrino<sup>68</sup>; la sepoltura con le virtù, con Amore o con altre divinità<sup>69</sup>; il cielo come luogo di origine e meta finale alla quale l'anima ritorna<sup>70</sup>; il lamento di Apollo o di Amore<sup>71</sup>. Il pianto si arricchisce di uno specifico valore, che trova giusta formulazione nel sonetto di Ducchi (*Lagrime*, p. 61, 1-11):

Ite, *Lagrime* mie, bagnando intorno  
il duro sasso che rinchiude et serra

<sup>66</sup> Cf. Moles coniuga la velocità della scomparsa alla metafora del frutto, «Alma gentil [...] gradita in Cielo, / che duro fate a noi ti tolse acerba, / come veggiam dal suo [...] stelo, / cader il pome a la stagione acerba, / quando sciolta dal fral terrestre velo, / [...] partisti u' l nome tuo si serba, / partì dal mondo, e non con minor fretta / tutto quel che di lui giova e diletta» (*Lagrime* XC); Ducchi, «donna, per ornarne il Mondo, / ci diede il Ciel; ma ohimè ch'invio Fato / tosto la tolse, e la ripose in Cielo» (*Lagrime*, Pellegrini p. 46, 1-3); Marino, «Invido Ciel, perché sterpar sì presto / l'arbor gentil? Forse il suo crine Apollo / volse, in vece del lauro, ornar di questo» (*Lagrime* 11, 12-14); «[in morte di Livia d'Arco; il sogg. è l'arco, in equivoco onomastico] anzi è caduto» (*Lagrime* 26, 5).

<sup>67</sup> Cf. Tommasi, «Morte colma di sdegno et d'ira ardente, / come uom ch'altro ornar vol, fiori o viole / sveller dal loco che adornavan suole, / tolse dal mondo e in Cielo il fe' presente» (*Lagrime* 36r, 5-8); Moles, si veda il passo alla n. precedente; Ducchi, «Or sei, Ferrara, del sovran tuo onore / spogliata onde già andasti in vista altera / poiché ha reciso Morte iniqua e fera / di bellezza e virtute il più bel fiore» (*Lagrime*, Leali p. 13, 1-4); Marino, «Dal gran ceppo a colmar l'aria d'odori / ROVERE giovinetta alto sorgea / e da' suoi rami nobili pendea / cumulo di trofei più che di fiori. // [...] // Quando mentr'egual pianta al bel rampollo / cercava il buon Cultor [padre] per farne innesto / Morte quindi lo svelse e 'n Ciel piantollo» (*Lagrime* 11, 1-11); «del bel garzon, che qual calcato giglio / cadde al colpo mortal pallido e smorto» (*Lagrime* 23, 7-8).

<sup>68</sup> Frequentissimo anche nella produzione lugubre; cf. Illustrati, «Viator, pria che 'l piè porti più avante / consacra a l'urna e lagrime e sospiri, / ornandola di gigli e d'amaranti» (*Lagrime*, Cavagliate, son. *Di Margherita...*, 12-14); Ducchi, «Viator, dunque al bel marmo t'inchina / s'il Ciel benigno ogni tuo voto ascolte» (*Lagrime*, Saraceni p. 50, 7-8); «Viator, in questi freddi ornati marmi / giace morta chi vive eterna vita» (*Lagrime*, Saraceni p. 51, 1-2); «alcun è che 'l bel sepolcro verga / di cotai note: "O Viator qui giace / di Pudicitia il vero simulacro"» (*Lagrime*, Ducchi p. 67, 10-11); Marino, «Peregrin, la cui mano il marmo infiora, / tre Dei [...] onora» (*Lagrime* 29, 7-8).

<sup>69</sup> Cf. Ducchi, «Con nobiltà, supreme gratie e molte / sommo onor, gran bontà, beltà divina, / senno, ch'a pochi il Ciel largo destina / il questa gelid'urna or son sepolte» (*Lagrime*, Saraceni p. 50, 1-4); Marino, «S'onorar l'onorate ossa vi piace, / l'urna ch'a Menfi, a Caria il pregio toglie / fate di tre cadaveri capace» (*Lagrime* 18, 9-11); «Peregrin, la cui mano il marmo infiora, / tre Dei sepolti in un sepolcro onora» (*Lagrime* 29, 7-8).

<sup>70</sup> Cf. Moles, «A i vanni miei presta le sante piume, / con cui altera al Ciel poggiasti a volo» (*Lagrime di Sebeto* III, 1-2); «Felice te, ch'onde scendesti, or sei / tornata in grembo al Sommo bene intenta» (*Lagrime di Sebeto* XLVI, 1-2); Illustrati, «Qua giù nel fango vil voi già dal cielo / cadeste, or v'ha il Signor, qual gemma pura, / riposta fra i celesti suoi tesori» (*Lagrime*, Guazzo, son. *Poiché i mortali...*, 9-11); «L'anima ritornata a la sua stella / d'ogni basso pensier libera e scossa / sue sante voglie appaga in quel che vede» (*Lagrime*, Sordi, son. *None, come pensasti...*, 9-11); Ducchi, «la mia chiara Duce / tornata è in braccio al suo gran padre Alcide» (*Lagrime*, Ducchi p. 62, 13-14); «Quand'io mi movo a ripensar di voi / alma cortese del corporeo velo / sciolta et dal Sommo Re chiamata in Cielo» (*Lagrime*, Ducchi p. 67, 1-3); Marino, «Torni da' lunghi e faticosi errori / al suo patrio ricetto» (*Lagrime* 4, 1-2).

<sup>71</sup> Cf. Illustrati, «[dal Cielo] Scorgi le sacre Muse il chiaro manto / tinte d'oscur con voce altera e mesta / empir l'aria di strida d'ogn'intorno. // Et Apollo cangiar il dolce canto / in aspri accenti; perché, oimè, sì presta / a l'alta stella tua festi ritorno?» (*Lagrime*, Delli Re, son. *Alma, che...*, 9-14); Ducchi, «L'Onestà, la Virtù son quelle meste / che piangon lei» (*Lagrime*, Titoni p. 27, 12-13); Marino, «pianga Apollo il suo canoro augello» (*Lagrime* 17, 14).

la caste membra (ohimè) spente e sotterra  
 di lei, ch'or fa nel Ciel lieto soggiorno.  
*D'altro io non so più degnamente adorno*  
*far suo sepolcro*; e so, che tutto atterra  
 il Tempo; e solo al Tempo suol far guerra  
 e viver dopo ancor l'ultimo giorno  
 la gloria altrui, *diffusa in mille carmi*,  
 onde dolente a *lagrimarla* invito,  
 et a *cantarla* i più famosi spirti.

Le lacrime rappresentano dunque la più immediata manifestazione di solidarietà: sono lo sfogo e l'unica prova di partecipazione al dolore, nonché – stando alle parole di D'Uchi valevoli, quasi indistintamente, per la maggior parte degli autori presi in esame – unico ornamento ancora possibile al sepolcro. Complice di questa posizione è, senza dubbio, la scelta dei soggetti: da un lato personaggi noti, la cui morte colpisce (direttamente o indirettamente) la comunità e, dall'altro, parenti e amici, oggetto di un lutto intimo, raccolto che colpisce un determinato nucleo di persone. In entrambi i casi, il pianto stabilisce una connessione fra la reazione naturale dell'elogiante e l'oggetto dell'elogio. A questo si aggiunge il rapporto con la stesura dei «mille carmi»: D'Uchi tocca una logica circolare, nella quale il lamento ispira e origina la composizione la quale, a sua volta, suscita le lacrime nei lettori; in tale senso gli elementi del binomio sono gli unici che possono ingaggiare battaglia col Tempo, vincendolo mediante la celebrazione della gloria del morto (sul tema della Fama che permette di «viver dopo ancor l'ultimo giorno» 8, si cf. Marino: «chiusa teco ancora si fora in tomba, / ma per farti immortal, [la Fama] morir non volse», *Lagrime* 1, 13-14). Molteplici dunque le implicazioni del pianto: è la più ovvia manifestazione di dolore, è l'umana partecipazione alla sofferenza (in cui risulta fondamentale il coinvolgimento del fattore umano), è l'unico tributo possibile ed è il solo elemento che, combinandosi con il ricordo del celebrato, riesce ad assicurarne la sopravvivenza dopo la morte.

Simili considerazioni possono estendersi anche all'esperienza di Chiabrera, le cui *Rime* presentano la divisione in *Lodi de' diversi Eroi*, *Lagrime sopra la lor morte*<sup>72</sup>, *Canzonette & Sonetti*, *Scherzi pastorali*, *Vendemie di Parnaso*, il *Rapimento di Cefalo*, *L'Erminia*, *L'Alcina prigioniera* e alcune rime *Sacre*. Colpisce nell'organizzazione l'accostamento di *Lodi* e *Lagrime*, che si replica nell'architettura di *Lira* III. La silloge funebre, come le altre della raccolta, è preceduta da una breve introduzione che accoglie, insieme all'intervento del curatore (Pier Girolamo Gentile), un componimento di Angelo Grillo, il quale riflette sull'immortalità che attende gli eroi, eternati dalla poesia e dalla bravura dell'autore recuperando una lezione dal sapore oraziano (*Del padre D. Angelo Grillo...*, p. 29):

Questi, ch'al suon di lagrimosa lira  
 or piangi, estinti folgori di Marte,  
 han vita ne le tue funeste carte  
 e la tua fama la lor fama insipira;

<sup>72</sup> I personaggi oggetto delle *Lodi* non sono gli stessi delle *Lagrime*.

[...]

E perdendo han maggior vittoria quivi,  
che non avrian vincendo ove i lor busti  
giacquer, ma non l'ardir, no 'l gran valore.

Deh, se d'onor terre spiriti divi  
nel ciel vi cal, miratevi ora augusti,  
ed immortali in stil, che mai non more.

Grillo, inoltre, circostanza il perimetro dell'elogio, che si limita all'ambito bellico (il chierico parla di «estinti folgori di Marte»<sup>73</sup>). Anche Chiabrera, a livello tematico, dimostra di confarsi alle tematiche proprie del genere; sfilano il paragone arboreo<sup>74</sup>, l'entità della ricompensa celeste dopo le prove sostenute in vita<sup>75</sup>, la prematura dipartita<sup>76</sup>, la perdita che non trova riparazione<sup>77</sup>, l'appello al *viator*<sup>78</sup>, la disperazione inconsolabile di Apollo<sup>79</sup>, l'invito a piangere rivolto alla città natale del celebrato<sup>80</sup>.

Ciò che consuona, nei testi di Chiabrera, con le altre raccolte e che, al contempo, si discosta dalla visione mariniana è il valore della morte e – ne consegue – il significato del pianto: le lacrime comprendono sì le accezioni individuate, ma sembrano accordare grande rilievo alla perdita, vista nell'*hic et nunc*. Chiabrera imbastisce tali omaggi per sei vite spezzate alle quali non è concesso alcun ritorno in vita: ogni invocazione, preghiera e lamento circa il ricordo del defunto e delle sue qualità (constatabili o solamente prevedibili) è finalizzato alle lacrime che grondano ad ogni verso. Il pianto, letterale centro della sezione, è assunto come filo conduttore che

<sup>73</sup> Gli elogiati sono Latino Orsini, Fabrizio Colonna, Ercole Pio, Agostino Barbarigo, Astorre Baglioni e la città di Famagosta, involta nell'ampio giro di fuoco della guerra.

<sup>74</sup> Per Orsini (I 1-9): «Or che a Parnaso intorno / cogliendo già del giovinetto Aprile / qual più gemma è lucente, / e ne sperava adorno / ad onta de la morte il crin gentile / de l'Italica gente; / già non credeva, o Spinola, repente / far di lagrime un fiume, / e pianger de l'Italia un sì bel lume»; Per Colonna (II 6-11): «nobile pianta altera / svelta da nemi e doma / sul fior di Primavera; / forte sostegno e rocca alta di Roma / folgoreggiata a terra / con lagrimevol guerra»; Per Baglioni (II 1-6): «Qual tronco in giogo alpino / quanto più d'anni è pieno / men prezza Borea, ove gelato ei freme / tal grido alto divino / per longa età sorge robusto e meno / livida invidia teme».

<sup>75</sup> Per Orsini (VI 4-9): «Disse: "O prencipi amici / son di vera virtù premio gli onori / per l'anime celesti; / su dunque l'armi, e se medesimo appresti; / e con amiche prove / gli onor ciascun del mio guerrier rinove».

<sup>76</sup> Per Colonna (III 9-11): «già non dovea su la più verde etate / dura morte involarte / senza prova di Marte»; al passo si lega l'ultima strofa, che palesa la topica invidia della Morte (IX 5): «Morte il tuo valor prese in dispetto».

<sup>77</sup> Per Pio (I 6-11): «[Ferrara] il Pio guerrier piangendo e gl'onor suoi [il pianto della città è cliché classico]; / qual gemma d'India o qual tesoro fra noi / può ristorar il danno / di grand'alma rapita? / O qual incanto mitigar l'affanno / può di mortal ferita?».

<sup>78</sup> Per Barbarigo (II 2-11): «o vergine Reina [Venezia], / da la strage barbarica nimica / il BARBARICO altero / [...] chiudi a la bell'Adria in seno / la cener vincitrice [...]; / fia sovra il sasso suo tempo, che dica / "Bon viator straniero: / ecco il flagel de l'Ottomano impero; / già gran folgore armato / ora Numa d'Italia in ciel traslato"».

<sup>79</sup> *Ibidem* (IV 1-11): «Qual [...] or d'Ippocrene, / [...] / altra chiamerò Musa al mio dolore, / se non quella che spira / dolci modi di lacrime e di pene? / O Febo or tu mi cingi atra cipresso, / e si temprà le corde auree canore, / che n'ululi la lira: / "Io citarista di tormento e d'ira; / io de l'Italia mesta / misero cigno a la stagion funesta».

<sup>80</sup> Per Baglioni (IX 10-13): «Senti Peruggia [...] / e meco tu le lacrime diffondi, / che di tanto guerrier non han pur l'ossa / angusto marmo che coprir le possa».

unisce le liriche; sono dunque assai frequenti il lessico del dolore e il campo semantico della sofferenza che, a tinte cupe, scortano e accompagnano il lutto universale. Dato il numero esiguo delle canzoni, vale la pena presentarle singolarmente: il canto per Latino Orsini (1517-1584; pp. 30-32), condottiero e teorico militare, si apre nel pianto («non credeva, o Spinola [Andrea, dedicatario della lirica], repente / far di lagrime un fiume / e pianger de l'Italia un sì bel lume», I, 7-9) e nel pianto si chiude («di Savoia a i liti / in solitaria riva / altri ne canti lacrimoso e scriva», IX, 7-9). L'omaggio a Fabrizio Colonna (1450/60-1520; pp. 33-37) muove dall'invocazione alla Musa (stanze I-II; si legga: «lasci la bella luce / la bella Diva e mesta; / rechi cetra funesta / poiché Morte n'adduce / a lamentar de' COLONNESI il duce», II, 1-5) per incardinarsi poi nel rammarico e nella pena per una sì giovane perdita (cf. IV, 1-7). Cantare la dipartita di Colonna ha, inoltre, un effetto paradossalmente dolce (cf. V), poiché il dolore si lenisce, trovando consolazione nella stesura di *lamentationes* funebri che, come questa, si risolvono in lacrime («o conversa in dolor gioia romana; / o glorie, o nostri vanti / fatti querele e pianti», IX, 9-11). L'esaltazione di Ercole Pio († 1571; pp. 38-42), condottiero veneziano morto prima della battaglia a Lepanto, inizia al suono del pianto («Morte ha le lagrime compagne / et è ria tigre chi talor non piange», I, 12-13), per sviluppare un lungo paragone con Achille la cui vicenda nasce dalla commossa «flebil voce» (III, 1) di Teti e si chiude in tragedia; tuttavia il vigore del paragone è nella dissomiglianza: c'è innegabile gloria nel morire dopo un feroce combattimento, ma è triste perire senza aver l'occasione di mostrare il proprio ardimento<sup>81</sup>. Il lamento per Agostino Barbarigo (1516-1571; pp. 43-45), capitano da mar della flotta veneziana, si apre constatando il danno inflitto dalla Morte («volgan più tosto il cor, volgan le genti / Morte a biasimar ch'inesorabil rota / fortuna di dolore», I, 6-8) e termina nella disperazione di Apollo (a tal proposito, cf. n. relativa). L'elogio per Astorre II Baglioni (1526-1571; pp. 46-50), per il quale lo stile delle «querele in prova / futura Musa a lamentar commova» (II, 12-13), si imbastisce sulla metafora del «Leon d'Italia sì tremendo [...] / tratto per inganno e per insidie a terra» (III, 12-13). Lo svelamento di tale circostanza è affidato a Febo il cui dolersi si traduce in un invito a Perugia, città natale di Baglioni, a piangere la caduta di *tanto* figlio. Infine, Chiabrera dedica a Famagosta (pp. 51-53), teatro di cruenti scontri durante l'assedio degli anni 1570-71, l'ultima canzone. L'esito del contrasto, a favore della Lega santa, lascia cicatrici profonde, così descritte: «sfortunata in pianti, / spettacolo di pena, / cinta il piè di catena / traevi a gioghi di nemici infesti / tumulti luguberrimi funesti» (III, 5-9).

Di tutt'altro avviso è Marino, il quale non concepisce la raccolta delle *Lagrima* come necessariamente devota al pianto, sebbene l'elemento sia molto presente (soprattutto nella seconda sezione, dal decimo sonetto); a ben guardare il poeta non condivide nemmeno la posizione chiabreresca sul lamento. A questo punto, perché il confronto sia veramente efficace, è doveroso anticipare alcuni elementi sulla silloge

<sup>81</sup> «Pur con l'orribil sorte, / pur col pianto di Troia / molto ei può consolar ne i di felici / l'inaspettata morte, / che non è poca gioia / tirar seco cadendo anco i nemici. / [...] contempro, o Pio, modi infelici / e miei funesti carmi / giungo a funesti suoni, / che sorgi armato e nel gran dì de l'armi / non folgori e non tuoni; / nel più bel corso tuo Morte t'invola / né sangue turco il tuo morir consola» (IX).

in esame che, nonostante sia strutturalmente prossima alle *Rime* del savonese e tematicamente vicina alle altre esperienze (si vd. le note relative), intavola problematiche differenti. I primi nove elogi, gli unici che possano sostenere il confronto con i soggetti di Chiabrera, sono dedicati a personaggi celebri; non è infrequente trovare casi in cui il lutto sia solamente la causa pretestuosa per un progetto di più ampio respiro, il cui scopo è coinvolgere altri membri della famiglia dell'elogiato. Fin qui *nihil novi sub solem*: la cortigianeria, in contesti funebri, è sfumatura ricorrente e la celebrazione del singolo traslata alla stirpe non deve stupire. Tuttavia il procedimento, unito al possibile (sicuramente auspicato) ritorno in vita dei personaggi chiarisce un punto finora non considerato: l'elogio non è fine a se stesso sia perché offre rimandi 'interni' alla famiglia (si faccia l'esempio di 3, per Vittoria Farnese: la discendenza della duchessa ha quasi la medesima importanza della dedicataria) sia perché cambia in profondità la prospettiva sulla morte, vista come condizione intermedia necessaria per la beatitudine eterna. In tal senso, nel secondo sonetto – in onore di Giovanni Andrea Doria – è contenuto l'epiteto «Ligurio Nettun» (*Lagrime* 2, 5) in riferimento alle abilità dell'elogiato e al suo più famoso antenato, Andrea Doria, spesso rappresentato in foggia del dio Nettuno<sup>82</sup>. Per Giovanni Francesco Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII, si auspica un glorioso ritorno, come «novo Orion» (*Lagrime* 3, 10), sul campo di battaglia: «mostrati tale in Cielo, qual fosti in terra. // Quindi il tuo BRANDO (richiamo onomastico) al fier nemico apporta / tempeste d'ira e turbini di guerra, / piogge di sangue e fulmini di morte» (*ibidem*, 11-14). Per Vittoria Farnese, come anticipato, la glorificazione prende vigore nell'inclusione della discendenza della nobildonna: «s'or laggiù [in terra] di peregrini onori / veste Urbino et Italia, e spiega e spande / co' Gigli azzurri [Farnese] e con l'aurate Ghiande [della Rovere] / l'età de l'oro e la stagion de' fiori» (*Lagrime* 4, 5-8). Girolamo Buonvisi, nobile lucchese, grazie alla sua vittoria in terra («pugnasti e vincesti in terra», *Lagrime* 5, 5), vede la sua fama difesa dalla tirannia del Tempo, tanto che il suo nome «immortalmente invitto / là negli archi celesti a note d'oro / ha di sua man l'Eternità scritto» (*ibidem*, 12-14). La lirica dedicata a papa Clemente VIII – a ben guardare – non tratta della sua morte ma di un evento astronomico occorso *nella* sua morte. La nuova stella, che «l'ultimo passo in sul morir precorse» (*Lagrime* 6, 4), richiama in Cielo «le sei compagne [rimando al blasone degli Aldobrandini]» (*ibidem*, 14). La tesi del sonetto muove da una premessa inversa: se la vita sulla terra può godere di una continuazione (nella discendenza o nel perpetuarsi delle glorie del defunto), è

<sup>82</sup> «La celebrazione in termini classici dell'immagine di Andrea, tra modelli repubblicani e proiezioni augustee, trova nella figura di Nettuno l'emblema di maggiore fortuna e di più immediata lettura», in STAGNO 2005, p. 18; «l'esaltazione della persona dell'ammiraglio, signore del mare, attraverso la comparazione con il dio, del quale il Dorio era rappresentato come emulo o personificazione, costituisce un "tipo" iconografico importante, ricco di riscontri tanto letterari quanto figurativi, tra i quali emerge per rilevanza la commissione di una statua celebrativa da parte della Repubblica di Genova. Benché questa iconografia si precisi e si affermi soprattutto a partire dalla metà della quarta decade del XVI secolo, è indubbio che il parallelo Dorio/Nettuno – alla base anche della realizzazione della grande statua in stucco del dio, precocemente distrutta, commissionata da Andrea al Montorsoli nel quinto decennio del secolo per il giardino del palazzo – costituisca l'allegoria più facilmente ed intuitivamente decifrabile tra le varie proiezioni celebrative della figura dell'ammiraglio», *Ead.*, p. 46. Per un approfondimento sulla rappresentazione letteraria di Andrea Doria, si rimanda a ROSSO DEL BRENNA 1970, pp. 59-63.



anche da considerarsi – nel suo intimo – come una pausa rispetto alla permanenza in Paradiso da cui l'anima proviene (altra tematica oltremodo topica). Dunque, il ritorno all'origine di Clemente VIII inaugura una nuova vita al cospetto di Dio. Similmente, il componimento successivo, per la morte di Francesco Gonzaga a Eugenio Cagnani, ruota sul ritorno all'origine («riprende ciascun gli abiti primi», *Lagrima* 7, 9), ma verso il basso. Come si vedrà, le *Lagrima* di Marino accolgono un ritmo binario (le liriche, a coppie, vertono sullo stesso tema con esiti differenti o su sfumature del medesimo *topos*) e la lode per Gonzaga fornisce uno specchio a quella per il papa: all'assunzione-ritorno si contrappone la discesa-ritorno («soggiace al tuo piè cenere e terra», *ibidem*, 14 – si noti il conflitto delle ultime parole dei sonetti 6 e 7: *cielo e terra*). Ancora: è possibile che le equazioni vita-gioco e mondo-commedia (molto frequentate) siano un collegamento con Giulio Cesare Gonzaga, fratello del card. Scipione e famoso interlocutore nel dialogo tassiano *Gonzaga secondo ovvero del giuoco*, in cui si disquisisce sulla natura del gioco, compresi gli scacchi, la commedia e la tragedia. Sempre in virtù dell'accennato sistema binario, le ultime due composizioni, per la dipartita di Enrico IV di Borbone e di Ferdinando de' Medici, esibiscono diverse analogie: il valore dimostrato in oriente («terrore al Moro / mentre il ferro rotava a' danni loro», *Lagrima* 8, 2-3; «si lamenta e lagna / del duro giogo il misero Oriente», *Lagrima* 9, 3-4); l'omaggio delle virtù («il Valor, lo Splendor, la Fede, il Zelo / e l'onore de la Pace e de la Guerra / cadde», *Lagrima* 8, 9-11; «Religion, Pietà, Giustizia e Pace / adoran chine il gran pennon che pende / dal nobil marmo», *Lagrima* 9, 9-11); la figura di Marte (per il monarca diventa parallelo; per il granduca, ulteriore omaggio divino). Il ricordo dei due sovrani è, dunque, affidato alle loro stesse opere che contribuiscono a renderne ancora viva l'immagine: «il sepolcro che la copre e serra / sepolcro non sarà ma sarà cielo; / fia del Gallico Marte il Cielo in terra» (*Lagrima* 8, 12-14); «sotto il bronzo ond'animata splende / l'immagine di lui viva e verace / l'Invidia istessa le sue spoglie appende» (*Lagrima* 9, 12-14).

In definitiva, la morte – presente come circostanza scatenante – non si rivela situazione impediente e per ogni soggetto celebrato, o nella discendenza o sotto altra forma, è prevista la possibilità di un riscatto o, direttamente, di un ritorno.

### 3. *La struttura delle Lagrima e un confronto con le Lugubri*

Prima di procedere con il confronto fra *Rime lugubri* e *Lagrima* (al quale, inevitabilmente, si dovrà accennare), risulta utile proporre, in modo schematico, il sistema interno della silloge. In riferimento alla tabella che segue, sono necessarie alcune precisazioni: nella colonna di destra, sotto la sigla 'n°', si trovano i numeri delle composizioni, raccolti in base ai destinatari, elencati a fianco. Seguono gli anni della morte di ciascuno: la dicitura 'ca.', per Girolamo Buonvisi, indica la necessità che il lucchese sia morto dopo il mese di maggio ma non oltre il 1602, come è possibile dedurre dalle ultime clausole del testamento aggiunte, rispettivamente, nel dicembre 1601 e nel maggio 1602. Per Lorenzo Tesaurò (10) e Giacomo Valmarana (19), l'indicazione *post* 1612 deve tenere conto delle testimonianze storiche: il primo cade – come dice Marino – in una battaglia al Monferrato («ebbe nome dal Ferro il campo dove / cavo

ferro l'uccise» 9-10) ed è lecito supporre che si tratti dei primi anni della guerra per la successione del Monferrato (1613-7), conteso da Carlo Emanuele di Savoia e da Ferdinando Gonzaga (con l'appoggio di Francia e Spagna). Per il secondo, invece, vale la testimonianza di G. Cinelli Calvoli (*Biblioteca volante*, vol. IV p. 333), il quale ricorda il suo nome come autore de *Le corone della Gloriosa Regina dell'Universo incoronata nella Città di Genova ed altre Rime* e di due *Nenie*, la prima delle quali conosce una terza ristampa (accresciuta e corretta), nel 1612 per Giuseppe Pavoni a Genova. L'impossibilità di determinare la morte di *N. Rovera* impone come limiti temporali l'arrivo del poeta a Torino (1608) e la *princeps* della *Lira* (1614). Per A. V. Magnani, i madrigali funebri (LXI-LXV) contenuti nei *Madrigali* di Bartolomeo Barco, editi nel 1608, forniscono un valido *terminus ante quem*<sup>83</sup>. L'assenza di informazioni circa i restanti intestatari – reali e fittizi – costringe ad assumere come estremo temporale l'edizione delle *Lagrime*. Infine, nelle ultime due colonne sono elencati i sotto-cicli, che cambiano a seconda degli elementi comuni dei sonetti, e le due macro-sezioni, politica e personale, in cui la sequenza può essere scandita:

<i>n°</i>	<i>dedicatario</i>	†	<i>sotto-cicli</i>	<i>sezioni</i>
1-2	Giovanni Andrea Doria	1606	personalità note	politica
3	Giovan Francesco Aldobrandini	1601		
4	Vittoria Farnese	1602		
5	Girolamo Buonvisi	1602 ca.		
6	Clemente VIII Aldobrandini	1605		
7	Francesco IV Gonzaga	1612		
8	Enrico IV di Borbone	1610		
9	Ferdinando I de' Medici	1609		
10	Lorenzo Tesauo	<i>post</i> 1612		
11	<i>N. Rovera</i>	1608-14		
12-5	Melchiorre Crescenzi	1612		
16-7	Battista Guarini	1612	(amici) poeti	
18	Antonio Vincenzo Magnani	<i>ante</i> 1608		
19	Giacomo Valmarana	<i>post</i> 1612		
20	Guidobaldo Bonarelli	1608		
21	<i>Bambino fulminato</i>	<i>ante</i> 1614	espressioni di dolore	
22-3	<i>Giovane ucciso dai Turchi</i>	<i>ante</i> 1614		
24	<i>Donna che si annegò</i>	<i>ante</i> 1614		
25	Marzio Cardelli	<i>ante</i> 1614		

<sup>83</sup> *Madrigali di Bartolomeo Barco mantovano* [...]. *Dedicati al Serenissimo sig. Don Francesco Gonzaga. Principe di Mantova, et di Monferrato*. In Venetia, appresso Giovanni Alberti, 1608 (pp. 63-7).

26-9	Livia d'Arco	1611	morti nell'arte
30	<i>Peccatrice convertita</i>	<i>ante 1614</i>	
31	Vittoria Concarini Archilei	<i>ante 1614</i>	
32	Isabella Andreini	1604	
33-9	Livia di Antonio da Savignone	1613	morte di parenti
40	Luisa di Bernardino Arnolfini	<i>ante 1614</i>	

Colpisce l'ordinata planimetria dei dedicatari, che consente una preliminare divisione in due parti ben distinte: la prima, di carattere 'politico', è più marcatamente encomiastica, considerata la natura degli elogiati (si succedono nobili di sangue – comandanti, duchi, re – e nobili d'animo – il mercante Girolamo Buonvisi), e la seconda, dal sapore più intimo, costituisce il momento 'personale' della raccolta (sono presenti gli amici di Marino: il chierico di Camera e mecenate Melchiorre Crescenzi, i poeti Battista Guarini e Guidobaldo Bonarelli, Marzio Cardelli). Lo stacco fra i due segmenti (fra 9 e 10) è sensibile: il rigoroso e partecipato cordoglio per la scomparsa di Ferdinando de' Medici cede il passo al ricordo della morte, nella primavera degli anni, di Lorenzo Tesauro (presentato con affettuosa paronomasia: «il mio Tesauro, il tuo [di Anduzar] tesoro», 10 1). Si precisano, in questo modo, due linee contrapposte per occasione, sentimento e resa, ma accomunate dall'impianto tematico e dai *topoi* che definiscono lo scheletro del genere. Le diverse tendenze che emergono, dalla classica celebrazione al più personale tributo, contribuiscono a creare un'inedita patina umana, carica di *sympatheia*, il cui apice viene raggiunto nell'intensa chiosa di 40, 57 in cui il poeta partecipa al lutto: «anch'io di genitrice orbo rimasi».

Nei primi nove sonetti si concentra l'ossequio a personaggi illustri, la cui presenza, ridotta rispetto alle *Rime lugubri*<sup>84</sup>, tradisce un'intelaiatura studiata e vincolante. È infatti possibile scorgere, nell'elezione di tali soggetti, una mossa politica, da collegare sia agli incarichi che Marino è chiamato, nelle varie corti, a svolgere, sia anche ai suoi personali interessi (da qui deriva la lettura, sostenuta da Slawinski, del sonetto 4 per Vittoria Farnese, del quale si ipotizza una finalità opportunistica<sup>85</sup>).

La struttura della prima sezione prevede un iniziale dittico in onore dell'ammiraglio Giovanni Andrea Doria, cortesia da attribuire alla dedica di *Lira* III a Giovanni Doria, detto Giannettino, cardinale di Palermo, terzogenito del comandante e fra i primi detrattori dell'*Adone* in Italia<sup>86</sup>, e al suo legame con Genova<sup>87</sup>. Il valoroso

<sup>84</sup> Nelle *Rime lugubri* si contano 20 sonetti in morte di personaggi illustri (nell'economia della raccolta rappresentano circa il 35%, a fronte del presente 22%).

<sup>85</sup> Si parla esplicitamente di «sistemazione farnesiana», SLAWINSKI 2007, p. 341.

<sup>86</sup> «At the session of 22 April 1624, [...] Giannettino Doria asked the Congregation of the Index to address the revision of the *Adone* as a matter of urgency. The tone of the minutes recording the sessions becomes perceptibly sterner and the invitations extended to Marino to complete the revision more pressing. An agreement over the formula 'suspended until corrected' [...] was reached on 27 November 1624. [...] Marino was trying to forestall or at least mitigate further hostile decisions by alternately promising a revised text from Naples and announcing an imminent return to Rome, while secretly beginning to entertain the idea of migrating once again», in CARUSO 2013, p. 98.

<sup>87</sup> Considerato il profondo legame che unisce Marino a Genova, non stupisce la scelta del dedicatario (ulteriormente avallata dalla chiosa conclusiva del poeta, il quale esplicita le sue ragioni sul piano

combattente, i cui *pregi* sono immortalati nel *diamante* del Cielo (1), trova accoglienza in un «novo [inedito] Mausoleo», fregiato da rami e ampie corone di corallo (2). Segue l'omaggio alla famiglia Aldobrandini, nella persona di Giovan Francesco, marito di Olimpia Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII, generale dell'esercito pontificio e primo principe di Meldola e Sarsina. Nella lirica è menzionato l'impegno contro il nemico turco, che culmina nel parallelo *post mortem* con la costellazione di Orione, che preannuncia la stagione delle piogge (da qui, l'invito a scatenare «tempeste d'ira e turbini di guerra, / piogge di sangue e fulmini di morte», 3 13-4). Il sonetto successivo (4) omaggia la dipartita di Vittoria Farnese, figlia di Pierluigi e dunque zia di Alessandro Farnese, duca di Parma e Piacenza (elogiato nelle *Lugubri* 36-37). Le ragioni del tributo potrebbero cogliersi in vista di un trasferimento, come già accennato, oppure potrebbero dipendere dal matrimonio che, dal 7 maggio 1600, lega la famiglia dei Farnese con quella degli Aldobrandini (Ranuccio I sposa Margherita, figlia del comandante Giovan Francesco). L'attenzione per la scomparsa di Girolamo Buonvisi (5), un mercante lucchese, sembra suggerire l'inadeguatezza dei titoli nobiliari per misurare la caratura e il valore di un uomo: benché le battaglie del destinatario siano metaforiche, le sue *glorie* hanno, nell'immortalità del cielo, appropriata collocazione. La silloge prosegue e in 6 Marino descrive il ritorno *in excelsis* di papa Clemente VIII Aldobrandini, la cui anima – allusa nel blasone della casata, le «sei compagne» 14 della stella – è richiamata in Paradiso da un neonato *splendor* celeste, erroneamente scambiato per una cometa «messaggiera di mal», 7. 7 è per Francesco IV Gonzaga, quinto duca di Mantova, figlio di Eleonora de' Medici e marito di Margherita, figlia di Carlo Emanuele di Savoia. Il gioco degli scacchi, di enorme successo nel Cinquecento<sup>88</sup>, è assunto come metafora della vita umana, unito

---

della pertinenza: «avendo, [...], la casa Doria tanta potestà sopra le cose marine, essendo questa opera del Marino, essendo la dea d'amore nata dal mare ed essendo poesie la maggior parte amoroze o almeno essendole per amore dedicate a niuno meglio si convenivano ch'a V. S. illustrissima», *Epistolario Lettere dedicatorie* n. 3, p. 458). Tuttavia (tale ipotesi dipenderebbe dal carattere di Marino più che da riscontri testuali) pare strano che *Lira* III, edita durante il soggiorno torinese, sia dedicata al cardinale Doria e non a Carlo Emanuele di Savoia (o a un membro della casata sabauda, come le *Dicerie sacre*). Si potrebbe ricollegare le ragioni dell'intitolazione alla rivalità, già esplosa nel 1608, con Gaspare Murtola: il genovese offre le proprie *Rime* (1604) all'arcivescovo Alessandro Centurione (imparentato con la famiglia Doria) e le *Canzonette* (1608) a Giacomo Doria. Ovviamente tali informazioni non provano che Marino intendesse dimostrare (o rivendicare), con la dedica a Giannettino Doria, la propria influenza sul territorio ligure; è suggestivo considerare che Murtola offre il *Della creazione del Mondo* al duca di Savoia e Marino, in ambito lirico (il medesimo dell'esperienza murtoliana), elegga, dopo diversi anni a Torino, un destinatario ligure.

<sup>88</sup> Gli scacchi, di grande successo, conoscono – fra il XVI e il XVII secolo – una diffusione ancora più capillare e, in tutta Europa, si registra un proliferare di edizioni che offrono svariate letture del gioco (metaforiche e non); si ricordino il *De ludo Scachorum* del matematico Luca Pacioli (redatto in volgare intorno al 1500 e ritrovato nel 2006); il poema *Scaccia ludus* di M. Girolamo Vida, edito per la prima volta nel 1527 a Roma e noto a Marino (modello della partita a scacchi del canto XV di *Adone*); la *Guerra del gioco degli scacchi*, opera in versi sciolti di Niccolò Mutoni (pubblicata nel 1544); *La Scaccheide*, poemetto in ottave, del bresciano Gregorio Duchi, del 1586; il *Trattato dell'inventione et arte liberale del gioco di scacchi* del dottore napoletano Alessandro Salvio, edito nel 1604; *Il Gioco degli Scacchi* di Pietro Carrera, nel 1617; il *Trattato del nobilissimo et militare essercitio de' Scacchi* di Gioacchino Greco, dato alle stampe nel 1620. Per un quadro più completo sull'evoluzione e sull'ascesa, fra il Cinque e il Seicento, del gioco degli scacchi, si veda PACIOLI 2007, pp. 7-40.

all'ormai tipico binomio mondo-teatro. Ed è nel momento in cui, petrarchesca-mente, «la favola è compita», 7 che ognuno riprende gli «abiti primi», 9, tornando la polvere che è sempre stato. In 8 Marino lamenta la fine di Enrico IV di Borbone, re di Francia e marito di Maria de' Medici (sorella della sunnominata Eleonora de' Medici e madre del futuro Luigi XIII, dedicatario dell'*Adone* – è patente che i Signori di Firenze sono il *fil rouge* degli ultimi tre sonetti della prima sezione). La mano del sovrano che combatté gli spagnoli e i turchi è ora chiusa nella tomba e le sue virtù cadono come fiori al gelo invernale. Il giglio si fa fiorentino (9) e il pianto per Ferdinando de' Medici, fratello di Francesco I e zio di Maria regina consorte di Francia, chiude il capitolo politico. Considerati i legami amichevoli fra la corte savoiarda (dove Marino è in quel momento attivo) e quella francese, è facile arguire le ragioni di 8; meno limpido invece è il motivo che porta alla stesura di 9, dedicato a Ferdinando, col quale Carlo Emanuele intreccia rapporti tacitamente tesi<sup>89</sup>. La parentela col monarca Borbone è certo causa sufficiente per calamitare l'attenzione del nostro, ma la morte di Enrico precede di un anno quella del granduca. Di conseguenza è lecito supporre che l'anello di giunzione, che avrebbe reso Ferdinando un soggetto papabile per un *planctus* funebre a prescindere da rivalità e antipatie, è la regina Maria il cui vivo interesse per il napoletano è ben noto dal 1609, come registra Borzelli<sup>90</sup>. La cortesia di siffatti tributi potrebbe considerarsi un'astuta mossa per rafforzare il proprio prestigio in Francia, benché – al momento – non fosse ancora in vista alcun trasferimento oltralpe<sup>91</sup>.

Le affinità che queste nove liriche autorizzano un'ulteriore suddivisione in sottocicli, ciascuno dei quali è composto da tre componimenti: 1-3 (per Gianandrea Doria e Giovan Francesco Aldobrandini) si costruiscono sul filone bellico, marittimo il primo e terrestre il secondo. 4-6 (per Vittoria Farnese, Girolamo Buonvisi, Clemente VIII) sono intitolati a personalità pie che, con le azioni, hanno saputo meritare la beatitudine del Paradiso. Infine, 7-9 (per Francesco Gonzaga, Enrico IV, Ferdinando de' Medici), collegati – come visto – da un più o meno taciuto protagonismo

<sup>89</sup> «Il desiderio di sottrarre la Toscana alla subordinazione della Spagna lo [Ferdinando] indusse ad avvicinarsi alla Francia; primo passo fu il matrimonio conchiuso nel 1590, sotto gli auspici di Caterina de' Medici, con Cristina di Lorena. A tale politica, che segnava un mutamento di rotta rispetto a quella seguita dai due primi granduchi, Ferdinando fu indotto anche da gelosia per il duca di Savoia Carlo Emanuele I, che, cogliendo occasione delle difficoltà del regno di Francia sconvolto dalle guerre di religione, aveva occupato il marchesato di Saluzzo e aspirava a maggiori conquiste: Marsiglia e la Provenza. Per impedire l'attuazione di tale disegno, Ferdinando occupò e tenne per quattro anni il castello d'If, posto in un'isoletta dominante il porto di Marsiglia», DBI *s.v.* *Ferdinando I de' Medici*.

<sup>90</sup> «Fin dall'anno 1609 la Regina Maria dei Medici aveva mostrato il desiderio di avere in Francia il Marino, a lei già noto», in BORZELLI 1906, p. 116 (e note, nelle quali si dà prova dell'invito al poeta da parte della regina a trascorrere un periodo alla corte di Parigi); «nel contesto della metà degli anni '10 il viaggio in Francia era per Marino un ripiego, seppur di prestigio. Non era, come sarebbe stato nel 1609, rispondere alla chiamata di sovrani ammirati dalla sua poesia», in RUSSO 2008, p. 149.

<sup>91</sup> La medesima lungimiranza è confermata dalla notizia che Borzelli dà sul *Tempio*, offerto alla regina Maria de' Medici: «il Marino, che aveva preparato da un pezzo l'elogio della Regina e che, forse, aveva d'Italia fatta qualche pratica per venir richiamato di là dalle Alpi, per essere tra i cavalieri del seguito e trarre benefizi del Maresciallo d'Ancre, la potenza del quale era così salda, senza perder tempo stampò ed offrì a Maria dei Medici il suo poemetto, e non dimenticò la Leonora Concini, nata Galigai o Dori, che rappresentava la prima parte e la maggiore nella corte francese», in BORZELLI 1906, p. 117.

mediceo, raccontano la desolazione della tomba, meta comune a tutti, indipendentemente dai titoli e dagli onori collezionati in vita (in tal senso, Francesco *soggiace* in terra; la mano di Enrico *giace* gelida nel sepolcro; Ferdinando *giace* nell'avello attorno al quale piangono le Virtù – è dunque inutile richiamare l'attenzione sul ricorso, reiterato, al verbo topico *giacere*).

Un'ultima idea comune ai primi componimenti è – come si è già accennato – l'idea che gli elogiati possano tornare in vita attraverso la discendenza (luogo oltremisura comune della poesia funebre) o grazie alle proprie capacità che la Fama (o il Destino o l'Eternità) decide di assicurare al ricordo perenne; dal bilancio sono escluse le ultime tre *lagrime* in cui, al contrario, è imperante l'impegno del poeta per dimostrare l'ineluttabilità della fine, dalla quale non è prevista alcuna forma di ritorno. Dunque, la Fama (1) non si rassegna alla scomparsa di Doria e, scritti i suoi *pregi* nella fissità del Cielo, non vuole seguirlo nella tomba «per farlo immortale», 14; al comandante Aldobrandini, nuovo Orione, è esplicitamente chiesto di «mostrarsi tale in Ciel, qual *fu* in terra», tornando a tuonare sul nemico turco. Vittoria Farnese (4), attraverso i figli Isabella, Francesco e Lavinia, «spiega e spande» in Urbino e in Italia l'utopica età dell'oro e la stagione dei fiori (in riferimento ai blasoni di Della Rovere e Farnese). L'Eternità, in 5, dopo averne scolpito il nome negli «archi celesti», garantisce al mercante Buonvisi gloria imperitura, lasciando che le sue *glorie* si spargano sulla terra. Infine, la stella che chiama l'anima di papa Clemente VIII ne permette il ricordo perenne, aggiungendo allo «stellato velo», 10 un nuovo splendore.

La cortigianeria che ingessa la prima parte della raccolta si dissipa nella seconda: ciò che muove Marino è ora il personale interesse, fatta eccezione per qualche isolato caso di commissione (probabilmente l'11, per la giovane *N. Rovera*; senza dubbio il 16, per Battista Guarini). Come dimostra la tabella, sono cinque i sotto-cicli in cui è divisibile il secondo gruppo delle *Lagrime*: il primo, 'intimista', coinvolge i destinatari che, con la loro morte e in virtù del loro legame col poeta (come nel caso di Crescenzi), hanno saputo destare una sincera e affettuosa pietà: l'invidia di Marte e Morte vena il sonetto per Lorenzo Tesauro (10) e solleva accuse circa l'ingiustizia che si tratti di un dardo di ferro e non d'Amore a colpire il giovane e circa la responsabilità degli dèi nella vicenda (in chiusura sono nominati Vulcano e il virtuale correo Giove). Per *N. Rovera* (11), di origine piemontese e morta nel fiore degli anni, la vulgatissima similitudine con il corrispettivo arboreo – suggerita dal cognome di lei – si affianca a un interessante scorcio sulla vita della famiglia e sulla circostanza della sua scomparsa (il padre, il buon *Cultor*, è impegnato nella ricerca di «egual pianta [...] per farne innesto», 9-10). La lirica, con ogni probabilità commissionata all'ormai celebre penna di Marino<sup>92</sup>, con tinte delicate dipinge il mondo, talentuoso ancorché

---

<sup>92</sup> «Nel 1608, al seguito del Cardinale Pietro Aldobrandini, venne a Torino Gian Battista Marino. Il napoletano era preceduto dalla fama di buon poeta e incontrò immediatamente il favore della corte. La venuta di questo poeta parve provvidenziale a Carlo Emanuele; la casa Savoia era salita ad una rinomanza senza precedenti nella sua storia; il ducato poteva vantarsi di essere uno dei primi stati italiani; Carlo Emanuele aveva raggiunto una reputazione militare assai lusinghiera e, inoltre, tutt'altro che indegna era la storia dei Savoia dei secoli passati: quello di cui ora necessitava la Casa era un poeta di lustro che ne cantasse le glorie». Per quanto Marino non abbia proposto qualcosa di nuovo (salvo un ritratto inedito del duca), come invece sosteneva, «la notorietà che il poeta aveva saputo

umile, della fanciulla e permette di accedere al dolore domestico causato dalla circostanza. Il tutto si unisce ad un tono che non cessa di essere cerimonioso e che trova nei modelli funebri le immagini più collaudate e calzanti (nasce così il verso dal sapore petrarchesco «Morte [...] lo svelse, e 'n Ciel piantollo», 11). Sull'invidia di Apollo, desideroso di ornarsi le tempie con fronde di rovere, termina il lamento, che lascia spazio al ciclo per la morte di Melchiorre Crescenzi (12-15). All'alto prelado Marino offre un florilegio ben architettato in cui l'omaggio al sepolcro (12 e 14) è interrotto da giochi onomastici sul nome (13; Melchiorre-chierico e Melchiorre-Re Mago) e cognome (15) del defunto. Quest'ultimo ha come protagonista il Tevere che, tutt'altro che festante, tesse le lodi dell'ecclesiastico, protestando – come da copione – la velocità della sua dipartita e l'impossibilità di piangerlo secondo desiderio (*scaturendo* l'acqua in sangue o in inchiostro). È dunque il turno dei poeti ai quali sono dedicati i componimenti dal 16 al 20: sfilano Battista Guarini, omaggiato con due sonetti dalla struttura simile (il primo dei quali è commissionato dall'Accademia Veneziana<sup>93</sup>); Antonio Vincenzo Magnani (18), autore dell'*Istoria dello 'nvitto e valoroso principe Don Florismondo [...] e d'altri famosi cavalieri*<sup>94</sup>, che muore insieme a *Gloria* e alla *Virtute*, poi seppellite insieme a lui; Giacomo Valmarana, padre di certe *Nenie* (per Pavoni, Genova), che è ricordato per il valore militare dimostrato in riva al fiume Reno, a difesa della fede cattolica; Guidobaldo Bonarelli (20), elogiato dai dolci e sommessi modi della sua *Fillide*, in procinto di essere rappresentata a Ferrara. Segue un sotto-ciclo di cui è presente, nelle *Rime lugubri*, un primo abbozzo (22-5): si tratta di una galleria del dolore che, sebbene quasi del tutto anonima, è ben lungi dall'essere un'esercitazione fine a se stessa. Inaugura la serie un *bambino* ucciso dal fulmine (21), «de l'ira di Giove empio stromento», 1 mentre sugge il latte materno;

---

crearsi, oltre che la sua naturale vivacità e arguzia, aveva facilmente attratto quei cortigiani e poeti che erano ansiosi di ascoltare questo vate del “gusto modernissimo”, in ROSSI 1968, *passim* pp. 401-9.

<sup>93</sup> «[ad Andrea Barbazza] vi mando con essa [un'altra missiva] duoi altri sonetti, l'uno in morte del povero cavaliere Guarini fatto ad istanza dell'academia vineziana», *Epistolario* n. 76, p. 139.

<sup>94</sup> Non ci sono notizie certe riguardo ad Antonio Vincenzo Magnani, né tantomeno riguardo ad un Magnani autore di un *Florismondo*. Una prima menzione è nel *Catalogue of the extraordinary collection of splendid manuscripts, chiefly upon vellum [...]*, un catalogo di vendita all'asta che riporta al numero 639 (p. 141) tale informazioni: «MAGNANI (Anton. Vincenzio) *Istoria dello 'nvitto e valoroso Principe Don Florismondo principe di Bretagna e d'altri famosi Cavalieri erranti di quel tempo; ove si raccontano le loro maravigliose imprese e piacevoli amori* (2 parts in 1, 4to. Saec. xvi. on paper). An autograph manuscript of a Romance of Chivalry, written in Treviso about 1560, hitherto unpublished, and unknown even to Count Melzi. Don Florismond's father is named Armato Re di Bretagna, and his mother, Auriana, is called Sister of Carlo, King of Scotland. The story is feigned to be from the pen of Heliodorus the Wise, and is divided into two parts, in the second of which the author has introduced a canzonetta, entitled “*La Rosa*”». Dell'opera si sarebbero occupato il professor John R. REINHARD che, nel suo *Florismondo; ex damnatissima Amadisi Bibliotheca* (edito da Modern Language Association of America, nel 1923) «dà notizia di un ms. della Harvard Library contenente l'“*Istoria dello invitto e valoroso Principe Don Florismondo, ecc.*”, composta da Anton Vincenzo Magnani» (*Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 85-6, p. 229). A precisare che l'opera di Magnani è una tarda imitazione dell'*Amadigi di Gaula* è WICKERSHAM CRAWFORD 1924, p. 40 (scrive: «a late imitation of Amadis of Gaul by Anton Vincenzio Magnani, probably composed in the second decade of the seventeenth century and preserved in an incomplete autograph manuscript»).

22 e 23 costituiscono un dittico per un giovane soldato colpito da una freccia turca<sup>95</sup>: la ricerca, in 22, del responsabile si trasforma, in 23, nella descrizione dell'accaduto. Al tema dell'innocenza e del 'meraviglioso caduto' (i cui modelli, come Marino scrive, sono «Narciso, Ila, Giacinto, Adon novello», *Lugubri* 22 3) si affiancano i casi di Mirzia (24) e Marzio (25), in relazione paronomastica. *Per una donna che si annegò* descrive l'intervento di *Amor* nella difficile relazione fra Mirzia e Millo: il dio, «in ciò più che cortese, avaro», 3 vendica con l'acqua il *foco* del disperato amante – armonizzandosi, peraltro, al comportamento dei precedenti dèi, di Giove e Diana, le cui intromissioni nelle dinamiche umane hanno portato a eventi funesti. La donna tramonta col sole e l'ipotesi, ventilata nell'ultimo verso, di una sua resurrezione, diventa effettiva nell'elogio per Marzio Cardelli. All'iniziale attributo cristologico («risorgesti lassù leggiere e pronto», 4), fa seguito il catasterismo del dedicatario, la cui condizione in Cielo accresce il dolore del poeta («se di mar sì vasto il flutto e 'l fango / teco, e lieto per te per te varcando io giva, / perché [...] tu parti, et io rimango?», 9-11) e accresce il valore umano della silloge. 26-30 propongono una parentesi interessante, e non solo sul versante metrico (28 e 29 sono madrigali): sembra difficile giustificare la presenza dell'elogio a una prostituta (30), per quanto pentita, fra quelli riservati a cantanti, musiciste e attrici (Livia d'Arco, Vittoria Archilei e Isabella Andreini). Salvarani propone una lettura in chiave ironica, suggerite dallo stridere di un linguaggio stilnovistico applicato a tale materia<sup>96</sup>. L'inclusione di un simile avvenimento è omaggio al volto spirituale delle *lagrime* e all'asse Malombra-Tansillo-Valvasone. Sembra, inoltre, indispensabile una specificazione: il contrasto tematico non condiziona l'esito, comune ai sette sonetti. Le quattro donne, a prescindere dalla condotta in terra, sono accolte *in excelsis*; la peccatrice redenta diventa così paradigma della forza del perdono, a significare che il Paradiso è assicurato a chiunque sia meritevole di riceverlo. Tale chiave di lettura non vuole decostruire il contrasto, che sussiste, ma ridimensionarne la carica. Così: Livia d'Arco, morendo per contrappasso (27), crea tensione fra le divinità che si contendono la sua presenza (26) e verrà sepolta con «Amore e Citerea» (29); la prostituta, dopo una vita di lascivia sull'esempio della Maddalena, rinasce come *Diva* al cospetto di Dio; la cantante Vittoria Archilei (31) corre in Cielo per ripristinare l'armonia discorde della Natura; Isabella Andreini (32), fra il pianto dei teatri, si trova «ne l'Empirea scena», 6 ad accendere d'amore gli astanti, compreso «l'eterno Amante». Chiude l'antologia il sotto-ciclo per la morte di parenti: la moglie del pittore Bernardo Castello (33-39) e la madre di Lorenzo Cenami (40). La morte di Livia di Antonio da Savignone, alla quale sono dedicati ben sette sonetti, accompagna il marito nell'accettazione del lutto: impersonandone la disperazione, Marino-Castello si impegna a dipingere il ritratto della defunta sposa (passaggio suggellato da una barocca immagine delle lacrime che riportano vigore ai colori della tavolozza); quindi la voglia di piangere spinge il pittore ad auspicare la propria conversione in marmo, «perché, qual Egeria, [...] versi a pieno / fonte eterna di pianto», 34 12-3; la rassegnazione di fronte al lutto ingombra 35 e le

<sup>95</sup> Il lamento per una morte causata dal nemico ottomano richiama il sonetto 39 di *Rime lugubri*, per l'*Illustrissimo principe della Scalea il giovane, ammazzato da' Turchi*.

<sup>96</sup> «Giocando per contrasto, dopo un sonetto decisamente tragico, il poeta si esercita sul topo letterario della Maddalena per via di sottigliezze ironiche», in SALVARANI 2012, p. 708.



stanze incalzano a constatare l'attuale stato di beatitudine della donna («o quanto è più chiaro il suo splendore», 8). **36** s'interroga sull'ingiustizia della Morte, sulla sua velocità nel colpire e sulla sua ritrosia nel concedere aiuto; il sollievo compare nelle due liriche finali e il congedo gnomico di **38** dissipa i sospiri («meravigliomi [...] come potesse / morir chi ne' begli occhi avea la morte», 14). La finale sovrapposizione della donna col Sole acquieta definitivamente l'animo lacerato di Castello, il quale, ora, può vedere la moglie ad ogni momento del giorno. Cardine dell'ultimo componimento, per Luisa di Bernardino Arnolfini, è la fugacità della vita umana alla quale si contrappone la capacità della natura di rigenerarsi all'infinito; la vicinanza, la compartecipazione del poeta trova sfogo, come anticipato, nell'ottava 10, in cui la perdita della madre è tanto del dedicatario quanto del nostro. La *consolatio* cerca di sottolineare lo stato di beatitudine della donna e, nella chiusa, è previsto il ricongiungimento col figlio («o tu dopo molt'anni / spera di rivederla ove t'aspetta / tra l'angelico stuol», 91-3).

Sull'architettura interna delle *Lagtime* è ancora possibile qualche nota: oltre alla macro-divisione e ai sotto-raggruppamenti è ravvisabile un programma strutturale che dispone i componimenti a coppie e li scandisce in base a elementi consonanti e in antitesi. Tralasciando **1**, si ha che **2** e **3** collimano per svariati aspetti, a cominciare dalla professione militare dei destinatari: Doria è ammiraglio della flotta genovese, mentre Aldobrandini comandante dell'esercito pontificio; entrambi misurano il loro valore contro il nemico ottomano («sono insegne e trofei, che 'n mille imprese / e dal Parso e dal Parto in guerra ottenne», **2** 7-8; «domator de l'Oriente armato», **3** 7) ed è comune il riferimento alla tomba che deve, necessariamente, rappresentare i meriti dei due condottieri («fregian l'urna real ben a ragione / non lauro o quercia, e non viola o giglio, / ma di rami purpurei ampie corone», **2** 9-10; «non convien fragil marmo a pregio eterno // ma di zaffiro a l'immortal superno / tempio ten vai», **3** 4-6). Ugualmente corrispondenti sono **4** e **5**, scritti dopo un matrimonio<sup>97</sup> e dedicati a personaggi profondamente diversi che, tuttavia, condividono la nobiltà d'animo e la *vittoria* in terra («chi vince in terra, alfin trionfa in Dio», **4** 14; «pugnasti e vincesti in terra, armata [l'anima] / di santo affetto e di pietoso zelo», **5** 5-6). Inoltre non passa inosservato che il congedo dei due sonetti prevede l'affissione dei nomi di Vittoria e Girolamo nella fissità celeste («scolpio [il Destino] / nel zaffiro del Ciel lette di stelle», **4** 12-3; «l tuo gran nome immortalmente invito / là negli archi celesti a note d'oro [si noti l'affinità cromatica] / ha di sua man l'Eternità descritto», **5** 12-4). Gli omaggi a Clemente VIII e Francesco Gonzaga si risolvono in un antitetico e speculare ritorno alle origini: da un lato, il pontefice ascende in Cielo, dall'altro il duca recupera gli «abiti primi» e torna *terra* («stella ben fu che sfavillante in zelo / scese quaggiù, di Dio nunzia et ancella, / a richiamar le sei compagne», **6** 12-4; «seder chiaro vedesti [E. Cagnani] [...] / Francesco [...] tra' più sublimi, / or soggiace al tuo piè cenere e terra», **7** 12-4). Comune alle *lagtime* resta la barocca marginalità della morte e dei dedicatari (esplicitamente allusi in chiusura), in favore di considerazioni altrimenti marginali (si legga il titolo di **6**: *Per una stella apparsa nella morte di...*).

<sup>97</sup> L'elogio a Vittoria Farnese è, come già detto, occasionato dal matrimonio fra Ranuccio I Farnese e Margherita Aldobrandini, figlia del comandante; il tributo a Girolamo Buonvisi, è probabilmente da collegare con le nozze dell'amico lucchese Lorenzo Cenami con Chiara Buonvisi.

L'ultima coppia politica, per Enrico IV e il granduca de' Medici, è apparentata in svariati passi: la loro riconosciuta importanza; la militanza contro i turchi (è notizia incongrua<sup>98</sup>); l'elenco delle virtù che muoiono e accompagnano il cordoglio; il riferimento a Marte, epiteto in 8 e voce dolente in 9.

Proseguendo nella seconda componente della raccolta, il tema della morte in giovane età e dell'invidia avvicinano 10 e 11: Lorenzo è oggetto della gelosia di Marte e Morte che «troppo bello il miraro, e troppo ardito», 10 3 al punto da averne «invidia e desio ciascun di loro», 4; inoltre «se Vulcano nol fulminava in guerra / l'avrebbe - credo- fulminato Giove, / per non far più del Ciel ricca la terra», 12-4. Analogamente, la signorina *Rovera* è vittima di un simile sentimento: «invido Ciel, perché sterpar sì presto / l'arbor gentil? Forse il suo crine Apollo / volse, in vece del lauro, ornar di questo», 11 12-4. Ancora: il rammarico per le due morti nell'aprile degli anni autorizza il riferimento all'amore, che i due giovani non potranno mai conoscere («quel cor che devea sol di dardo d'oro / e di face amorosa esser ferito, / [...] / ferì foco mortal, piombo sonoro», 10 5-8; «quando, mentr'egual pianta al bel rampollo / cercava il buon Cultor per farne innesto, / Morte quinci lo svelse, e 'n Ciel piantollo», 11 9-11). La parentesi per Melchiorre Crescenzi merita una disamina specifica, poiché si confà alla logica binomiale con dinamiche diverse. Marino dispone i tributi in chiasmo, in modo che il primo (12) rimandi al terzo (14) sul tema della tomba («'n schiera poi de' più pïetosi amici / pianterai [Gaspere Salviani] su la tomba un verde alloro, / dove trovin le Muse ombre felici, // vedrai [...] / dal tronco [...] / pullular fior di gemme e frutti d'oro», 12 9-14; «la pietra del felice avello / [...] / [...] è calamita / o di simil virtù sasso novello?», 14 2-4; e ancora, «per esser da me forse scolpita / tragge ancor di lontano il mio scarpello», 7-8) e il secondo (13) si colleghi all'ultimo (15) per il gioco onomastico («venne il buon Melchior da strania stella / guidato, un già de' tre presaghi Eroi, / ad adorar dagli odorati eoi, / del Nazareno Sol l'Alba novella», 13 1-4; e sul cognome poi: «crebbe il gran Crescentio e crebbe tanto», 15 1). L'impossibilità di piangere il chierico secondo desiderio è ulteriore elemento

---

<sup>98</sup> Cf. «quella [mano] che tanto / pose invidia a l'Ispan, terrore al Moro, / mentre il ferro rotava a' danni loro», 8 1-3; «su l'urna di Ferrando ecco dolente / Francia, vedova Italia, orfana Spagna / piangono a prova, e si lamenta e lagna / del duro giogo il misero oriente», 9 1-4. La celebrazione, nel pieno della gloria dei sovrani, chiama in causa l'avversario ottomano, calzante per il granduca, ma non per Enrico. Il terrore che il sovrano francese avrebbe suscitato non ha riscontri; anzi, risulta che la Francia abbia continuato a intrecciare rapporti amichevoli con i Mehmed III e Ahmed I (se è vero che l'interesse del re per la Sublima Porta è in vista di una coalizione europea in chiave antiturca, cf. PERTUSI 2004 pp. 77-8, è altrettanto vero che nel 1604 Enrico firma una Capitolazione con Ahmed I: «The Capitulation which Sultan Ahmet I concluded with King Henry IV of France (1589-1610) in 1604 is styled as a 'peace treaty and capitulation' [...]. Article 2 reports the wish of the 'emperor of France', 'that the treaties of peace and capitulations which have existed long since between our empire and that of the said ruler, should be renewed and sworn by our highness'. The details of the separate articles show the leading political role of France in the Ottoman world [...]. Article 49 underlines not only that the present Capitulation is binding, but also that the capitulations of the sultan's predecessors will be 'observed and kept in good faith'», LESAFFER 2004 pp. 343-4). A riprova della lettura, un confronto con le ottave dedicate a Enrico nel *Tempio* (46-81) può risultare illuminante: gli unici due avversari che il poeta nomina sono gli spagnoli, guidati da Filippo III, e il ducato di Savoia, sotto il comando del duca Carlo Emanuele. Ovviamente non si tratta di una prova determinante, ma d'altra parte risulta strano che Marino, in un'opera tanto importante ai fini del suo ingresso nella corte di Francia, non abbia menzionato tutti i successi del padre dell'allora giovanissimo re.

collante fra 13 e 15: «qual grazia maggior? di fosco velo / mirarlo avvolto o di lucenti spoglie? / Misero in terra o glorioso in Cielo?», 13 12-4 (nella terzina si nasconde probabilmente la riluttanza di Marino nell'affrontare il viaggio fino a Roma; cf. *Cap-pello* relativo); «[parla il Tevere] se piangerlo pur non posso a pieno / cangiar potessi e scaturir quest'acque / in tanto sangue o in tanto inchiostro almeno», 15 9-11. Ll tributo a Guarini, 16, è da espungere dalla presente disamina, considerate la stesura su commissione e la prossimità strutturale col successivo<sup>99</sup>. La somiglianza fra 17 e 18 è garantita dalla figura del cigno (che indica ora l'elogiato in 17, 1; ora gli Angeli, 2; ora i poeti cui è demandato di cantare la dipartita di Magnani in 18, 1) e l'epigrafe finale scolpita nell'alloro e sull'*urna* («scrise queste parole in un alloro», 17 11; «scolpitevi», 18 12). La coppia 19-20 desta non poche perplessità, a cominciare dal motivo che porta all'elogio di un autore di *Nenie* (Valmarana) per il suo impegno militare e non poetico. Il *trait d'union* è in antitesi, impostato su una base di iperonimia e iponimia: Valmarana è presentato come il *creato* per la dipendenza da San Giacomo, dal qual eredita il nome e l'*onor* («Impetra [...] Ispano, / al degno imitator degna mercede, / che del tuo nome e del vessillo erede / non fu di tant'onor fregiato invano», 19 1-4); Bonarelli è il *creatore* del dramma *Filli in Sciro*, la cui protagonista piange la scomparsa di Tirsi, nel quale si riconosce l'autore («Tirsi il mio caro amor, Tirsi morio», 20 1 e «la morte / pianse del suo Pastor la Fillide in Sciro», 20 14). Non solo: addentrandosi ulteriormente nelle relazioni fra le due liriche, sembra che i destinatari siano contrapposti per carriera (Valmarana sposa la professione marziale e abbraccia, in un secondo momento, la vita spirituale<sup>100</sup>; Bonarelli rifiuta un futuro

<sup>99</sup> Per una visione completa dei richiami fra 16 e 17 si propone di seguito un confronto ravvicinato fra i due sonetti (i primi elementi sono da 16; i secondi da 17). Sulla prima quartina: «Pan, dio dei boschi», 1: «il Cigno del Po», 1; «aure serene / portate intorno il doloroso grido», 1-2: «gittando in Adria l'ultimo sospiro», 3; «udiro già le solitarie arene», 4: «le piagge udiro», 2. La seconda quartina racconta la disperazione della natura e riconosce il magistero di Guarini: «vedova Arcadia et orfano Ippocrene, / afflitta patria e sconsolato nido, / fate il vostro Pastor pregiato e Fido / *pianger* le selve e ulular le scene», 5-8: «*pianser* le ninfe e gli augelletti al pianto / mentr'ei l'ali spiegava al quarto giro, / di quella melodia l'orme seguivo / onde già di dolcezza appreser tanto», 5-8. La prima terzina di 16 invita a rinnovare il dolore per il lutto («sfrondate i lauri, o boscherecci numi», 9) e ragiona sul silenzio cui viene condannata la *sampogna* di Guarini, «ch'emulò la tromba», 10, silenzio che è interrotto all'inizio della seconda terzina per l'epitaffio al defunto; la prima terzina di 17 sovverte la desolazione istituita dal sonetto precedente e Marino prende, rivendicando immodestamente la propria bravura, la *penna* del collega per scrivere nell'alloro l'epigrafe del ferrarese. Entrambe le liriche si chiudono sull'elogio del poeta: anagrafico per 16 («ti diè la cuna il Re de' fiumi, / la Reina del mar ti dà la tomba», 13-4), metaforico-mitologico per 17 («sul fiume ove sepolto in freddo avello / pianse il figlio d'Apollo [Fetonte] augel canoro [Cicno], / or pianga Apollo il suo canoro augello [Guarini]», 12-4).

<sup>100</sup> Lo proverebbe la stesura delle *Nenie* e, sempre che si tratti del nostro Valmarana, certe lettere di A. P. Negri (*Lettere spirituali della devota religiosa Angelica Paola Antonia de' Negri milanese. [...] Romae in Aedib. Populi Romani*, 1576). Prima delle missive, G. B. Fontana de' Conti raccoglie testimonianza circa la vita della religiosa e, al capitolo VIII (pp. 19-23), si legge della conversione di Valmarana: «al sig. giacomo quelle parole, che prima gli parvero tanto scandalose fecero l'istesso effetto, e rimordimento quella medesima notte; onde la mattina per tempo conferendo l'uno [Gaspere Marciari] all'altro tal meraviglia del tutto mutati ritornarono a visitar l'Ang. Paola Antonia, e da indi continovorno nella santa sua disciplina frequentando li Santissimi Sacramenti, e stando in esercizi spirituali, tutto riconoscendo dal Signore Dio per mezzo di quella. [...]. Il sig. Giacomo ancora da indi poi restò molto devoto, [...], confessando ingenuamente ogni suo buono desiderio esser cagionato dalla conversazione, e mezzo della Madre Maestra, della qual in conformità della sua consorte si

da ecclesiastico, preferendo un destino nell'esercito<sup>101</sup>). Il rapporto 1:1 è rispettato se si considerano 22 e 23 come due movimenti della medesima occasione. L'intrinseca identità (suffragata dal latente equivoco) fra *precipitoso* fulmine e freccia *veloce* è propria di 21-22/3: «O de l'ira di Giove empio stromento [...] // non basta che con danno e con spavento / qualor di Ciel precipitoso scendi / l'altrui moli più ricche abbatti e fendi, / più che di guerra espugnator tormento», 21 1-8; «chi fu ch'aprendo al proprio mal le porte, / per affrettar quel ch'è per sé veloce, / died'ali al ferro e fece augel la Morte?», 22 12-4; «fischiar sentito, indi volar fu scorto», 23 5 in *hysteron proteron* per evidenziare la rapidità. I tre passi evidenziano come il trittico altro non sia se non un rimbrotto sull'arma che in 21 è *torta* per colpire *a torto*; in 22 è il frutto di un «barbaro ingegno», 11; in 23 è simbolo dell'«empio idolatra», 10 che ha Diana *in testa e in mano*. La morte in mare affratella gli speculari 24 e 25 (morte-resurrezione *vs* resurrezione-morte): Mirzia perisce annegata per volere di Amore, «in ciò più che cortese, avaro», 24 3; Marzio, quasi perfetto anagramma del corrispettivo, soccombe nel mare-vita («perché [...] tu parti, et io rimango?», 25 11). Inoltre, la chiusa del primo sonetto è in antinomia con l'attacco del secondo: Mirzia tramonta col Sole ed è incerto se l'ombra che esce dall'acqua sia la sua (12-4); Marzio risorge ed è trasformato in costellazione («fatto segno ti veggio in Cielo affisso», 25 7). Le lodi a Livia d'Arco sono architettate, come per Crescenzi, a chiasmo: 26 e 28 si corrispondono per l'equivoco onomastico (26, 1-3; 28, 5-7) e 27 e 29 si concentrano sull'intesa con Amore («la bella Arciera che d'Amor solea / trattar lo stral, di fero stral trafisse / l'Arco di Morte ingiuriosa e rea», 27 9-11; «Morir quando morio / questa terrena Dea / Amore e Citerea», 29 1-3). Ciò che avvicina d'Arco alla peccatrice di 30 è l'amore che entrambe sanno suscitare, casto per la cantante, carnale per la prostituta (si leggano le quartine di 30). Seguono le *lamentationes* per Archilei (31) e Andreini (32), delle quali sono messe in risalto le abilità artistiche (canore e recitative), in virtù delle quali si modella la permanenza in Paradiso: Marino immagine che Vittoria sia richiamata d'urgenza per far fronte a un disguido nell'armonia dell'Universo, mentre Isabella è al centro dell'«Empirea scena [unico modello: Imperiali, *Stato rustico* III, «copria l'Empirea scena»]», 6 accendendo *d'amor* gli astanti, Dio compreso. L'ultimo capitolo delle *Lagrima* è l'elogio a Livia da Savignone, il cui schema è il seguente: 33-39, sul confronto cercato nel disegno e trovato nel Sole; 34-37, sul desiderio di piangere ininterrottamente come la fonte Egeria e di avere tanti occhi quante le stelle del Cielo o come Argo; 35-38, sulla ferma risoluzione di non soffrire più («Chiudi al pianto la vena, et al dolore / pon freno omai che ti distempra e sface, sconsolato pensier», 1-3; «volgi lo sguardo a quell'eterna pace: / ivi o quanto è più chiaro il suo splendore», 7-8; «non sospiro io più, non più dolente / piango il perduto mio caro tesoro; / ch'io fra gli Angeli il veggio, e in mezzo a loro / quasi

---

fece obbediente, e famigliarissimo, et oggi di ancora vive nella patria sua di Vicenza dando buon esempio a tutti, aiutando poveri, attendendo a cose spirituali [...], e [...] rendendo buono testimonio di quanto si dice in proposito delle sante operazioni dell'Angelica Madre Paola Antonia», pp. 22-3.

<sup>101</sup> Dal DBI s.v. *Guidobaldo Bonarelli*: «Il giovane B., destinato dal padre alla carriera ecclesiastica, fu inviato in Francia nel 1579 per compiere i suoi studi di filosofia e teologia, nei quali si dimostrò [...] brillante [...]. Tornato in Italia, si fermò dapprima a Roma, dove rifiutò la carriera ecclesiastica perché, come scrive in una lettera del 1591 da Roma, "alla pretaria" non fu mai inclinato, ad essa preferendo semmai la carriera militare, "non conoscendo altro che l'una di queste due strade"».

cinto di stelle un Sole ardente», 1-4); 36, irrelato, inanella diversi rimproveri alla Morte. Infine la canzonetta finale per Arnolfini (40) dimostra uno sviluppo contrastivo: alla Natura, capace di rinnovarsi in eterno, si oppone la vita umana che, spenta, più non torna (si menzionano il serpente che «può racquistar la giovinetta spoglia», 15; la fenice che «dal cener suo morto rinasce», 21; la vegetazione che «si rinfiora e si rinverde», 27; i fiumi che «hanno [...] infinito corso», 33; le *tempre* del mondo, «si salde e ferme», 37; il Sole che tramonta e sempre risorge); alla convenienza del pianto («hai ben onde ti lagni», 55) corrispondono l'ineluttabilità della perdita e delle «leggi immutabili divine», 62 e la beatitudine («perché dolersi / de l'altrui gioia? e 'l duol che 'l petto asconde / stillar per gli occhi amaramente in onde? / E che val ch'altri versi / tepidi fiumi, e si distempri ognora?», 67-71). Il congedo fornisce una conclusione al sonetto proemiale delle *Lugubri* in *ringkomposition*: là il poeta *s'ingegna* di unirsi con l'amata, qua Lorenzo Cenami è assiso nel grembo della madre («la mia [anima], per teo unirsi, aperte ha l'ali, / e d'uscir con le *lagrime* s'ingegna», *Lugubri* 1 13-4; «in quel grembo assiso / che ti fu culla un tempo [...] / [...] / rivolto il pianto in riso / dirai [...]: / «La piansi in terra, or la vagheggio in Cielo», 40 97-102).

Si veda la tabella: per ogni coppia di lirica (di cui si dà la struttura metrica: *s* per sonetto, *m* se madrigale, *c* per canzonetta) è sintetizzata la natura del collegamento:

	<i>n</i> <sup>o</sup>	<i>dedicataria</i>	<i>collegamenti</i>			
s	1	G. Andrea Doria	[escluso: di riutilizzo]		personalità note	
s	2		comandanti	di mare, <i>a Lepanto</i>		
s	3	G. F. Aldobrandini		di terra, <i>contro gli Ottomani</i>		
s	4	Vittoria Farnese	vittoria in terra	sul nome [«chi VINCE in terra»]		
s	5	Girolamo Buonvisi		metaforica [«vincesti in terra»]		
s	6	Clemente VIII	ritorno alle origini	cielo [«richiamar...in Cielo»]		
s	7	Francesco Gonzaga		terra [«riprende...gli abiti primi»]		
s	8	Enrico IV	virtù del defunto	muoiono <i>come fiori al gelo</i>		
s	9	Ferd. de' Medici		piangono <i>attorno al sepolcro</i>		
s	10	Lorenzo Tesauo	1. invidia	T.: di Marte-Morte; R.: del Cielo	intimista	
s	11	N. Rovera	2. amore mancato	T.: i primi amori; R.: matrimonio		
s	12	M. Crescenzi	tomba	[omaggi degli amici e di Marino]		
s	13		gioco onomastico	[sul nome col Re Mago]		
s	14		tomba	[Marino torna alla celebrazione]		
s	15		gioco onomastico	[sul cognome: elogio del Tevere]		
s	16	Battista Guarini	[commissionato; condivide la struttura col seguente]		poeti	
s	17		1. cigno	G.: Angeli/poeta/mito; M.: poeti		
s	18	A. V. Magnani	2. epigrafe finale	G.: in alloro; M.: nel marmo		
s	19	G. Valmarana	creazione	creato: <i>imitatore di San Giacomo</i>		
s	20	G. Bonarelli		creatore <i>della Filli che parla</i>		
s	21	<i>Bambino</i>	arma da lancio	fulmine, <i>empio strumento di ira</i>	dolore	
s	22	<i>Giovane</i>				
s	23					freccia <i>di un empio idolatra</i>

s	24	<i>Donna</i>		in mare [«sommersa giacque»]	
s	25	Marzio Cardelli	annegamento	in «Ellesponto / che vita ha nome»	
s	26	Livia d'Arco	gioco onomastico	amore	ammirazione
s	27		intesa con Amore		
m	28		gioco onomastico		
m	29				
s	30		<i>Prostituta</i>		
s	31	Vittoria Archilei	talento	canoro: <i>il mondo è strumento</i>	professioniste
s	32	Isabella Andreini		recitativo: <i>il Paradiso è teatro</i>	
s	33	Livia da Savignone	famiglia	ricerca di conforto nel disegno	parenti
s	34			piangere <i>come farebbe Egeria</i>	
s	35			non piangere <i>vista la situazione</i>	
s	36			reprimenda alla Morte <i>lenta</i>	
s	37			piangere <i>come il Cielo e Argo</i>	
s	38			non piangere <i>vista la situazione</i>	
s	39			conforto nel Sole, <i>disegno divino</i>	
c	40	Luisa Arnolfini		contrastati su vita; utilità del pianto	

Scomposta la struttura interna delle *Lagrima* e analizzati i rapporti che appaiono fra loro le composizioni, si rende ora obbligatorio un confronto con le *Rime lugubri*, quinto segmento delle *Rime* edite nel 1602 e diretto precedente dell'antologia qui presa in esame. Si cominci dalla posizione: sia le *Lugubri* che le *Lagrima* sono precedute da una raccolta di carattere encomiastico, rispettivamente le *Rime eroiche* e le *Lodi*, in un dialogo contrastivo fra la celebrazione della vita (e delle imprese) e l'elogio nella morte (vale la pena ricordare il già citato esperimento, edito nel 1605, di Gabriello Chiabrera, di posporre le *Lagrima* alle *Lodi*; è infatti possibile che le sue *Rime* abbiano giocato un qualche ruolo nella scelta dei titoli mariniani). Limitandosi, ancora, a un confronto "di superficie", colpisce la disparità nel numero di componimenti: 40 fra sonetti, madrigali e canzonette per le *Lagrima* contro i 56 sonetti delle *Lugubri*. Tale ridimensionamento è certo dovuto all'abolizione, nella nuova silloge, del filone amoroso-funebre: la scomparsa degli encomi in morte *Della sua Donna* (per un totale di 16, collocati nella prima parte delle *Lugubri*) testimonia il profondo cambiamento e, insieme, la nuova maturità – argomenti di cui si è già ampiamente trattato – di Marino, ora più consapevole delle proprie capacità poetiche e più attento nella selezione delle fonti. Il poeta prende, così, le distanze dall'esercizio fine a se stesso (nel computo, insieme ai sonetti per la donna, rientrano anche i tre per la morte di un anonimo *giovane*, 22-4<sup>102</sup>), per privilegiare una poesia dedicata (costruita su personaggi reali), meno locale, più "nazionale" in risposta alle mutate esigenze e ai diversi contesti<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> cf. GUERCIO 1999 p. 125, in cui si evidenzia la stretta connessione fra 22 e 23.

<sup>103</sup> È sufficiente una rapida rassegna ai dedicatari delle *Lugubri* e delle *Lagrima* per accorgersi del progressivo allargarsi, ora in senso nazionale, dell'orizzonte mariniano: i defunti delle *Rime* 1602 sono, per la quasi totalità, di origine napoletana, eccezion fatta per quelle personalità la cui fama travalica i confini regionali. Sfilano Porzia Carafa, signora di Bovino, figlia del patrizio napoletano Don

La nuova forma corrisponde dunque a un nuovo ordine di destinatari; a tal proposito conviene procedere con un accostamento più stringente, a cominciare dall'architettura delle *Lugubri* e dal lavoro di Vincenzo Guercio:

i primi 21 componimenti sono tutti, senza eccezioni, per *donne*, nella stragrande maggioranza dei casi (16 su 22) trattandosi *Della sua donna*; in cinque casi, invece, si tratta di donne diverse, con tanto di nome, cognome e, per lo più, titolo, ma nulla, nel tono, nelle dichiarazioni affettive, nelle figure, nel lessico, consente, senza l'ausilio della didascalia, di distinguere questi sonetti dagli altri.

Segue un breve (22-5) ciclo dedicato a uomini anonimi (tre casi su quattro raccontano di uomini uccisi) e, dal sonetto 26, «si continua con la serie dei giovani, d'ora in avanti, non più anonimi, e morti per cause meno cruento; linea conduttrice [...] dovrebbe essere, di nuovo, la verde età dei protagonisti». Dal sonetto 30 il registro cambia radicalmente:

scemate o scomparse le note liriche o erotiche, predominano quelle celebrative e trionfistiche, spesseggiano stereotipi quali la celebrazione dei trionfi, delle conquiste, [...], il compianto di intere città, la disperazione dei fiumi, la lode della "gloria" dell'"onore",

---

Antonio Carafa, duca di Adria e conte di Ruvo e di Adriana Carafa (ALu2); Brigida Fiamberta Picenardi, d'origine settentrionale (cremonese ?), probabilmente conosciuta durante il viaggio verso Venezia nel 1601 per stampare la *princeps* delle *Rime* (ALu10); la duchessa di Sangro, figlia di Giorgio duca di Boiano, nipote di Carlo di Lannoi viceré di Napoli e moglie di Giovan Girolamo d'Afflitto (ALu18); Ippolita Gesualdo, figlia di Nicola III Gesualdo, conte di Conza, e moglie di Ettore Pignatelli, poeta napoletano (ALu21); Colonna il giovane, duca di Paliano, nel Lazio (ALu26); Vincenzo Tuttavilla, conte di Sarno, e ricordato fra i valorosi napoletani che partirono volontari per Lepanto (ALu29); il cardinale Caetano, discendente della potente famiglia Caetani di Napoli e Roma (ALu30-1); Filippo II, re di Spagna (ALu32-5); Alessandro Farnese, duca di Parma, celebrato anche da Torquato Tasso nelle *Rime* (ALu36-7); Antonio Miroballo, fratello del marchese di Bracigliano di Salerno (ALu38); Francesco Spinelli, principe della Scalea, di nobile famiglia napoletana (ALu39); Alonso Davalos y Aquino, figlio di Francesco Ferdinando d'Avalos, governatore di Milano, e di Isabella Gonzaga (ALu40); Alfonso d'Este, duca di Ferrara (ALu41); Annibale di Capua, arcivescovo di Napoli (ALu42); Giulio Torelli, «dei Torello o Torelli del ramo di Napoli», signori di Mignano (GUERCIO 1999, p. 245) (ALu44); Aurelio Orsi, importante poeta latino e originario di Napoli (ALu45); Ottavio Martirano, di origine calabrese e stanziatosi a Napoli (ALu46); Torquato Tasso (ALu47-8); Antonio Ongaro, padovano (ALu49); Angelio Barga, lucchese (ALu50); Ascanio Pignatelli, duca di Bisacci, di famiglia napoletana (ALu51); Diomede Borghesi, filologo e grammatico napoletano (ALu52); Angelo di Costanzo, storico e poeta napoletano (ALu53); Scipione Pulzone di Gaeta (ALu56). Il rapporto è quindi 14 napoletani a 10 di altre regioni (ivi compreso il Lazio e il Molise). Al contrario, nelle *Lagrime*, si riconoscono personalità d'origine più eterogenea: Gianandrea Doria (1-2) è genovese; Giovan Francesco Aldobrandini (3) è di Roma; Vittoria Farnese (4) è urbinata; il signor Buonvisi (5) di Lucca; papa Clemente VIII (6) è romano; mantovano è il duca Francesco Gonzaga (7); Enrico IV (8) francese; Ferdinando de' Medici (9) fiorentino; piemontesi sono Lorenzo Tesauro (10) e *N. Rovera* (11); Melchiorre Crescenzi (12-5) di Roma; Battista Guarini (16-7) è ferrarese; Antonio Vincenzo Magnani (18) è di probabile ascendenza bolognese; Giacomo Valmarana (19) è vicentino; di Urbino Guidobaldo Bonarelli (20); Livia d'Arco (26-9) è mantovana; di Roma è Vittoria Archilei (31); Isabella Andreini (32) è padovana; probabilmente ligure è Livia di Antonio da Savignone (33-9); è invece di area lucchese Luisa di Bernardino Arnolfini (40). In questo secondo elenco, Napoli è del tutto assente.

i bisticci apologetici su nomi e imprese, la sproposizione tra la “breve urna” e l’immenso valore del dipartito, l’esaltazione della speciale qualità del sepolcro, e simili.

Continuano gli amici del poeta (43-6) e dal 47 «alla fine si tratta sempre di artisti, prima i poeti [...], poi (54-5), con stretta e logica sequenza, [...] i musicisti [...]»<sup>104</sup>; a chiudere la raccolta è il pittore, Scipione Caetano. Per facilitare il lavoro di comparazione, è utile accostare l’ossatura delle *Lugubri* all’intelaiatura delle *Lagrima*, in parte già esaminata:

	<i>Rime lugubri</i>	<i>Lagrima</i>	
donne	<i>alla sua donna</i>	condottieri	politica
	donne nominate	spiriti <i>magni</i>	
	moglie di amico	pontefice	
uomini	giovani anonimi	duchi e sovrani	personale
	[amante omicida]	legami affettivi	
	cardinali, vescovi	collegi poeti	
	principi, eroi	bambino folgorato	
	amici	morti giovani	
	poeti	donna e uomo annegati	
	musicisti	artiste (donne)	
	pittori	parenti (donne)	

Appare, in questo modo, chiaro il diverso orientamento delle due raccolte: la divisione netta in donne e uomini delle *Lugubri* si fa più generica trasformandosi nei cicli privato e personale delle *Lagrima*, dove il sesso dei destinatari non è mai determinante (al contrario, sono frequenti i casi di *doppio*, in cui un uomo e una donna rappresentano due risvolti della medesima – o di una simile – esperienza; si ricordino Vittoria Farnese con Girolamo Buonvisi, nella tabella detti – forse con indebita appropriazione – spiriti magni –, sono *vincitori* in terra; Lorenzo Tesauro con *N. Rovera*, scomparsi nella primavera degli anni, prima di poter assaggiare il sapore dolcissimo dell’amore; Mirzia con Marzio, combinati nella morte per affogamento in mare oltre che dalla complicità paronomastica). In più: se nelle *Lugubri* gli uomini sono i soli a ricoprire ruoli di prestigio (sovrani, alti prelati, artisti), nelle *Lagrima* Marino affianca agli amici e ai colleghi poeti (Guarini, Magnani, Valmarana, Bonarelli) tre donne dall’apprezzatissimo e indiscusso talento in campo canoro e recitativo, Livia d’Arco, Vittoria Archilei Concarini e Isabella Andreini. Nell’antologia funebre di *Lira* III si stabilisce, in questo modo, un equilibrio più coerente e omogeneo fra soggetti maschili e soggetti femminili: a fronte di un rapporto svantaggioso per le donne, il poeta riconsidera e proporziona le componenti, portandole (quasi) a equivalersi (il rapporto da 22 a 35 passa a 18 a 22). Sempre sulla collocazione dei defunti si può notare come, nelle *Lugubri*, le prove d’apprendistato, assiegate in attacco, lascino ai sonetti successivi l’incombente di trattare argomenti più, per così dire, impegnativi (l’elogio ai defunti celebri); nelle *Lagrima*, invece, si registra un

<sup>104</sup> Le citazioni sono tratte da GUERCIO 1999, *passim* pp. 11-5.



andamento contrario: i destinatari ‘politici’ (di cui è utile rilevare il numero, ridotto rispetto alle *Rime*), eliminato il tirocinio poetico, occupano la posizione proemiale per lasciare spazio a encomi dal più intimo trasporto, per lo più dedicati a donne<sup>105</sup>.

Sul piano metrico, la differenza è lampante: le *Lagrime* accolgono strutture eterogenee, non esclusivamente sonetti, partecipando al generale ammodernamento di *Lira* III e a quello che Russo chiama un «*continuum* nel quale prendeva risalto la variazione arguta, la puntuale tessitura concettosa su materiale fattosi canonico»<sup>106</sup>. Compaiono, così, madrigali e canzonette, costrutti che nella *princeps* del 1602 occupavano una sede differente intitolata *Madriali et canzoni* (chiamata anche *Lira* II dato il coinvolgimento nel processo di inclusione attuato dalla stampa della *Lira*). Le ragioni dell’inserimento risiedono nell’occasione di stesura e nel tipo di destinatario: la commistione fra generi è inaugurata con l’elogio in onore di Livia d’Arco (26-9), violinista a gamba ed esperta soprano. La scelta del madrigale si impone quasi come obbligata: oltre a rappresentare un omaggio conveniente alla talentuosa cantante, 28 e 29 si conformano a quello che sembra essere uno specifico *fil rouge* della sua eulogia. La bravura di Livia ne consacra la fama e attira su di sé l’attenzione di numerosi poeti, che ne lodano il valore, a cominciare da Torquato Tasso. Il suo encomio, vivente l’artista, nelle *Rime* comprende cinque sonetti (1170-4) e tre madrigali (1175-7), nei quali si assiste alla nascita di *topoi* poi caratteristici (il facile accostamento con l’arcobaleno e con la dea Iride; la polisemia dell’arco, inteso anche come strumento di guerra, nelle mani – in questo caso – di Margherita Gonzaga, capace di provocare istantaneo innamoramento; il classico porre nel viso della celebrata la dimora di Amore; la donna che riesce a soggiogare l’anima degli astanti con un semplice sguardo o con la sola parola); Guarini le offre il madrigale «Un arco è la mia vita»; Grillo, sotto lo pseudonimo di Livio Celiano, la omaggia dei componimenti «O bell’arco d’Amore» e «Così cari e begli occhi»; e infine, Cesare Rinaldi, (1559-1636) poeta bolognese e fra i primi fautori del marinismo in Italia, compone per Livia «Se canti, Livia, o suoni», accanto a una nutrita schiera di sonetti<sup>107</sup>. Il costituirsi di tale tratto distintivo (che sopravvive ben oltre la morte della soprano) dissipa i dubbi di Slawinski circa l’attribuzione dei madrigali *lagrimosi* a Livia, perplessità che trovano sostegno nell’assente riferimento alla carriera della donna<sup>108</sup>. Ancora: l’ultimo omaggio della raccolta (40) è una canzonetta per la morte di Luisa Arnolfini, madre di Lorenzo Cenami, la cui *causa essendi* affonda in un precedente di *Lira* II, la canzone XIV che Marino destina alla dipartita della propria madre («Torno piangendo a reverir quel sasso»). L’accostamento, già sperimentato, della

<sup>105</sup> Nelle *Lugubri* la concentrazione delle intestatarie è nella parte iniziale (la sistemazione è dovuta dal desiderio di esperire la flessibilità delle immagini utilizzate), eccezion fatta per una leggera infiltrazione nella parte riservata agli uomini (il 25, *Per una bella donna uccia dal suo amante*).

<sup>106</sup> RUSSO 2008, p. 133.

<sup>107</sup> L’edizione delle *Rime* di Cesare Rinaldi è: *Rime del Sig. Cesare Rinaldi [...] all’Ill.<sup>mo</sup> Sig. Conte Carlo Ruini Senator di Bologna [...]*. In Bologna, per Giernimo Mascheroni, 1619 (p. 275).

<sup>108</sup> «Una gravidanza all’età di 46 anni sarebbe tarda [il primo sonetto s’intitola *Per la signora Contessa Livia d’Arco, morta in parto*], ma non del tutto improbabile per una donna del suo ceto, e comunque i dati anagrafici potrebbero essere inesatti; l’identificazione potrebbe essere messa in dubbio dal fatto che Marino non fa nessun accenno alle sue doti canore, ma erano ormai passati i fasti della corte ferrarese», in SLAWINSKI 2007 pp. 328-9.

struttura metrica all'argomento funebre si arricchisce del magistero chiabreresco, che ne influenza la metrica e l'ordito rimico. La canzonetta mariniana si compone di diciassette strofe di sei versi ciascuna col seguente impianto di rime: xYYxZZ. Di agile consultazione per Marino dev'esser stata la stampa delle *Rime* di Gabriello Chiabrera per Giuseppe Pavoni (Padova, per Francesco Bolzeta, 1604<sup>109</sup>), la cui prima parte, *Delle canzonette* (ogni stanza è di sei versi), è riservata a personaggi illustri<sup>110</sup>. Sei inoltre sono gli esperimenti che ricorrono al medesimo schema rimico: il primo è la canzonetta per la Granduchessa di Toscana (probabilmente, Cristina di Lorena, sposa di Ferdinando I de' Medici), «Marte, invincibil Marte» (*Rime* vol. I, p. 6); per Maria de' Medici, regina di Francia, sono il secondo e il terzo, «Se per l'antica etate» (*ibidem* vol. I, p. 10) e «Poi l'altera rapina» (*Opera lirica* vol. IV, p. 19); il quarto è per Alessandro Farnese duca di Parma, «Febo immortal, che splendi» (*Rime* vol. I, p. 48); il quinto è per Carlo di Savoia duca di Nemours, «Qual se per vie selvagge» (*ibidem*, p. 73); l'ultimo, il sesto, è per Martin Lutero, «Popol, che saggio e pio» (*ibidem*, p. 313).

A livello tematico, benché *Lugubri* e *Lagrime* siano apparentate da un nutrito corpus di situazioni classiche (per enumerare i punti di contatto, sarà sufficiente ricordare il dettagliato elenco di Guercio, al quale sarà da apportare solo qualche modifica<sup>111</sup>), nella seconda raccolta si vede accrescere l'apporto della componente

<sup>109</sup> *Rime del Signor Gabriello Chiabrera, raccolte per Giuseppe Pavoni*. In Padova, appresso Francesco Bolzeta, 1604.

<sup>110</sup> In ordine: Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino (14 stanze); due canzonette in onore di Emanuele Filiberto, duca di Savoia (di 13 e 8 stanze); Giovanni Megici (11 stanze); Nicola Orsini, conte di Pigliano (11 stanze); Francesco Gonzaga, marchese di Mantova (10 stanze); Bartolomeo Liviano, conte di Alviano e signore di Pordenone (7 stanze); Cristoforo Colombo (9 stanze). Dal libro secondo: due canzonette per Alessandro Farnese, duca di Parma (rispettivamente, 11 e 8 stanze); D. Giovanni Medici (10 stanze); Carlo di Savoia, duca di Nemours (9 stanze). Nessuna di queste eguaglia la canzonetta di Marino in lunghezza, dato che conferma la ricerca dell'effetto da parte del napoletano.

<sup>111</sup> Dopo un elenco di stilemi e *iuncturae* ricorrenti, Guercio passa ad analizzare gli «altri 'esercizi' o argomenti topici: per esempio l'eccessiva brevità della vita del defunto, la coincidenza della sua 'apparizione' e 'sparizione', il suo spegnersi nel fiore degli anni; le antitesi e bisticci terra-cielo, corpo-anima, e simili; il contrasto tra la felicità di chi se n'è andato e l'infelicità di chi è rimasto; la preghiera al primo che, dalla sua beata altezza, 'miri' le lacrime, l'amore, la prostrazione del sopravvissuto; il desiderio di questi di raggiungere l'amata in cielo, data l'insensatezza ed il dolore, ormai, della sua vita; le rappresentazioni, anche, delle rispettive beatitudini (contemplazione di Dio o 'specchiamento' in Lui; 'nutrimento' celeste; libero 'spaziare' tra i beati; recupero del proprio 'seggio'; partecipazione al 'canto' paradisiaco, ecc.) o miserie (abbandono, 'povertà', assenza di luce, ecc.); lo scomparso, ancora, era 'guida', 'scorta', "duce" del poeta, dei suoi cari, ecc.; albergo, in terra, di tutti i doni della natura, di tutte le virtù, ecc.; la terra era indegna di lui; giunge (o è sempre stato) particolarmente 'caro' o 'gradito' a Dio, agli angeli, ecc.; ascendendo al cielo, lo ha 'adornato', reso più "sereno" e "chiaro", ricco, 'glorioso', ecc.; la sua morte ha provocato, in un sempre variato ma sostanzialmente stabile schema di 'partecipazione al lutto', al cordoglio, il pianto, i sospiri, il "martir", il 'raggelarsi' delle Grazie, delle Muse, delle Virtù, del "sol", della Natura, dell'Italia, dell'Etruria, dell'Arabia, del Po, di mille cigni, di mille ninfe e pastori, di mille popoli tributari, di Febo, e, soprattutto, di Amore o degli Amori; ha comportato, analogamente, il contemporaneo morire, 'languire', 'incenerirsi' o 'impoverirsi' delle medesime Grazie, ecc., e, soprattutto, dei medesimi Amore, -i; ha significato la simultanea scomparsa dal "secol", dal "mondo", dalla "terra", d'ogni bellezza, d'ogni luce, d'"ogni pompa" e d'ogni 'fregio'; è stata la partenza del o di un sole; è stata accompagnata da sconvolgimento o rabbuiarsi degli "elementi", del "mondo", ecc.; di fronte a tanta perdita troppo crudele è chi non si scioglie in lacrime; qualità tanto eccezionali necessitano di monumenti funebri straordinari; il poeta non

biografica del poeta. Spiccano il rammarico per il giovane Lorenzo Tesauo (10), chiamato in paronomasia «il mio Tesauo, il tuo [di M. Anduzar] tesoro»; il dispiacere per l'impossibilità di partecipare ai funerali di M. Crescenzi, dissimulato nella domanda retorica in fine di sonetto («qual grazia maggior? Di fosco velo / mirarlo avvolto, o di lucenti spoglie? / Misero in terra, o glorioso in Cielo?», 13 12-4); l'anelante bisogno di tornare a celebrare la tomba del prelado (forse per placare il senso di colpa? – «la pietra del felice avello / [...] / [...], è calamita, / o di simil virtù sasso novello?», 14 1-4); il desiderio di dedicare alla morte di Battista Guarini un tributo personale, benché strutturalmente e tematicamente affine all'omaggio commissionato dall'Accademia veneziana (cf. i *Cappelli* di 16 e 17); il ricordo commosso delle esperienze passate insieme a Marzio Cardelli dedicatario anche di un sonetto negli *Amori*, «Giacci o misero estinto io giaccio estinto» («sedi mar sì vasto il flutto e 'l fango / teco, e lieto per te varcano io giva, / perché, [...], tu parti, et io rimango? / ch'io stia tra l'onde e che tu giunga a riva? / ch'io sia ne' pianti miei, mentre che piango, / per te sommerso, e senza te pur viva?», 25 9-14); la compartecipazione nel lutto di Cenami nella chiosa «anch'io di genitrice orbo rimasi» (40 57).

A cementare ulteriormente il legame fra le due sillogi non è solo il ricorso ai medesimi luoghi, ma anche agli stessi filoni tematici: primo fra tutti, la dipartita della moglie di un artista (un musicista nelle *Lugubri*, 21; un pittore nelle *Lagrime*, 33-9). Nel primo caso, Marino insiste sulla nuova e beata condizione della donna («ne le mense del ciel beata assisa, / Dio gode, a Dio si volge, in Dio s'affisa», 21 6-7) e sull'inutilità del pianto («'ndarno ti lagni, al pianger tanto / ché non dai pace?» 12-3); nel secondo, al contrario, si struttura un discorso che intrattiene con l'oggetto cantato una precisa aderenza: Marino, *in persona del vedovo*, invita la defunta a guardare «come la man disegna / l'effigie sua»; desidera trasformarsi per piangere in modo adeguato la propria perdita; rimprovera l'iniquità della Morte; trova conforto nel ritorno del giorno, perché «la sua luce immortal nel Sol vagheggia». Si ripetono la morte per mare (di Lelio N. in *Lugubri* 28 e di Marzio Cardelli in *Lagrime* 25), in guerra per mano del Turco (rispettivamente del giovane principe della Scalea, 39 e di un anonimo soldato, 22-3) e il lamento per categorie artistiche (poeti, musicisti – uomini nelle *Lugubri*, donne nelle *Lagrime* – e pittori). Una menzione particolare è da riservare alla comune presenza di un sovrano: Filippo II di Spagna e Enrico IV di Francia, accomunati dai trionfi sulle altre potenze europee e sul nemico ottomano

---

essendo in grado di produrre sepolture adeguate ricorre a sepolcri metaforici (il cuore, il cielo, l'universo, ...» (GUERCIO 1999, pp. 18-9). Alle tematiche elencate – valide anche per le *Lagrime* – è d'uopo aggiungere i *topoi* della sepoltura comune (con le Virtù, con le Grazie, con Amore, con Venere); dell'Eternità, del Destino, della Fama che fissano il nome del celebrato nell'imperitura stabilità degli archi celesti; della Fama che, non volendo seguire il defunto nella tomba, gli sopravvive per farlo immortale; della ricomparsa in terra dopo la morte; del recupero, nella morte, degli «abiti primi»; della morte a causa dell'invidia del Cielo e/o degli dei; della pietra del sepolcro che agisce come se fosse una calamita; degli strumenti della poesia che si convertono in strumenti da lavoro per costruire una tomba durevole; della contesa fra gli dei sul cielo in cui l'anima dello scomparso debba risiedere; della morte per contrappasso (considerata l'attitudine di uccidere col veleno dell'amore, è giusto che la defunta perisca come una vipera durante il parto, infettata a sua volta dal veleno dell'amore); del conforto dalla Morte, che si può trovare in un'opera umana (come un quadro; lezione, questa, decisamente barocca) o divina (come il Sole); del rimprovero alla Morte; del confronto fra la desolante brevità della vita umana e la capacità, propria della Natura, di rigenerarsi all'infinito.

(«Vinto e somnesso oltre i confin del polo / l'Indo al suo gioco e l'ultimo oceano, / domo l'Insubre, oppresso il Lusitano, / lasciato il Belga in memorabil duolo; // fuggato in sul Danubio il tracio stuolo, / rotto in Ambracia [Arta, capitale dell'Epiro] del perfido Ottomano, / tolto l'orgoglio al Siro, a l'Africano», 32 1-7; «La [...] man, quella che tanto / pose invidia a l'Ispan, terrore al Moro», 8 1-2), dalla menzione alle Virtù che sfogano il cordoglio («ardan le virtù tutte in cerchi assise / facelle di sospiri emule al giorno», 33 7-8; «il Valor, lo Splendor, la Fede, il Zelo, / e l'onor de la Pace e de la Guerra / cadde qual gelo al Sol, qual fiore al gelo», 8 9-11); dalla destinazione celeste («l'anima no, che pura e leve e scarca, / d'ogni peso mortal si scioglie e scote, / lieta volando oltre l'eterne rote / a trionfar del Tempo [...]», 34 5-8; «il sepolcro che la [mano] copre e serra / sepolcro non sarà, ma sarà Cielo. / Fia del Gallico Marte il Cielo in terra», 8 12-4).

Le due antologie, infine, divergono per il criterio di scelta dei personaggi da accludere; Guercio lo identifica come basato sul ruolo della singola personalità:

nelle *Lugubri*, insomma, non abbiamo scorto una struttura analoga alle complesse architetture, fondate su ragioni tematiche (ma anche formali), ricostruire e descritte a proposito, soprattutto, delle *Boscherecce*. Qui vale, piuttosto, il criterio del ruolo, funzione, professione o simili dei cantati, la didascalia prevale, in un certo senso, sul contenuto, il tipo sembra quello, in qualche modo, della 'galleria' dei personaggi, la disposizione di un incunabolo, appunto, con inevitabile approssimazione, della futura *Galeria*<sup>112</sup>.

Per le *Lagtime* non sembra valere il medesimo principio; pare, anzi, che Marino scelga oculatamente i defunti da cantare, in base sì alle necessità professionali contingenti (nel ciclo politico), ma anche e soprattutto in relazione al rapporto con il celebrato: l'ammiraglio Doria, come visto, è incluso per la parentela col dedicatario di *Lira* III e per la vicinanza a Genova; il comandante Aldobrandini per l'evidente legame con la famiglia protettrice del poeta; la duchessa Farnese in virtù del matrimonio che la unisce alla casata degli Aldobrandini; il mercante Buonvisi, probabilmente, per l'unione di Chiara con Lorenzo Cenami, amico del nostro; papa Clemente VIII per ovvie ragioni; il duca Gonzaga per le nozze con l'infanta di Savoia, figlia del duca Carlo Emanuele, mecenate di Marino; Enrico IV di Francia e il granduca Ferdinando per Maria de' Medici, moglie del primo e nipote del secondo. Anche i dedicatari della seconda parte hanno un contatto, se non personale, professionale col poeta: Lorenzo Tesauro è fratello dei più noti Emanuele (autore del *Canocchiale Aristotelico*) e Ludovico e cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro, come Marino; Melchiorre Crescenzi, primo protettore a Roma; Battista Guarini e Guidobaldo Bonarelli, grandi amici; Anton Vincenzo Magnani, conosciuto durante il soggiorno torinese; Marzio Cardelli, in intimi rapporti; Livia d'Arco, incontrata (forse) in occasione del doppio matrimonio delle figlie di Carlo di Savoia; Vittoria Archilei, nota – se non personalmente – di fama; Isabella Andreini, ammirata e assunta nel repertorio citazionale alla base dell'*Adone*; Livia da Savignone, moglie di Bernardo Castello, pittore lodato; Luisa Arnolfini madre di Cenami, amico di lunga data.

---

<sup>112</sup> GUERCIO 1999, p. 15.

#### 4. *La portata del rampino: il rapporto con i modelli*

Concetto centrale per un'analisi delle fonti alla base dell'opera mariniana *tout court* è il celebre *rampino*, di cui l'autore parla all'amico Claudio Achillini in una lettera inviata da Parigi nel 1620 per stornare da sé le sempre più pressanti accuse di plagio e che diventerà bandiera (a volte banalizzante) del marinismo. L'annuncio nella missiva ha il tono di una fiera e trionfante confessione:

sappia tutto il mondo che infin dal primo dì ch'io incominciai a studiare lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio zibaldone e servendomene a suo tempo: ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri<sup>113</sup>.

L'aspetto fondamentale di questo procedimento è la dissimulazione: imitare non è mai operazione fine a se stessa, ma è necessaria e legittima fintanto che il *parto* sia ben dissimulato e non consenta di intravedere in che misura siano presenti i testi che l'hanno preceduto e influenzato. Qualche riga prima, infatti, si legge:

l'Ariosto ha, secondo il mio giudizio, assai meglio che il Tasso non ha fatto, imitato i poeti greci e latini e dissimulata l'imitazione. Chi direbbe mai che Astolfo con l'ippogrifo sia imitato da Perseo? lo scudo d'Atlante dal teschio di Medusa? Isabella uccisa da Rodomonte, da Medea con le sorelle di Giasone? l'Orco con Noradino, da Polifemo con Ulisse? Orrilo dall'Idra? È vero che talvolta non ha saputo nel celare esser tanto accorto, che non sia scoperta la regia<sup>114</sup>.

Seguono alcuni luoghi nei quali Ariosto, secondo Marino, tradisce un troppo aperto recupero dei classici. Come intuibile, tale questione suscita vivo trasporto nel nostro, il quale – nella lettera a Claretti – trova il modo di tornare sull'argomento:

non si nega che quasi tutti i poeti tanto antichi quanto moderni, eziandio i più eccellenti, non abbiano usato rubbarsi l'un l'altro e troppo farebbe chi volesse farne minuto raccolto. Ma chi rubba e non sa nascondere il furto, merita il capestro; e bisogna saper ritignere d'altro colore il drappo della spoglia rubbata, accioché non sia con facilità riconosciuto<sup>115</sup>.

L'imitazione, dunque, è prassi di molti, benché non sia manifestamente esibita; in proposito conviene leggere, ancora dalla lettera a Claretti, quanto segue: «questo costume hanno conservato Virgilio e Catullo andando dietro ai primi Greci, con tutta la schiera de' Latini meglio. Così hanno fatto il Petrarca, il Bembo ed il Casa, seguendo loro. Così a' tempi nostri il Tasso ed il Guarini. Così [...] il cavalier Marino, a cui non piacque mai murare sopra il vecchio, ma formar modelli nuovi a suo

<sup>113</sup> *Epistolario Lettere* n. 137, p. 249.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>115</sup> *Epistolario Lettere attribuite* n. 2, p. 603.

capriccio»<sup>116</sup>. È *conditio sine qua non*, essenziale per valutare l'eccellenza di un'opera: «così fanno tutti i valenti uomini che scrivono; e chi così non fa non può giamai, per mia stima, pervenire a capo di scrittura eccellente, perché la nostra memoria è debole, [...], e senza questo aiuto di rado ci somministra [...] le cose vedute, quando l'opportunità il richiede»<sup>117</sup>. Da qui, si desume che districare la già complessa logica di stesura di un testo non è compito facile; e le difficoltà si moltiplicano se si considera quanto il poeta aggiunge successivamente:

vero è che cotal repertorio ciascuno se l'ha a fare a suo capriccio e con quel metodo ordinarlo che ponno più facilmente improntargli le materie quando le cerca. Gl'intelletti son diversi, e diversissimi gli uomini degli uomini, onde ad uno piacerà tal cosa che dispiacerà ad un altro e taluno sceglierà qualche sentenza d'un autore che ad un altro sarà rifiutata. Le statue antiche e le reliquie de' marmi distrutti, poste in buon sito e collocate con bell'artificio, accrescono ornamento e maestà alle fabbriche nuove»<sup>118</sup>.

Indagare le forme intertestuali significa dunque confrontarsi, anche e prima di tutto, con il gusto personale dello scrivente: se l'obiettivo deve essere, per dirla con Contini, riaprire un testo per renderlo dinamico e riproporlo nel tempo<sup>119</sup>, è vitale metterlo in comunicazione col passato di cui è figlio. In tal senso, l'indagine può contare su almeno due linee d'azione, identificate in questi termini da Bernardelli<sup>120</sup>: si può «discriminare tra gli influssi realmente derivanti da un altro singolo testo (intertestualità) e quelli invece potenzialmente frutto della natura dialogica dell'opera, vale a dire del riferimento al più generale contesto discorsivo e culturale in cui è stata prodotta (intratestualità)»<sup>121</sup>. Del secondo aspetto (ossia le esperienze che il poeta matura e con le quali si confronta lungo la sua formazione e la sua carriera) si è già parlato. Volendo proporre qui alcune considerazioni sull'entità e sulle dinamiche del *rampino* per la sezione delle *Lagrime*, si è preferito presentare una ristretta cerchia di autori e un limitato numero di esempi. Come si avrà occasione di vedere, il *rampino* di *Lira* III non è più giovane, ma è ugualmente ambizioso e ricco di problematiche che interessano la genesi di lavori successivi (primi fra tutti, la *Galeria* e l'*Adone*).

Circa il caso più specifico del codice funebre (univoco, strutturato e, per certi versi, rigido) è da notare il limitato spazio concesso all'originalità personale del poeta: il *corpus* lirico tradizionale incoraggia all'uso di determinati stilemi, costrutti, immagini, similitudini. La libertà dell'autore risiede nella possibilità di scegliere a quali modelli concedere maggiore udienza; per Marino, leggere equivale ad avviare un confronto necessario e a costruire una relazione in costante divenire, fino a sviluppare – anche – una rivalità più o meno velata. Distinguere caso per caso fra allusioni, rimandi e recuperi volontari e non vuol dire anche attribuir loro il giusto

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 604.

<sup>117</sup> *Epistolario* n. 137, p. 249. La questione è al centro di tutta la riflessione estetica classicistica, a partire da Petrarca; la novità di Marino è nella piena consapevolezza e coscienza del fenomeno.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> CONTINI 1990, pp. 9-10.

<sup>120</sup> Il saggio in questione è BERNARDELLI 2013, con particolare riferimento a pp. 38-42.

<sup>121</sup> *Id.*, pp. 40-1.

spessore e il corretto inquadramento nel contesto: identificare la presenza di un avanzato, tuttavia, non sempre aiuta a rintracciare il desiderio implicito che ne ha permesso l'inclusione. Le *Lagrima* offrono, sotto questo aspetto, un terreno sorprendentemente fertile; per quanto il sistema citazionale derivi, in larga misura, da un catalogo noto, è possibile imbattersi nella firma di un particolare autore, a cominciare da Petrarca, la cui presenza nelle *Rime* del 1602 e di *Lira* III è una questione delicata. Già nel 1899 Guglielmo Damiani stabilisce che la voce dell'aretino, nella seconda silloge, è andata scomparendo:

nella terza parte di esse [delle *Rime*], pubblicata nel '14 (*Lira* si chiamò allora tutta la raccolta) quando l'autore era omai divenuto il celebre Cavalier Marino, divisa in Amori, Lodi, Lagrima, Divozioni e Capricci, e dedicata al Card. Doria arcivescovo di Palermo, questi elementi [di cui parla nelle pagine precedenti] si sono modificati assai. L'imitazione del Petrarca è scomparsa e con essa il tentativo di dare alle liriche un carattere convenzionale di unità; invece si è determinata la tendenza a togliere gli argomenti della poesia della vita reale<sup>122</sup>.

Senza la necessità di una lettura così drastica (e anche difficile da sostenere), si deve certo muovere dalla considerazione che, per Marino – culturalmente cresciuto nella Napoli di fine Cinquecento –, Petrarca è un modello esclusivamente linguistico e non di sentimento («nessun autore gli [a Marino] è idealmente più lontano»<sup>123</sup>). Si riconoscono, insieme alle influenze di carattere amoroso, costanti infiltrazioni di natura funebre. Per un bilancio più preciso è utile il confronto con quanto Guercio, nella sua edizione delle *Rime lugubri*, rileva in materia (di seguito si propongono alcuni passi considerati come esclusivamente petrarcheschi):

Petrarca <i>Rvf</i> CCXCIX 12 «ov'è colei che mia vita ebbe in mano?»	Marino <b>ALu1</b> 5 «quella che resse di mia vita il freno»
Petrarca <i>Rvf</i> CCXCV 11 «[anima] ritornata ond'ella uscì!»	<i>ibidem</i> 6 «ond'era dinanzi uscita»
Petrarca <i>Rvf</i> CCCI 12-3 «quinci vedea 'l mio bene; et per queste orme torno a vedere ond'al ciel nuda è gita»	Marino <b>ALu6</b> 1-2 «I' pur a l'urna ove le belle spoglie lasciò madonna sospirando torno»
Petrarca <i>Rvf</i> CCXXXIX 38 «'n versi tento sorda et rigida alma»	<i>Ibidem</i> 11 «sordo non ode e rigido non cura»
Petrarca <i>TM</i> I 146-7 «le belle donne intorno al casto letto triste diceano “omai di noi che fia?”»	Marino <b>ALu7</b> 6-7 «ov'al casto letto afflitta schiera di verginelle intorno egra piangea»
Petrarca <i>Rvf</i> CCCXXVI 1-6 «Or ài fatto l'extremo di tua possa, o crudel Morte; or ài 'l regno d'Amore impoverito; or di bellezza il fiore e 'l lumi ài spento, et chiuso in poca fossa; or ài spogliata nostra vita et scossa	Marino <b>ALu13</b> 1-4 «Or hai ben tu d'ogni bellezza il fiore reciso; or hai ben tu, Fera fatale, estinto il sol d'ogni beltà mortale, rotto lo specchio del verace onore»

<sup>122</sup> DAMIANI 1899, p. 82.

<sup>123</sup> MARTINI 1985, p. 15.

d'ogni ornamento et del sovran suo honore»	
Petrarca <i>Rvf</i> CCLXXXVII 8 «onde col tuo gioir tempo 'l mio duolo»	Marino <b>ALu20</b> 2 «che pietosa a temprar scendi il mio duolo»
Petrarca <i>Rvf</i> CCCLII 1 «Spirto felice»	Marino <b>ALu42</b> 11 «spirto felice»
Petrarca <i>Rvf</i> CCLIV 7-8 «forse vuol Dio tal di vertute amica tôrre a la terra, e 'n cielo farne una stella»	Marino <b>ALu49</b> 13 «or falla stella in cielo»

Guercio ribadisce la centralità di Petrarca come «ingrediente fondamentale»:

La [di Petrarca] lingua poetica si dimostra, ancora, un ingrediente fondamentale, capillarmente ed assai vastamente diffuso anche in questo Marino 'lugubre', come già provato dagli esempi sopra prodotti [...], ed evidente nel lessico, giunture, immagini, metafore, nell'abbondante uso di "pluralità", quasi sempre bimembri, spesso perfettamente disposte nell'endecasillabo; nelle frequenti dittologie, nei ritmi, nelle posizione delle singole parole nel verso: più in particolare, anzi, si tratta di un rapporto largamente preferenziale, a tratti presso che esclusivo, con la parte seconda, in morte di madonna Laura, dei *Rerum vulgarium* [...], il che conferma, come poi numerosi altri fattori e segnali, che quello 'lugubre' è un genere a tutti gli effetti, che fa tradizione *iuxta propria principia*. Al Petrarca, così, ancora il Marino, come diffusamente i contemporanei, le raccolte funebri, ecc., resta debitore di un lessico *ad hoc*, che variamente identifica e tratta gli elementi 'categorici' del settore [...]. Né si vuol dire, con ciò, che il 'petrarchismo' di queste *Lugubri* si esaurisce in una siffatta ripresa di tessere, di un repertorio di espressioni, ormai entrate, per lo più, nell'uso comune. In parecchie, significative occasioni, invece, il rapporto è più ampio e protratto, riprese anche la situazione o contesti comunque più larghi, testimonia un'attenzione più estesa e specifica<sup>124</sup>.

All'altezza delle *Rime*, Petrarca rappresenta un modello imperante, una voce autorevole alla quale si riconosce un primato di espressione degno di essere riprodotto e, in taluni casi (come, fra quelli proposti, il quinto, il settimo e l'ottavo) ricalcato. L'analisi di Guercio riconosce una vicinanza fra *Rerum Vulgarium* e *Lugubri*, esperibile anche sul pianto tematico: benché cambino gli stimoli che animano i poeti e mutino le circostanze in cui operano, è da rilevare una dimestichezza che trascende l'adesione di facciata. Indubbiamente, al napoletano mancano quella sensibilità e quello slancio spirituale che sostengono e giustificano la logica dell'errore e del riscatto, quel nitore di sentimenti e quelle pennellate che accordano al tormento amoroso un'intensità, nella quale, *in nuce*, risiede il potere della conversione.

Con riferimento alle *Lagrime*, sembra d'uopo riconsiderare e correggere, smussandola, la posizione di Damiani: Petrarca è presente (sui piani sia lessicale sia concettuale) benché non in maniera così puntuale. Si registra una contrazione della sua centralità in favore della componente tassiana, la cui voce, nelle *Lugubri*, è da ricondurre «ad uno sfondo foltissimo e vario, pensato [...] entro un processo largo e collegiale, entro fitta e quasi inestricabile selva di autori»<sup>125</sup>. Di più: sul ricorso al *Rerum*

<sup>124</sup> GUERCIO 1999, pp. 19-21.

<sup>125</sup> GUERCIO 1999, p. 33.



*vulgarium*, la raccolta funebre qui in esame permette di identificare varie tendenze, la prima delle quali comprende i ricordi che non assicurano un diretto riferimento al *Canzoniere* (o perché dell'originale non sopravvive che una suggestione, o perché si tratta di espressioni che, imbastardite dalla larghissima diffusione, sono reperibili in più autori – è il caso della «stagion de' fiori» 4 8, metafora per la discendenza di Farnese e Aldobrandini e usata da Petrarca, *Rvf* CCXXXIX 10, e da Tasso, *Rime* 1399 12; oppure la dittologia *corona* e *palma* di 5 8, rintracciabile in *Rvf* CCXCV 12 e, fra gli altri, in Della Casa, Tansillo e Tasso). Con ciò non si intende sostenere, a priori, che la coincidenza sia frutto di casualità, ma che è bene usare cautela nel valutare se un passo sia scientemente petrarchesco o se – più banalmente – sia un esito 'meccanico' e quindi involontario.

La proposta di alcuni luoghi può giovare alla comprensione di un argomento tanto difficile da circoscrivere e definire: accanto agli esempi succitati, sono reminiscenze dal *Canzoniere* l'accostamento della vita umana alla *favola* («tosto che la vita è compita» 7 7) dal sonetto CCLIV 13, «la mia favola breve è già compita»; le «mentite spoglie» 7 3 nelle quali lo «stato umano» scherza finché *dura* ricordano le «mentite larve» usate da Amore per ingannare il poeta (*Rvf* LXXXIX 13) – formule come «mentito aspetto» e «mentiti fregi» tornano anche nell'opera tassiana. Di più: la trasformazione in marmo («a piè del marmo tuo marmo divento» 14 14) si accorda con il *topos* dell'amante che, di fronte alla tomba della sua donna, ne assume la consistenza; si veda *Rvf* XXIII (79-80, «fecemi [...] / d'un quasi vivo et sbigottito sasso»), CXXIX (51, «me freddo, pietra morta in pietra viva») e infine CCCXXV (58-9, «viva figura / far sentia un marmo»). L'attacco di 15 sul risvegliarsi della Natura e sul tepore che il nuovo Sole (in Marino è l'elogiato) che riscalda i colli romani ha alle spalle la sestina CCXXXIX:

Petrarca *Rvf* CCXXXIX 1-3  
 «Là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura  
 al tempo novo suol muovere i fiori,  
 et li augelletti incominciar lor versi»

Marino 15 2-4  
 «[...] quasi Sole a mezzo giorno stese  
 sui miei colli il suo lume, onde già prese  
 il fiore il riso, e l'augelletto il canto»

Il ritorno degli *augelletti* al canto e il felice *riso* della vegetazioni sono fra le connotazioni più comuni e amate dell'avanzare e affermarsi della Primavera. Le «spine e dumi» in 16 11, sui quali pende la *sampogna* per la dipartita di Guarini, trasformano in endiadi il petrarchesco «hispidi dumi» (*Rvf* CCCLX 52), reperibile anche nelle *Rime* tassiane (443 4; 1140 6). La precisazione di 29 4-5 circa la sepoltura comune della cantante Livia d'Arco con la dea Venere e Cupido («l'urna che chiude le sue belle spoglie / i due numi di Cipro insieme accoglie») ha origine, nel contesto volgare, in Petrarca *Rvf* CCLXIV 65, «un sepolcro ambeduo chiuda» (l'immagine, per la sua potente semplicità, riscuote tanto successo da comparire in Tebaldeo *Rime* 295 208-9, Alamanni *Rime* I 49 37-8 e Tasso *Rime* 1499 12; per gli altri riferimenti, si veda il relativo *Cappello*).

Più difficili da isolare, ma presenti sono i casi in cui il *Canzoniere* sopravvive come avantesto mediato da altre e più recenti fonti (molto spesso, da Tasso). Il primo esempio apre la silloge: le «lettere di stelle» 4 13, scolpite dal Destino nello «zaffiro del Ciel» per eternare il nome della duchessa di Urbino, hanno in controluce le «lettere

d'oro» di Petrarca (*Rvf* XCIII 2), scritte per invito di Amore. Non c'è contatto se non lessicale: l'unico punto comune è l'atto di scrivere, cui è connesso un ideale di ufficialità (le *lettere* assumono il valore di legge perché destinate a incarnare una verità universale e universalmente condivisa). Ciò che porta Marino a cambiare le *lettere* dorate dell'aretino nelle *lettere* che il Destino intaglia è Tasso nei versi «[per Margherita Gonzaga d'Este] s'altri in fiori dipinti o 'n selce impressi / le stelle son dorati segni, e come / lettere di Margherita, e l'auree chiome / più belle assai de' crini al ciel promessi» (1010 5-8). Per quanto anche Solerti rimanga perplesso di fronte al senso sospeso della quartina, è chiaro come l'autore autorizzi un ponte che collega il colore d'oro («dorati segni») alle *stelle*; questa legittimazione autorizza così il prodotto mariniano, come il risultato di un sillogismo. Ancora: in tema di mediazione tassiana è possibile citare anche 40 73-4, «l'alte procelle / de la torbida mente omai serena». L'invito di Marino è rivolto a Lorenzo Cenami, al quale è intitolata la canzonetta in morte della madre. Dopo una lunga esposizione sulla condizione deficitaria dell'uomo in contrasto con la Natura (si fronteggiano ciclicità e fugacità), il poeta conforta l'amico, prospettando un futuro ricongiungimento («dopo molt'anni / spera di rivederla ove t'aspetta / tra l'angelico stuol nova Angeletta» 91-3). Nell'*exhortatio* si ravvisa il «serena la tempestosa mente» di *Rvf* CCLXX 35, prodotto dell'«aura gentile» di Laura (è la topica circostanza in cui la donna, col suo canto, riesce ad «acquetar li sdegni e l'ire» 34, a «sgombrar d'ogni nebbia oscura e vile» 36, ad «alzare lo [...] stile» 37 dello scrivente). Più vicina, anche a livello tematico, è però la formula «fe' sereno ella il torbido sembante», in *Liberata* VI 61 3: il soggetto è Erminia che guarda con animo ora rassicurato l'esercito cristiano in avvicinamento. È da notare una maggiore prossimità (sebbene Tasso si concentri sul *sembante*): Petrarca riferisce alla persona di Laura la suggestione che, in Tasso, si esteriorizza sottintendendo il rapporto dentro-fuori (la vista origina il sentimento che, a sua volta, procura la metamorfosi). Marino dimostra di attingere dal secondo la veste lessicale, ma dal primo la possibilità che un estraneo possa, *cantando*, lenire la sofferenza del dedicatario (Laura con Petrarca e Marino stesso con Cenami). È, infine, interessante osservare la premessa che avvia 34, per la morte di Livia da Savignone, moglie di Bernardo Castello; l'appello si rivolge a Perseo: «Forte guerrier, ch'al corridor volante [Pegaso] / premendo il tergo, e del Gorgone armato / [...], / cangiasti in selce il mauritano Atlante» 1-4. Il paragone, come sempre nobilitante nelle *Lagtime*, evoca il petrarchesco «[l'aura fra le chiome di Laura sortisce sul poeta lo stesso effetto che] nel gran vecchio mauro / Medusa quando in selce trasformollo» (*Rvf* CXC VII 5-6). Tuttavia, sembra che il sonetto funebre, più che appoggiarsi sull'aretino, sia il risultato di una sua lettura precedente e già integrata nelle *Rime marittime*: «Fama è tra noi, Dirce crudel, che volto / fu da Medusa in selce il mauro Atlante [in identità rimica con *sembante*]» (40 1-2). Come si constaterà, non è raro che il nostro prenda libero spunto da suoi precedenti lavori; nel presente caso la lirica *marittima* segue Petrarca (per aderenza lessicale: *mauro*, *Medusa*, «in selce»). Il desiderio di chiarezza, che porta a sciogliere l'allusione del «vecchio mauro» nel meno ricercato «mauro Atlante», si conserva dalle *Rime* alla *Lira*, in cui *mauro* diventa *mauritano* e la Gorgone riveste, come nel mito, un ruolo di tramite e non di soggetto.

L'equivoco onomastico di **26**, basato sul cognome della cantante Livia d'Arco, offre – nella sua facilità d'immagine – spunti interessanti e un caso di, probabilmente inconscia, influenza petrarchesca: anzitutto, l'*Arco*, come costruzione architettonica che *sostenea* la *reggia* di Amore sul quale grava il «trionfo di Morte» **3**, incoraggia un accostamento ai *Trionfi*. Si oppongono allegoria e metafora, con la differenza (sostanziale) che il nostro concretizza la lezione del modello: Livia, diversamente da Laura, è reale colonna di Amore e Morte. Tale rimaneggiamento in senso materiale dimostra la propria efficacia nella seconda quartina, in cui Marino lamenta la scomparsa precoce della dedicataria. L'allusione, ora, è al *Canzoniere* e al gioco Laura-lauro: il poeta (CXLII e CCCXXIII) ne piange le *frondi* sparse a terra e il *troncon* rotto. Ugualmente, il napoletano, proseguendo sulla falsariga di Arco-colonna, ne immagina la caduta, il frantumarsi e le *ruine* che, impoverite di ogni *fregio*, «fan nascere contesa infra le stelle» **11**. L'idea alla base della lirica non è originale e non implica una dipendenza compositiva da Petrarca; tuttavia, non sembra fuorviante attribuire all'ambientazione in attacco un ricercato rimando all'argomento dei *Trionfi*, modificato e arricchito, nella felice trovata della contesa celeste, di echi tansilliani.

Per quanto rari, nelle *Lagrime* si trovano anche cammei interamente petrarcheschi; di seguito se ne propongono due: il primo è di carattere lessicale, mentre il secondo ha attinenza anche tematica. **19** elogia il valore di Giacomo Valmarana, cavaliere dell'ordine di Santiago e – secondo il catalogo di Graziano Ruffini<sup>126</sup> – autore di una raccolta di due *Nenie* (per la nascita della Beata Vergine e per la morte di Cristo), a lungo atteso da Vicenza dopo la guerra: «sposo già l'attendea lieto e fecondo / la cara patria» **9-10**. Il legame 'matrimoniale' con la terra natia è in *Rvf* XXVII, «Roma che del suo sposo [papa Benedetto XII] si lagna» **13** (a saldare la corrispondenza si aggiunge la missione spirituale dei personaggi: difensore della fede l'uno, «fe' di sangue infedel vermiglio il piano» **8**; successore di Pietro l'altro). Il secondo sigillo petrarchesco è in **32**: il nostro, nell'estensione di un endecasillabo, racchiude le doti umane e divine dell'elogiata Isabella Andreini, «dolce canta, arde dolce e dolce splende» **8** (*canta* accenna alla carriera di attrice e apprezzata poetessa; *arde* sottintende il nome da accademica, *Accesa*, e allude all'intesa con Dio, «d'amor accende / l'eterno Amante» **5-6**; *splende* rimanda alla bravura sulla scena, terrena o empirea che sia). Le abilità della defunta sono coordinate dalla triplice ripetizione di *dolce* avverbiale. Il luogo tradisce così una non causale dimestichezza con *Rvf* CLIX **13-4**, «chi non sa come dolce ella sospira, / et come dolce parla, et dolce ride». Non solo coincide il repertorio di stampo stilnovistico, ma l'immagine di Isabella come portatrice di beatitudine si sovrappone a tutta quella schiera di donne (di cui Laura è fine espressione) che, con il loro sorriso e atteggiamento, trasmettono agli astanti pace fisica e insieme spirituale.

Il bilancio sulla presenza dell'aretino è dunque vario e complesso: escludere di netto la sua presenza sarebbe sbagliato e confinarlo a ripresa esclusivamente lessicale riduttivo. Marino si conferma un grande conoscitore del *Canzoniere*, con tutti i pregi e i difetti derivanti da una sensibilità e da un contesto differenti.

---

<sup>126</sup> RUFFINI 1994, pp. 223-4.

Già da una ricerca, nelle *Lagrime*, degli elementi petrarcheschi emerge con forza la preminenza della componente tassiana: la venerazione del nostro è ben nota e si corona con l'incontro vis-à-vis in casa di Matteo di Capua principe di Conca. È il 1592 e Tasso, quarantottenne, è alle prese con le ultime correzioni della *Gerusalemme conquista*. La competizione, se di questo si può veramente parlare, che Marino sviluppa e che incoraggia la stesura, fra gli altri lavori, della *Gerusalemme distrutta* non risulta evidente – come nota Guercio – nelle *Rime lugubri*. Sembra anzi che Tasso non riesca a staccarsi dal 'coro' e a trovare una propria dimensione specifica e indipendente. Se ne conclude che

in questo particolare settore, tuttavia, non ci pare che il suo ruolo sia da vedersi come quello di unico caposcuola, di guida indiscussa e motore primo di processi di affrancamento dal o rinnovamento del petrarchismo. Riguardo a molte soluzioni, anzi, non petrarchesche, spesso altri, della più varia altimetria di fama e valore, sono arrivati prima di lui: il suo nome, pur senz'altro protagonista, va restituito ad un sfondo folto e vario, pensato, pur *magna pars*, entro un processo largo e collegiale, entro fitta e quasi inestricabile selva di autori»<sup>127</sup>

Se la presenza di Tasso, nel 1602, non ha contorni, nelle *Lagrime di Lira* III guadagna più credito, tanto da diventare il principale interlocutore di Marino, che guarda alla sua produzione con maggior puntualità. Le affermazioni di Guercio, dunque, non valgono per la presente raccolta. Anche in questo caso, si ritiene utile accompagnare il testo con alcuni esempi di particolare rilevanza:

Tasso <i>Rime</i> 1436 12-4 «scolpisca Eternità l'eterne lodi, più salde che 'n diaspro o bel diamante, ove scolpì de' suoi la gloria e l'armi »	Marino 1 1-4 «Nel bel diamante ove scolpite e fisse stan le memorie de' più degni eroi, con eterno scarpello i pregi tuoi, generoso Signor, la Fama scrisse»
Tasso <i>Rime</i> 1316 83 «dispiega e spande [: grande]»	Marino 4 6 «spiega e spande»
Tasso <i>Rime</i> 1432 12 «contese, e vinse; ora ha corona e palma»	Marino 5 5-8 «pugnasti e vincesti in terra armata [l'anima] [...] or prendi là sovra le nubi e 'l gelo corona trionfal, palma onorata»
Tasso <i>Rime</i> 1252 1-8 «Quel già promesso da' stellanti chiostri è pur venuto: ecco la nuova stella, ecco i Regi inchinarsi innanzi a quella che la grazia portò de' falli nostri.  Ecco il Sol vero è nato e tu ce 'l mostri per l'ombra antiche: ecco in età novella luce apparir, de l'altro sol più bella, ch'illuminò le carte e i puri inchiostri»	Marino 13 1-8 «Venne il buon Melchior da strania stella guidato, un già de' tre presaghi Eroi, ad adorar da gli odorati eoi del Nazareno Sol l'alba novella.  Et or scorto da luce assai più bella ch'apre eterno Oriente a gli occhi suoi, questi, che 'l nome istesso ebbe tra noi, va dove il Re de gli Angeli l'appella»

<sup>127</sup> GUERCIO 1999, pp. 33.

Tasso <i>Rime</i> 1471 6 «novi sepolcri»	Marino 14 4 «sasso novello»
Tasso <i>Rime</i> 1065 1-4 «L'arme e gli scettri imperiosi e gli ostri, e le vittoriose e sacre palme, e mille ricche prede e mille salme tolte a gli empi di Dio nemici e nostri»	Marino 19 5-6 «tu per Gesù de l'empio stuol pagano ricche al Tago portasti e palme e prede»
Tasso <i>Rime</i> 911 9-10 «ma rimarremo in guerra ed in tempesta, miseri noi?»	Marino 25 11-2 «perché, lasso, tu parti e io rimango? Ch'io stia tra l'onde e che tu giunga a riva?»
Tasso <i>Rime</i> 978 9-11 «dal cielo credo, discese e colà riede e dal suo lume scorto al cielo aspiri, [...] e 'l mondo sdegni»	Marino 32 3-4 «ella orecchio mortal, vista terrena sdegna e colà donde pria scese ascende»

Da questa ricognizione non sembra emergere un trattamento univoco della materia recuperata da Tasso: si va dalla suggestione più smaccata, come nel primo caso, in cui l'Eternità e la Fama scolpiscono le lodi, rispettivamente, del granduca di Toscana Ferdinando I e di Giovanni Andrea Doria (non sussiste competizione considerato l'argomento opposto), alla ripresa in cui si elabora un concetto particolarmente efficace: è il caso del terzo esempio, nel quale corrispondono l'immediata consequenzialità dei preteriti e la dittologia *corona-palma*, arricchita, nella versione mariniana, da un costrutto che ne esalta la frattura fra passato e presente. Non solo: Marino diluisce la velocità del modello e rinuncia al mordente della coppia in attacco per creare una quartina ricorsiva nella quale si calca il valore bellico (simbolico) dimostrato dall'*anima* del celebrato per la vittoria in terra. Il quarto accostamento avvicina l'attività predicatoria di padre Agostino Tasso, osservatore francescano e teologo, al tributo per la morte di Melchiorre Crescenzi, chierico di Camera e protettore romano del nostro: due membri noti della Chiesa, il primo dei quali – quasi promessa di una celeste profezia – è pronto a spiegare la venuta di Cristo (probabilmente si allude all'opera, edita nel 1585 per Rampazetto a Venezia, *Venti ragionamenti familiari sopra la venuta del Messia*) e al secondo, quasi fosse un re Magico (il cui arrivo è parimenti presagito), è concesso di adorarla. Nei due testi, la nascita di Cristo è salutata come il principio di un'età *novella*, luce più splendente di quella solare. Gli ultimi casi consistono in una dipendenza tematica: si succedono i furti a danno dei nemici di Dio e della fede (da Marino riassunti nell'allitterante *palme e prede*); la domanda retorica circa la perdita di una guida spirituale e un amico, la cui anima trova rifugio dal mare che è la vita; l'identità fra il luogo di provenienza e ritorno di Giovan Battista Cavallara, medico di Tasso presso il Sant'Anna a Ferrara, e dell'attrice Isabella Andreini e il loro sdegno per il mondo.

L'importanza di Luigi Tansillo nella produzione funebre mariniana è segnalata già da Guercio nelle *Lugubri*: «l'eredità del Tansillo, primo [...] di un significativo corpus 'lugubre', ma legato [...] al Marino da una innegabile parentela di linguaggio poetico, affiorante a più riprese in espressioni che, pur talvolta vulgate, ricorrono,

nei due, in termini considerevolmente affini»<sup>128</sup>. Anche nelle *Lagtime* si riscontrano prestiti considerevoli, come:

Tansillo <i>Rime Stanze</i> CLXII 1-2 «Parrà che 'l Turco, il Moro e l'Etiope piangan lo stato lor misero e duro»	Marino 9 3-4 «[...] si lamenta e lagna del duro giogo il misero Oriente»
Tansillo <i>Rime</i> 399 1-4 «Quando nel cielo entrò la bella Irene, tra i pianeti miglior gran contesa era a cui di loro il pregio si convene d'onorar d'un sì bel lume la sua sfera»	Marino 26 11  «fan nascere [le ruine] contesa infra le stelle?»
Tansillo <i>Rime</i> 263 7 «Venere e Amor si dipartiro»	Marino 29 1-3 «Morir [...] Amore e Citerea»

Il lamento dell'oriente (in Tansillo, sciolto nelle tre popolazioni del *Turco*, del *Moro* e dell'*Etiopo*) è elemento comune: lo «stato lor misero e *duro*» 2 equivale al «*duro* giogo» imposto da Ferdinando de' Medici in 9 (che interviene, a fianco di Filippo III di Spagna nella campagna di Algeria e insieme all'imperatore Rodolfo II contro gli ottomani). Il secondo confronto principia dal medesimo presupposto: l'ingresso di Irene di Spilimbergo, in Tansillo, e di Livia d'Arco, in Marino, scatenano una vivace contesa celeste. Il venosino specifica ciò che il nostro, invece, affronta attraverso esempi specifici: i «pianeti migliori» rivendicano il pregio di ospitare la bella defunta nella propria sfera; la domanda retorica circa il destino delle *ruine* di Livia, al contrario, accende l'interesse di Iride, Giove e Eos i quali, per guadagnarsele, ne propongono usi alternativi: la prima vorrebbe costruire un nuovo arco («l'arco suo fabbricarne Iride vole» 12), Giove desidera impreziosire lo zodiaco, quasi fosse danneggiato dalla loro assenza («il zodiaco [vole] risarcir di quelle» 13) e l'Alba ne farebbe un ponte che, iperbolicamente, colleghi il fiume Gange al Sole («l'Alba farne [vole] in sul Gange un ponte al Sole» 14). Nell'ultimo passo proposto, Marino predispone gli elementi del madrigale in morte di Livia d'Arco in modo che confluiscono nell'ideale sepoltura comune: la velocità della scomparsa di Venere e Cupido, conferita dall'uso del preterito, è collante con Tansillo, che pospone il verbo ai soggetti. Il nostro, giocando sulla ripetizione in poliptoto di *morire* («Morir, quando morio / questa terrena dea, / Amore e Citerea» 1-3), insiste sull'identità di circostanza, sulla quale si innesta l'identità di situazione (Livia è «terrena dea» e annoverata nel numero delle deità in chiusura, «tre dei sepolcri in un sepolcro» 8).

A questi esempi, è d'obbligo aggiungere il precedente che Tansillo (*Rime* 58 14-39, in morte di Cinzia, nana della Marchesa del Vasto) fornisce alla canzonetta 40 di Marino, in cui la ciclicità della Natura – caratteristica negata all'essere umano – costringe a considerare la fugacità della vita. I luoghi più eclatanti sono l'invettiva contro le Parche, ingiuste tessitrici dell'esistenza, e il paragone con il serpente:

Tansillo *Rime* 58 14-22

Marino 40 49-54

<sup>128</sup> GUERCIO 1999, pp. 30.

«Poich'all'ordir de' panni  
de la terrena veste  
fur sì scarse le Parche,  
or al filar de gli anni  
(dicea la dea celeste)  
non doveano esser parche.  
Crudeli, han d'anni carche  
mill'empie donne a torte,  
e Cinzia ucciser tosto!»

Tansillo *Rime* 58 27-9

«Dunque, al serpente iniquo  
e sì mortale al mondo  
viver tanti anni lice?»

«Il negro stame oscuro  
di tal che 'l mondo e 'l Ciel turba et offende,  
in lunghissima linea il tratto stende.  
E 'l fil candido e puro  
de' più degni di vita a pena attori,  
Parca ingiusta e crudel, che tu l'accorci»

Marino 40 13-8

«Va serpendo per l'erba  
vil animal, che 'nvecchia, indi a sua voglia  
può racquistar la giovinetta spoglia.  
Et a l'uom, che pur serba  
in sé di Dio l'alto sembiante impresso,  
la vita rinovar non è concesso»

Questi confronti, giocati più sul piano lessicale, documentano una certa dimestichezza del napoletano con la produzione del venosino, che è anche in grado di tradursi in una ripresa come quella del tributo a Guarini (17). Marino legge la celebrazione che Tansillo dedica alla morte di Juan Boscàn († 1542), poeta barcellonese, e avverte l'immediata rivalità: come spiegato nei *Cappelli* di 16 e 17, il nostro stende il primo componimento su commissione dell'Accademia Veneziana e il secondo come personalissimo saluto al collega e amico. Si leggano insieme i due momenti:

Tansillo *Rime* 263 1-6

«Quand'il cigno d'Ibero sovra 'l lido  
amato gittò l'ultimo sospiro,  
e le contrade attonite l'udiro  
temprar più dolce de l'usato il grido,

per duol gli augelli abbandonaro il nido  
e le Ninfe sotterra se ne giro»

Marino 17 3-4

«Quando il cigno del Po, che quasi il vanto  
tolse ai Cigni del Ciel, le piagge udiro  
gittando in Adria l'ultimo sospiro,  
intenerir più de l'usato il canto.

Pianser le nife e gli augelletti al pianto  
mentr'ei l'ali spiegava al quarto giro»

L'omaggio di Marino vuole confermarsi superiore, come superiore deve risultare Guarini rispetto a Boscàn: l'anonima ambientazione (il «lido / amato» 1-2) di Tansillo, che occupa il secondo emistichio del primo verso e il primo del secondo, lascia, in Marino, il posto a una più prestigiosa qualifica, prolungamento dell'epiteto iniziale («il vanto / tolse ai Cigni del Ciel [*Cigni* vale 'angeli'; il poeta si rifà a G. Moles che, nelle *Lagrime del Sebeto*, propone il medesimo uso del termine]» 1-2). Le generiche *contrade* si specificano e diventano le *piagge* di *Adria*, di Venezia (uguale è, invece, l'«ultimo sospiro», con inversione di parola-rima rispetto alla costruzione tansilliana); il *grido*, angoscioso di Boscàn, si raffina nel *canto* mariniano, sigillo di un'immagine decisamente più elegante: se il *grido* sembra sgrezzarsi in occasione della morte, il *canto* fa propria un'armonia che si addolcisce ancora di più. Le Ninfe e gli augelli, nel venosino, esprimono il proprio cordoglio muovendosi (le prime si rifugiano sottoterra e i secondi abbandonano il nido), ma non c'è grazia nella confusione e Marino preferisce un accompagnamento statico, in cui *augelletti* (in diminutivo) e Ninfe col pianto scortano l'ascensione del defunto, dal quale «di dolcezza

appreser tanto» 8, fino al quarto giro (si noti l'equivoco con la rima di Tansillo), il cerchio del Sole e dei Sapianti. Il superamento del modello riguarda anche il prosieguo dei passi citati: Tansillo descrive la morte di Venere e di Amore e il dolore dell'Olimpo (identificato con Giove), che squarcia la veste e cinge la propria testa di «atra nebbia». Marino ricusa le immagini vulgate della disperazione di Natura – delle quali è ben capace – per assicurare che l'eredità di Guarini, la «penna che restò di quello», è nelle sue mani. In chiusura, il *mostro* tansilliano che serpeggia e vomita «schiume d'inchiostro» conosce, nelle *Lagrima*, la delicata forma del mito, che insiste in circolo sull'origine quasi divina dell'elogiato, *augello* della schiera di Apollo.

## 5. Quando Marino cita Marino

*Lira* III, a metà strada fra le *Rime* del 1602 e le altre opere più mature e di più ampio respiro, è un perfetto esempio di 'crocevia' poetico: qui si incontrano suggestioni dalla prima silloge e immagini che sono sfruttate e integrate nei lavori successivi, soprattutto nella *Galeria* e nell'*Adone*. Il commento ai singoli componimenti, oltre a rintracciarne i precedenti letterari, intende stabilire in che misura essi sono debitori e al tempo stesso creditori degli altri testi mariniani. Limitare l'indagine a una semplice anticipazione di passaggi analizzati nell'esegesi intertestuale sarebbe poco utile; ciò che, invece, può guidare a una migliore comprensione di *Lira* è la fortuna, in Marino, dei dedicatari delle *Lagrima*. Se nelle prime pagine dell'*Introduzione* si è cercato di decifrare le motivazioni che hanno portato alla scelta di questi interlocutori, qui – partendo dal presupposto che alcuni personaggi affascinano il poeta da prima del 1602 – si intende analizzare come gli omaggi cambino. Si tratta di un confronto il cui obiettivo è isolare i motivi fondanti del tributo di ciascuno.

Il primo sonetto, per Giovanni Andrea Doria, offre materiale degno di nota: 1, cui è affidato il programma della Fama che desidera eternare il ricordo dell'ammiraglio, è anticamera di 2. L'autorità del celebrato richiede un trattamento di riguardo: non solo è comandante della flotta genovese ed eroe della battaglia delle Curzolari («fido ministro el gran Giove ibero», *Adone* IX 144 5), ma è padre del Doria dedicatario di *Lira* III. Il sonetto è interamente copiato da un elogio funebre per Ascanio marchese della Corgna e modificato all'occorrenza (la circostanza dà concreta misura di quanto il genere in morte possa essere impersonale). La ricerca di un *incipit* solenne porta Marino a ri-considerare un componimento di almeno nove anni precedente; dunque 2 è libero di aderire con puntualità al celebrato prendendo spunto dalle *Eroiche* intitolategli (59-63): il parallelo con Perseo, «di Giove il figlio» 2 12, che «fece duro il corallo», si sposa con l'appellativo «novo Perseo» di 60 9; il «gran Campione» 2 13 della fede, che tinge di rosso il campo di battaglia, deve leggersi attraverso il filtro dell'allusione dell'*eroica* 61 14, «con la fe' di Cristo Italia assicura».

Il comandante Aldobrandini segue l'ammiraglio: 3, in onore del nipote di Clemente VIII, esalta l'«eroe ben nato» per la partecipazione contro il nemico turco alla Guerra dei Tredici anni d'Ungheria. Il suo destino in Paradiso è accompagnato dal canto degli Angeli («da gli Angeli chiamato» 6) e dall'epiteto «novo Orïon» 10, in riferimento alla costellazione che preannuncia la stagione delle piogge. L'appellativo



permette le *exhortationes* finali: Aldobrandini, dal Cielo, deve sfoderare il suo *brando* (in equivoco con il nome) e scatenare in elenco «tempeste d'ira e turbini di guerra, / piogge di sangue e fulmini di morte» 13-4. La seconda terzina detta le condizioni all'invito espresso in 11, «mostrati tale in Ciel, qual fosti in terra». Il 39esimo delle *Lugubri* presenta una situazione consimile: al Principe della Scalea il giovane, «novo Alcide di Cristo»<sup>129</sup> 3, ucciso dai Turchi, il poeta chiede che «di stelle armato a lui [al nemico] dal ciel si mostri» 14.

La scomparsa di papa Clemente VIII (6 è, più esattamente, *Per la stella apparsa nella* sua morte, artificio che nobilita e mitiga il dolore) si accompagna a un madrigale della *Galeria* (*RU* III 5). Non sopravvivono coincidenze: il sonetto ragiona sulla stella (dalla «credula gente» 6 considerata una *cometa* messaggera di sventure) che richiama in Paradiso le sorelle («scese quaggiù, di Dio nunzia et ancella [si noti la dittologia mariana] / a richiamar le sei compagne in Cielo» 13-4), in riferimento al blasone degli Aldobrandini. Il madrigale non è funebre e si concentra sul valore del pontificato di Clemente VIII, considerato – come già nella *Eroica* 24 – il nocchiero cui è affidato il governo della Chiesa di Cristo (l'immagine, non originale, è rintracciabile in diversi autori). L'informazione che lega *Lagrime* e *Galeria* è lo stemma: le stelle sono alluse a vario titolo nei due componimenti. Nel primo testo tendono a confondersi con la persona di Clemente: l'anima del Santo Padre è personificato nelle stelle che tornano in seno al Creatore; nel secondo, invece, prolungano la metafora marittima e rappresentano la bussola che Aldobrandini segue per indirizzare e regolare la rotta da impartire alla nave.

Ricco di riferimenti è 8, in morte di Enrico IV re di Francia: l'attenzione alla «valorosa man», all'*invidia* posta all'*Ispan* e al «terrore al Moro»<sup>130</sup> occupano la quartina iniziale. Il ritmo si stempera nella seconda strofa, in cui la morte guadagna nuovamente il centro: l'ambientazione temporale è vaga e non è presente alcun accenno all'attentato del 1610 (quando il re avrebbe dovuto stringere «il trionfale e meritato alloro» 6, la sua *man* giacque «gelida e chiusa in questa tomba» 7). Segue il cordoglio delle virtù (sfilano *Valor, Splendor, Fede, Zelo* e l'«onor de la Pace e de la Guerra») le quali, accalcandosi sul suo catafalco, ne lamentano la dipartita; l'ultima terzina permette una dimensione più adeguata: il dolore, benché acuto, non può non constatare che il sepolcro di Enrico «sepolcro non sarà, ma sarà Cielo» 13 e il *Cielo* del

<sup>129</sup> Si riconosce una costante nell'uso dell'aggettivo *novo*: i comandanti contemporanei, di terra o di mare, che si sono impegnati nella battaglia contro la minaccia ottomana incarnano il valore e la nobiltà degli eroi antichi (del mito o della tradizione biblica), di cui sono trasposizioni moderne. In tale senso, Doria è detto nuovo Perseo, Aldobrandini nuovo Orione e il principe della Scalea nuovo Alcide. Il passato acquista una valenza nobilitante, che fornisce un adeguato termine di paragone alla contingenza.

<sup>130</sup> Come precedentemente accennato, non risulta che Enrico IV si sia mai veramente attivato contro i Turchi (al contrario, le fonti riportano diversi trattati di pace fra la Francia e la Sublime Porta). Eppure, il filone marziale costituisce una colonna portante dell'esaltazione che Marino tributa al re; probabilmente, è esigenza che viene dettata dalla qualifica stessa di sovrano, di cui è necessario esaltare la natura civile (da qui le virtù che popolano il suo funerale) e marziale. Dal momento che anche i componimenti delle *Eroiche* si concentrano su questo dettaglio (estendendolo anche al figlio appena nato) così come il *Tempio*, è facile interpretare la menzione all'abilità bellica come parte di un corredo elogiativo prestabilito più che a un (forse troppo) lungimirante piano per facilitare l'ingresso del poeta alla corte francese.

«gallico Marte» (Marino gioca sulla doppia valenza di Cielo, inteso come ‘cielo’ contrapposto a terra e come ‘quinta sfera’) sarà in terra. Il sonetto è un interessante intrico di suggestioni e immagini già maturate. L’attenzione all’impegno militare sorregge, vibrante, le *Eroiche* a lui dedicate: 6, per le nozze con Maria de’ Medici, lo invita a «l’asta onorata e la temuta spada, / [...], lasciare e riposare» 1-2; alla costruzione contribuisce l’accento alla *man*, qui *famosa*, vero *leitmotiv* dell’esaltazione: «ponga giù l’armi omai la man famosa / ch’ampia tra’ ferri altrui s’apre la strada» 3-4. Persino il letto ha un risvolto bellico («sia campo il letto» 9), dove «fra i notturni imenei» ha luogo una «guerra amorosa» 6. La medesima venatura marziale interessa anche *Eroiche* 7 e, per quanto abbozzata, ritorna l’identificazione divina: «fra gli ostri e l’armi, or Giove sembra, or Marte» 6 e «lui con lo scettro e con la spada ardita / por freno e giogo altrui» 12-3 (in questo caso, il riferimento si giustifica perché contrapposto ai punti di forza della donna, «te col crin biondo / e col ciglio seren dar morte e vita» 13-4; le armi della Medici riescono, paradossalmente, più letali). Ancora: il successo in campo, nell’*eroica* 8, diventa genetico e la *tromba* e il *corno* rimpiazzano l’«armonia diletta» 6 che annuncia la nascita del Luigi XIII, delfino di Francia; come «nodrice abbia Bellona ed ella il pasca / più d’onor che di latte e ne’ sudori / de la gloria immortale virtute il bagni» 9-12, come un nuovo Achille, i cui *trastulli* devono essere «aste, spade, destrier, scettri e tesori» 13. Infine l’*eroica* 10, ancora sulla nascita del primogenito, dipinge il sovrano come Giove: «tu, gran re, qual sovrana aquila s’ole, / mira come d’ardir, di gloria avampi, / e riconosci la ben-nata prole» 9-11.

Dunque, l’identificazione, nelle *Lagrima*, del sovrano col dio della guerra non stupisce; anzi, tale tratto si mantiene ben saldo anche nel *Tempio*, composto all’arrivo del poeta alla corte francese: è ribadita la sua origine divina («ma perch’ancor ne l’animose prove / ben si pareggia al gran figliuol di Giove» 65 5-6); grazie a lui «la Francia omai disfatta / fuor del rischio mortal tornò qual era» 69 1-2 e non appena «egli il bel Regno ebbe in balia / salsero al primo onor l’arti cadute, / con Giustizia e Clemenza e Cortesia / si rinfrancò la misera Virtute, / Fede risorse, e Carità verace, / e l’altre figlie de la bella Pace [l’ottava si ispira alla prima terzina di 9]» 70; in politica estera «né sol vicino amollo il bel Temigi, / pregiollo il Reno e l’ammirò l’Ibero [lezione costruita sul «pose invidia a l’Ispan» 9 2] 76 1-2 e l’«ottenne ancor dal perfido Ottomano» 78 1 quello per cui Goffredo da Buglione lottò invano va di pari passo col «terrore al Moro» 9 2. L’ultimo capitolo celebrativo è in *Galeria*: in *RU* I 60, dopo un fugace riferimento alla real fenice (paragone volto a indicare la rarità dell’elogiato), torna l’accavallamento col dio Marte («de le ceneri sparse / del suo [Enrico] distrutto velo / la sfera a Marte ha fabricata il Cielo» 6-8). In *RU* I 60a, Marino sviluppa una retrospettiva differente: la mano, *famosa* e *valorosa*, del sovrano cade per la «villana mano infame» 1 del suo attentatore («la nemica paura / ordì questa congiura. / Chi per valor di spada / cader non può, di tradimento cada» 5-8). Cambia, inoltre, la focalizzazione, che diventa interna: Enrico prende la parola per denunciare il destino avverso, «quand’io l’armi stringea per far a Christo / di novi mondi acquisto / ruppe [la man villana] il mio regio stame» 2-4 (è il tema, parafrasato, di 9 5-8). Infine è da menzionare 32 in *Statue* su una statua bronzea del monarca per opera di Giambologna (l’argomento è mutuato da *Tempio* 49-50), che suggella, una

volta per tutte, la reiterata sovrapposizione con il dio della guerra: «metallo fatale! ed or dal Fato / pur così trasformato, / Nume del Ciel rappresentando in terra, / altro non è ch'un fulmine di guerra» 5-8<sup>131</sup>.

Ancora: il sonetto per *N. Rovera* (11) dimostra una stretta vicinanza di sentimento con il 30esimo delle *Lugubri*. L'elemento comune è la metafora arborea, tema portante della lirica (li suggerita per tradizione; qui, dal cognome della dedicataria). Benché sia, come si sostiene, un componimento commissionato, Marino – alla mano l'elogio per il cardinale Caetani – declina la materia a seconda del soggetto. Vale la pena riproporli:

Marino *Rime lugubri* 30 1-4

«Ahi che leggiadra e gloriosa pianta,  
di che ceppo superba e che radici,  
di che fior, di che rami alti e felici,  
rigida Morte, la tua falce schianta!

Quando con l'ombra sua celeste e santa,  
già l'acque avendo, e l'aure, e i cieli amici,  
onorava del Tebro i colli aprici,  
sì che d'altra assai men Peneo si vanta,

tu la divelli; e dal suo stel diviso,  
perché d'amaro pianto altri l'asperga,  
lasci vedovo a terra il tronco inciso.

Ma che ti val? già gli orti eterni alberga  
dal gran Cultor traslata in Paradiso,  
o bennata, o beata, altera verga»

Marino 11 1-4

«Dal gran ceppo a colmar l'aria d'odori  
Rovere giovinetta alto sorgea  
e da' suoi rami nobili pendea  
cumulo di trofei più che di fiori.

Erano glorie le fronde, i frutti onori,  
onde fregio a se stessa ella tessea;  
e per entro e dintorno a schiere avea  
Grazie per aure e per augelli Amori.

Quando, mentr'egual pianta al bel rampollo  
cercava il buon Cultor per farne innesto,  
Morte quinci lo svelse e 'n Ciel piantollo.

Invido Ciel, perché sterpar sì presto  
l'arbor gentil? Forse il suo crine Apollo  
volse, in vece del lauro, ornar di questo»

A stimolare la stesura della *lugubre* è certo anche l'importanza della famiglia Caetani, fra le più influenti nel Lazio; si spiega così la menzione tanto al *ceppo* (il cardinale) quanto alle sue radici. Similmente, 11 elogia il giovane virgulto di *rovere* che «alto sorgea» 2 dal «gran ceppo» 1. In entrambi i casi, l'esaltazione di *rami* e *fronde* cala l'illustre dedicatario in un contesto in linea con l'equivoco agreste: la volontà, d'altronde topica, è di aumentarne il prestigio e i meriti in modo che la morte risulti ancora più struggente (nel primo caso, Marino allude alla sua benaccolta influenza, l'«ombra celeste e santa», che onora i colli del Tevere; nel secondo, trattandosi di una giovane, il poeta insiste sulle attività femminili che l'avrebbero resa una degna moglie). La seconda quartina, collante fra introduzione e sviluppo dell'argomento, prepara il lettore al cuore della lode: Morte *divelle* il prelato, lasciando «vedovo a terra il tronco inciso» 11, e *svelse* la fanciulla, in piena età da matrimonio («mentr'egual pianta al bel rampollo / cercava il buon Cultor [padre] per farne innesto» 9-10). Ugualmente nel tono la domanda dell'ultima strofa circa l'utilità finale di un atto tanto

<sup>131</sup> È interessante seguire le tappe dell'identificazione Enrico-Marte: Marino, inizialmente indeciso, accosta sempre di più il re al dio, fino a dichiararlo sua rappresentazione terrena. Sarebbe degno di essere indagato il rapporto che potrebbe sussistere fra il ritratto poetico del nostro e un ritratto del re, datato 1605/6 e attribuito al pittore Ambroise Duboise (1543-1614/5) o, in alternativa, a Jacob Brunel. Il dipinto, *Henri IV en Mars*, raffigura il sovrano francese nei panni del dio, con indosso un'armatura rosa o rosso chiaro e la mano destra protesa verso lo spettatore.

spregevole: «ma che ti val?» ispira la versione meno laconica di 11, «invido Ciel, perché sterpar sì presto / l'arbor gentil?» 13-4. L'accoglienza in Paradiso è altra voce condivisa; tuttavia, se per il prelado Marino non ricerca altre spiegazioni (il *Cultor*, Dio, premia le sue gesta terrene), per N. Rovera non si limita a un rimbrotto della Morte, ma chiama in causa Apollo il quale, volendo ornarsi le tempie di rovere e non più di lauro, chiama la giovane in Cielo. Nel sonetto delle *Lagrima* si rintraccia il desiderio di conforto, assente nelle *Lugubri*: la *lamentatio* di N. intende dare ascolto al dolore della famiglia che, incredula, non capisce per quale motivo una giovane vita sia stata spezzata così velocemente. L'autore, appellandosi alla decisione insindacabile di uno dio, cerca di offrire una spiegazione che, seppur improbabile, riesca a lenire la sofferenza dei cari della defunta.

Per quanto Melchiorre Crescenzi sia una presenza costante nelle rime di Marino (lo si trova nelle *Rime eroiche* 30-1 e in *Galeria RU XV 1*), non si riscontrano coincidenze specifiche (eccezion fatta per la facile costruzione in equivoco sul cognome). Nelle *Rime*, si esalta il suo *splendore* che, «per quest'ampio Egeo d'umano errare» 7, spunta come una luna la quale indica allo «sdruscito legno» del giovane poeta un porto salvo dove rifugiarsi. In *Galeria* l'attenzione si sposta sul dipinto che lo vede «risuscitato da maestra mano» 2. In realtà, la prima quartina di 13, la cui impalcatura è l'intrecciarsi dei meriti di Melchiorre chierico e Melchiorre re mago, influenza la *Strage degl'Innocenti I 17*. Si confrontino:

Marino *Strage I 17*

«Vede dal Ciel con peregrino raggio  
spiccarsi ancor miracolosa stella,  
che verso Betthelem dritto il viaggio  
segnando va folgoreggiante e bella;  
e quasi precursor divin Messaggio,  
fidata scorta, e luminosa ancella,  
tragge di là da gli odorati Eöi,  
l'inclito stuol de' tre presaghi Heröi»

Marino 13 1-4

«Venne il buon Melchior da strania stella  
guidato, un già de' tre presaghi Eroi,  
ad adorar da gli odorati eoi  
dal Nazareno Sol l'Alba novella»

La stella da *strania* diventa *miracolosa*, mentre rimane inalterata la sua valenza di guida («da strania stella / guidato» 1-2) e «fidata scorta» («segnando va folgoreggiante e bella; / [...] / fidata scorta, e luminosa ancella» 4-6). Con la sua luce conduce nel profumato oriente («odorati eoi») i «tre presaghi Eroi», ossia i Re Magi (il termine *presago* allude alla loro conoscenza da astronomi e, insieme, alla previsione del loro arrivo<sup>132</sup>).

Il tributo a Battista Guarini (16 e 17) dà spunto all'omaggio in *Galeria RU XIII 22* e alla fugace menzione in *Adone IX 183 1-4* (è poca cosa rispetto agli altri luoghi: si basa quasi esclusivamente sull'allusione al più famoso dramma pastorale del ferrarese, il *Pastor fido*). Per quanto riguarda i contatti fra i due sonetti *lagrimosi* e il

<sup>132</sup> Cf. Is. 60 3-4, «[3] Et ambulabunt gentes in *lumine* tuo, et reges in *splendore* ortus tui [si noti che Marino presta grande attenzione al racconto biblico: l'accenno alla luce di Cristo non è trascurato e si trasforma, nella finzione poetica, nell'immagine del «Nazareno Sol»]. [4] Leva in circuitu oculos tuos et vide: omnes isti congregati sunt, venerunt tibi; filii tui de longe veniunt»; Psalm. 68 30, «A templo tuo in Ierusalem tibi afferent reges munera» e 72 10, «Reges Tharsis et insulae munera offerent, reges Arabum et Saba dona adducent».

componimento della *Galeria*, le coincidenze puntuali non sono numerose: su tutti, spicca il dio Pan, dio dei boschi e incarnazione della poesia boschereccia-pastorale. In 16 è sovrapposto a Guarini («Pan dio de' boschi è morto» 1), mentre in XIII 22 modula una nuova melodia che sospende il soffiare dei venti («udite / con che nova armonia / il gran dio de' Pastori e de le selve, / [...] / [...] / or de' suoi dolci accenti / sospende in aria innamorati i venti» 1-7; in dubbio che questa melodia sia, anche minimamente, dettata dal *sospiro* di 17 3, «intenerito più de l'usato canto» 4). Seguendo la disposizione di *Galeria* XIII 22, Marino si domanda se la dolcezza sia frutto degli insegnamenti di Siringe («la già ninfa, or canna, / la cui rara bellezza, / trasformata quantunque» 10-2) e se sia opera di *Amor* che «'l suo selvaggio stile / è [...] fatto civile». La stanza successiva conferma la natura umana della poesia: «sol da Mirtillo il dolce suono apprese» 17. Mirtillo, personaggio del *Pastor Fido* innamorato (corrisposto) di Amarilli (figlia di Pan), nasconde la persona di Guarini, erede culturale di Virgilio («i calami sonori / dapoì ch'a un lauro Titiro [protagonista della prima egloga] gli appese / sdegnando i labri altrui / serbaro i pregi lor solo a costui» 18-21). In altri termini, Marino ripropone quanto affidato nella seconda quartina e prima terzina di 17: le ninfe e gli uccelli, corteo canoro a Guarini che sale «al quarto giro» 6, seguono le orme di quella *melodia* «onde già di dolcezza appreser tanto» 8. Il nostro attribuisce all'amico una capacità tale da insegnare alla natura il concetto di perfezione musicale e il primato, attribuitogli nelle *Lagrime*, torna in *Galeria*, nel momento in cui Pan sgrezza la propria abilità e in cui anche Apollo «istesso a lui la palma cede» XIII 22 24. Inoltre, l'eredità da Virgilio è l'esatto calco della 'missione' cui Marino, eletto erede di Guarini, si sente votato: «et un Pastor [Marino] del sacro aonio coro / con una penna che restò di quello [Guarini] / scrisse queste parole in un alloro» 9-11. La chiusa è un invito a piangere, sull'esempio delle *Lagrime*: i protagonisti del genere bucolico diventano gli interlocutori per eccellenza («piangete, o fonti, / ché più tra voi non sona / del buon Cantor la fistula famosa» XIII 22 29-31 si accorda a 16 9-11, «sfrondate i lauri, o boscherecci numi, / e la sampogna, ch'emulò la tromba, / penda tacita tra spine e dumi»).

Del ciclo dedicato a colleghi poeti, anche Guidobaldo Bonarelli compare in *Galeria* XIII 23 (subito dopo Guarini). Tralasciando la presenza del prologo *La Notte alla Filli in Sciro* in *Capricci* 23, il madrigale di *Galeria* intesse con il sonetto *lagrimoso* (20) un dialogo continuo:

Marino *Galeria* XIII 23

«Tolsemi al bel Metauro  
il tiranno dei fiumi,  
quel c'ha titolo di Re, fronte di Tauro.  
Indi al mio stil ne' margini palustri  
de' suoi ricetti algosi  
alzò palchi pomposi  
di chiare faci, e di pitture illustri.  
Ma di fregi e di lumi  
ad arricchir mille teatri e mille,  
bastava la beltà de la mia Fille»»

Marino 20

«Tirsi il mio caro amor, Tirsi morio:  
o stato instabil de l'umane cose.  
Non sì tosto a la luce egli m'espose,  
che chiuse i lumi in tenebroso oblio.  
Già liete, oimè, nel mio natal vid'io  
apparecchiar sul Po scene pompose,  
or quelle faci altere e luminose  
par ch'apprestin l'essequie al morir mio.  
Piangon le Grazie sbigottite e smorte,  
le Muse no, ch'al suo morir moriro;  
nacquer già seco, et or seco son morte.

Et io morir devrei, ma vivo e spiro  
perch'ei viva immortal". Così la morte  
pianse del suo Pastor Fillide in Sciro»

Nelle *Lagrime*, il punto di vista è di Filli che piange la morte del suo Tirsi, dietro il cui nome si cela il poeta; la seconda quartina descrive l'allestimento della scena per il suo, dell'opera, *natale* e sembra che, invece, s'«apprestin l'essequie al morir *suo*» 8. Il pianto delle Grazie e la morte delle Muse aggiungono un elemento tradizionale e la decisione finale della protagonista, ossia concedere fama eterna al suo creatore («io morir devrei, ma vivo e spiro / perch'ei viva immortal» 12-3), ricalca il desiderio della Fama in 1, la quale non intende seguire Doria nella tomba, ma diffondere notizia delle sue gesta («e chiusa teco ancor si fora in tomba, / ma per farti immortale, morir non volse» 13-4 – in tutti e due i casi accompagnare il defunto nell'avello è sentito come cerimonialmente giusto, ma eticamente sbagliato). Il madrigale, invece, tace la morte: è Bonarelli stesso a parlare e spiega come il Po («il tiranno dei fiumi / quel c'ha titolo di Re» 2-3; Ferrara) lo strappò al natio Metauro (nelle Marche) – tra le righe, si tratta della rappresentazione della *Filli in Sciro*, avvenuta nel 1604 a Ferrara (la *princeps* è del 1607 e il fatto che Bonarelli muoia l'anno dopo origina il rammarico di 20 3-4, «non sì tosto a la luce egli m'espose, / che chiuse i lumi in tenebroso oblio»). Filli e il poeta, dunque, si riferiscono al medesimo evento: quelle che a lei sembrano esequie (ma che in realtà sono i preparativi del teatro), sono da lui descritti come «palchi pomposi / di chiare face, e di pitture illustre» 6-7 «ne' margini palustri» dei «ricetti algosi» del fiume. La differenza è in chiusura: la circostanza *lagrimosa* impone alla protagonista del dramma di riferirsi alla morte del creatore, e la impegna a vivere in sua vece; il madrigale, eliminata la contingenza luttuosa, non può esimersi dall'accennare – brevemente – alla bellezza della *Filli*, la cui trama sarebbe sufficiente per adornare e arricchire «mille teatri e mille».

La celebre cantante Vittoria Concarini Archilei detta *La Romanina*, è dedicataria di 31: la sua presenza nei versi di Marino, sebbene non sia esplicitamente nominata, non è un *hapax*. Il sonetto è il tentativo di trovare una risposta alla (troppo) precoce scomparsa della donna. Marino passa in rassegna gli *adunata* più inverosimili: che gli «Angeli, [...] 'ntenti / sempre dolci a formar note divine» 1-2 abbiano perso la voce; che le Intelligenze angeliche («le pure e fortunate Menti» 5), a capo del movimento delle sfere celesti, si siano stancate; che la «gran Lira del mondo» (metafora già di Filone di Alessandria), l'armonia universale sia sul punto di allentare le proprie corde; oppure, infine, che la Natura intenda *disciorre* «il suon concorde». Si tratta di quesiti retorici non del tutto inediti: nelle *Rime amorose* il poeta dedica due sonetti a una bellissima *cantatrice* della quale però non specifica l'identità (anche nei cappelli introduttivi, la questione è lasciata in sospeso). Il primo (35), *Alle Intelligenze in loda d'una bella cantatrice*, presenta luoghi vicini. Si leggano i versi 5-8 dei due componimenti:

Marino *Rime amorose* 35 5-8  
«voi che con giri inegualmente eguali  
e con infaticabili concenti  
fuga dando ai veloci e legge ia lenti

Marino 31 5-8  
«o pur le pure e fortunate Menti  
che volgon quelle rote adamantine,  
stanche dal lungo moto, impongon fine

volgete di lassù gli orbi fatali»

ai loro infaticabili concetti?»

Il motivo che legittima Marino a vedere nella donna la possibilità di salvezza è il ruolo di Armonia che ha interpretato per la commedia *La Pellegrina*, commissionata da Ferdinando I de' Medici a Girolamo Bargagli per il matrimonio con Cristina di Lorena. Secondo Bastiano de' Rossi (*Descrizione dell'apparato, e degl'Intermedi. Fatti per la commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de' serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana*, in Firenze, per Padovani, 1589) Vittoria, l'Armonia, guida la musica delle alte sfere e, grazie a un marchingegno meccanico, si cala dal soffitto su una nuvola, cantando e suonando<sup>133</sup>. Non sussistono dubbi, dunque, che Archilei sia la cantante di cui il poeta elogia l'abilità nelle *Amorose*.

Isabella Andreini, attrice e poetessa elogiata in **32**, riceve grande attenzione: le sono, infatti, intitolate le *Amorose* 19 e 20. La differente occasione di stesura porta a diversi risultati, fra loro non tangenti se non per piccoli dettagli. La donna, prevedibilmente, è elogiata per la bellezza e la bravura sulla scena: come dunque tutto il cosmo assiste al suo spettacolo («a sì dolce spettacolo e giocondo / dian le spere armonia, lume le stelle / sia spettatore il ciel, teatro il mondo» *Amorose* 19 12-4), così tutto l'Empireo è coinvolto dall'esibizione («quivi Accesa d'amor, d'amor accende / l'eterno Amante; e ne l'empirea scena / tutti di lumi angelici ripiena / dolce canta, arde dolce e dolce splende» **32** 5-8). Condiviso è anche l'andamento binomiale, portatore di un duplice significato e incastonato in versi che presentano la medesima costruzione:

Marino *Rime amorose* 20 1-4

«Spettator del mio mal, son oggi intento  
doppio teatro a vagheggiar rivolto:  
un me ne scopre il *tragico ornamento*,  
un me ne mostra in breve spazio un volto»

Marino **32** 5-8

«piangete voi [teatri]; voi che pietosi avete  
al suo *tragico stil* più volte pianto,  
il suo tragico caso orbi piangete»

Il sonetto delle *Lagrima* potrebbe considerarsi continuazione e coronamento dei precedenti: l'invidia che Isabella suscita in Venere e Atena («'n su la ricca e luminosa scena / faccia a Venere, a Palla invidia e scorno» *Amorose* 19 7-8) raggiunge il suo apice quando Dio si innamora di lei. Ancora: l'elogio funebre, risultato dei versi composti diversi anni prima, offre lo spunto, velato, per il madrigale in *Galeria* RD III 7. In primo piano, quello che il poeta vede: «Ben la fronte serena, / che fu Scena d'Amor, veggio, Isabella. / Veggio la luce ardente / de gli occhi, che già vivi / de' teatri festivi / i chiari lumi abbarbagliar sovente» 1-6. Tuttavia alla vista non corrisponde alcun suono («ma la lingua eloquente / non odo articular l'alta favella» 7-8), circostanza che porta il poeta a concludere «fors'ella fatta a le celesti eguale / sdegna orecchio mortale» 9-10. Quello che nella *Galeria* è solo un'ipotesi azzardata, nelle *Lagrima* è causa scatenante della morte: «orecchio mortal, vista terrena / sdegna, e

<sup>133</sup> La descrizione spiega le quartine di *Amorose* 36: «Ben di lassù da la più bella schiera / se' tu fra noi de' chiari spirti ardenti / scesa, angeletta, i cui beati accenti / qua giù mostran del ciel la gloria vera. / Deh qual volgesti tu sovrana spera, / che men dolci non mova i suoi concetti / qualor l'aure lusinghi, affreni i venti, / e puoi qual alma innamorar più fera?».

colà donde pria scese ascende» 3-4; in entrambi i contesti – forse, più nelle *Lagrima* – si lascia presagire che la ricerca di un pubblico adeguato al suo talento abbia portato la donna a tornare in Paradiso.

Dalla lirica 33, interamente copiata in *Galeria RU* 14 9a, si apre il lungo capitolo in morte di Livia da Savignone, moglie di Bernardo Castello. La celebrazione offre molti spunti, a cominciare proprio da 33: la bella e molto barocca immagine delle lacrime del pittore che diluiscono i colori («mira almen come la man disegna / l'effigie tua, che mi restò nel core, / e distemperando in lagrima il colore / ingannar gli occhi miseri s'ingegna» 5-8) è alle spalle della chiusa di *Galeria RU* XIV 14 9 12-4, «ond'ei spargendo al Ciel giuste querele, / altro non sa, che con l'umor del ciglio / i colori temprar, lavar le tele». Ancora: in 36, lamentando la disparità nel trattamento da parte della Morte che uccide la donna e lascia in vita il marito, si cercano possibili cause: una è che il lutto abbia segnato il vedovo al punto da trasmettere alla Morte la paura di morire con lui, «forse dal mio sembiante sbigottita / meco anch'ella morir Morte paventa» 7-8. Simile il concetto di *Galeria RU* I 28 7-8, in cui «al gran portento [il generoso atto di Curzio] / di spavento gelò l'istessa Morte». È immagine rara, quasi quanto la seguente: 39, ultimo sonetto per il dolore di Castello, è la voce della rassegnazione e conseguente accettazione. Il pittore è confortato dalla certezza di poter vedere il volto dell'amata sia di notte («qualor serena notte il mondo ingombra / torno sovente a rivederti stella» 5-8) sia durante il giorno, «quando il giorno a rimenarme veggio / sparsa l'Aurora uscir di rose e d'oro, / la tua luce immortal nel Sol vagheggio» 9-11. Quest'ultimo costruito è in *Adone* XV 15, «vie più ch'altri Adon, possente e fiero, / sente l'ardor ch'a vaneggiar l'induce; / e mentr'è il cielo ancor candido e nero / tra i confini de l'ombra e de la luce, / tenendo a l'idol suo fiso il pensiero / volge l'occhio a colui che 'l di conduce / e, quasi in specchio, con lo sguardo vago / raffigura nel sol l'amata imago».

Gli esempi proposti hanno l'intento di inserire le *Lagrima* nella fucina compositiva di Marino e nel grande piano progettuale delle sue opere. Da qui, e in generale da *Lira* III, si diramano formule e costrutti (in parte inediti, in parte frutto di lunghe e precedenti sperimentazioni) che diventano il lessico e la firma del poeta. Si assiste a un lavoro che, per quanto maturo, mai rinuncia o disconosce le prove più giovanili; l'impegno è di offrire al lettore un'opera globalmente coerente, nella quale i rimandi interni suggellano il costante e ricercato raffinemento.





# Lagrime

Marino inaugura il nucleo delle *Lagrima* con un bimestre dedicato al *Signor Prencipe Doria*, l'ammiraglio genovese Giovanni Andrea Doria (1539/40-1606). Per il valore dimostrato nello scontro di Lepanto, è celebrato nei ss. 59, 60 (ricordato come «novo Perseo» 9, anticipazione del successivo «di Giove il figlio» in 2 12) e nel ciclo 61-3 delle *Eroiche*; in *Galeria RU I* 75 e in *Adone IX* 144. Figlio di Giannettino Doria e di Ginetta Centurione, cresce, dopo la prematura scomparsa del padre († 1547, ucciso durante la congiura dei Fieschi), sotto la tutela del prozio Andrea, ammiraglio della flotta e *Pater Patriae* della Repubblica. Abituato alla vita in mare, il giovane Doria riesce a distinguersi in importanti spedizioni (Corsica e Siena), fino a ricoprire il ruolo di comandante del corno destro dell'esercito cristiano nella battaglia alle Curzolari (1571; il suo comportamento, però, desta opinioni contrastanti: CAPPONI 2008, pp. 213-39; BARBERO 2010, pp. 544 e 561-2). SLAWINSKI 2007 (p. 335), inoltre, registra la possibilità che M. abbia incontrato Doria in uno dei viaggi a Napoli di quest'ultimo.

La scelta di inaugurare la sezione funebre con il ricordo dell'ammiraglio è da collegare alla dedica di *Lira III* a Giovanni (detto Giannettino) Doria (1573-1642), figlio di Gianandrea e, dal 1604, cardinale di Palermo. Al primo aprile 1614 (il giorno, forse, più indicato per accentuare il tono scherzoso del messaggio) risale la lettera al porporato nella quale M. dichiara di volergli offrire i suoi nuovi frutti poetici («avendo, come si è detto, la casa Doria tanta potestà sopra le cose marine, essendo questa opera del Marino, essendo la dea d'amore nata dal mare ed essendo poesie per la maggior parte amoroze, o almeno essendole per amore dedicate, a niuno meglio ch'a V. S. Illustrissima», *Epistolario* p. 458; la menzione al mare è tratto costante dell'esaltazione ai Doria: *Cappello 2*). L'intitolazione si accompagna ad un iperbolico elogio delle virtù del cardinale («dodici raggi»): l'esperata (sottilmente beffarda) lode di Giannettino, confrontata con l'esaltazione dell'ammiraglio, lascia intravedere una netta disparità fra il figlio e il padre, offrendo un legame volutamente antitetico fra la composizione della lirica e la stesura della missiva.

Il s., anticamera della vera celebrazione, è componimento di "riciclo", originariamente composto per la morte di Ascanio marchese della Corgna († 1571), e successivamente accluso in calce al *Discorso Academico (In forma di Panegirico. Fatto, e recitato in publica Academia degl'Insensati. Alla presenza dell'Illustriss.<sup>mo</sup> et Reverendiss.<sup>mo</sup> Signor Cardinale Bevilacqua, Legato di Perugia, e dell'Umbria, Dal Distratto Academico Insensato. Nella morte dell'Illustriss[imo] et Eccellentiss[imo] Sig. Ascanio Marchese della Corgna [...]. In Perugia, appresso gli Academici Augusti, l'Anno 1605)* di Giovanni Tommaso Giglioli. La variante si situa al v. 6: «pur viva ASCANIO, altri di cui fra voi», a fronte del successivo «viva il gran DORIA, altri di cui fra voi»

Il s. esordisce con un attacco solenne, dal sapore classicheggiante: Q1, costruita sull'iperbato, introduce la personificazione della *Fama* (menzionata in fine strofa, nel 2° emistichio), nell'atto di scrivere, «con eterno scarpello» 3, nella fissità imperitura (*diamante 1*) di Cielo e stelle, già testimoni delle gesta eroiche passate («scolpite e fisse [in endiadi] / stan le memorie de' più degni eroi» 1-2), la gloria («pregi tuoi»)

di Doria, «generoso Signor» 4. Segue, in Q2, il monologo della divinità (a coppie di endecasillabi dattilici e anapestici) la quale non intende permettere che l'*exemplum* del defunto, rispetto al quale nessuno (fra i «malviventi mortali») *visse* o *morì* più *glorioso*, venga dimenticato. Stabilita dunque l'eccellenza del dedicatario («il gran Doria» 6), la Fama vuole (*vo'*, autoritario) che egli viva *immortalmente*. In T1, introdotta da un risolutivo *ecco*, il desiderio di eternare Doria trova una concreta esecuzione: colmando il silenzio, inusuale e inadatto, della *squilla*, che «al suo morir» non *rimbomba*, la dea ricorrerà alla sua *tromba* (la fam. di rime è decisamente vulgata; cf. note) e lo riporterà in vita (si noti il sensibile conflitto fra *squilla* e *tromba*). Il s. si conclude su vulgate immagini: la «Morte rea», che «vita gli tolse» 10, la *Fama* dai «cent'occhi» 12 – di ascendenza virgiliana –, e la sepoltura comune, qui mancata. La dea, infatti, volendo dar concreto effetto alla sue parole, si sarebbe potuta chiudere con l'ammiraglio nella tomba («chiusa teco ancor si fora in tomba» 13), ma decide di *farlo immortale*.

L'intelaiatura tematica si concentra sul trittico vita-morte-immortalità. La reiterazione e l'accostamento (anche contrastivo) delle parole chiave sottolinea l'impatto strutturante di tale gioco semantico. L'*incipit* di Q1 allude al contesto immortale nel quale si muove la Fama: le *memorie*, il binomio «scolpite e fisse», il *diamante*, l'«eterno scarpello»; l'attenzione si sposta poi su Doria (Q2) e M. studia, per ogni v., una declinazione diversa del binomio vita-morte: la forte inarcatura arricchita da figura etimologica a 5-6 («*morto*, *immortalmente* [...] / *viva*»); i preteriti in *hysteron proteron* posti agli estremi di 8, «*morì* [...] *visse*»; l'allitterante musicalità di «malviventi mortali» 9. Per T1 l'accostamento «*morir rimbomba*» (in rima ricca con *tomba*), la specificazione «vita gli tolse», la rinascita («a vita il richiami») seguono un movimento ascensionale (negazione-morte-vita) e legittimano il progetto del poeta. Infine la figura etimologica «*immortal*, *morir*», chiasmica rispetto a 5, riporta l'attenzione sulla *Fama* (in T2 è sottintesa) che, arrogandosi la libertà di ricordarlo, anticipa la lezione in 5, in cui le *glorie* di Girolamo Buonvisi «*chiare sen van dal Garamanto al Moro*» 11.

È possibile che il componimento presente sia stato d'ispirazione per Girolamo Fontanella, attento seguace del marinismo, che così imbastisce l'ode *Alla Fama* (Ode I p. 7 1-24): «Cancelliera lucente, / che con penna di gloria / nel mondo avvivi le *memorie* spente: / e tessendone istoria / nel *diamante del Ciel* mostri *segnate* / a caratteri d'or [da 5 13-4, «negli archi celesti *a note d'oro* / ha di sua man l'Eternità descritto] l'*opre* lodate. // Messaggiera volante, / [...]; / e d'uno in altro polo / svegliando altrui *d'obliviosa tomba* / nuntia d'eternità *suoni la tromba*. // [...] / e con *occhiuta* cura, ovunque voli, / i trionfi e le prede al Tempo involi. // Gloriosa Foriera, / che con chiavi d'onore / de l'immortalità n'apri la sfera: / tu con vivo splendore, / che spargi da *cent'occhi* in mille rai, / gloriosi et illustri i nomi fai».

## 1

Il s. presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC); le parole rime presentano la stessa vocale tonica in B, C e D (*erOi, rimbOmba, tOlse*) e una somiglianza di A e D (*fiSSE-toLSE*). La trama tematica si costruisce sul trinomio vita-morte-immortalità; dal punto di vista retorico, sono da rivelare l'uso dell'iperbato che condiziona l'intera Q1; dell'endiadi («scolpite e fisse» 1); delle figure etimologiche («morto, immortalmamente» 5; «immortal, morir» 14 in chiasmo fra loro); dell'antitesi temporale («o prima o poi» 7); dell'*hysteron proteron* («morì [...] visse» 8).

*In morte del Signor Prencipe Doria*

Nel bel diamante, ove scolpite e fisse  
 stan le memorie de' più degni eroi,  
 con eterno scarpello i pregi tuoi,  
 4 generoso Signor, la Fama scrisse.

«Qui vo' che morto, immortalmamente» disse  
 «viva il gran DORIA, altri di cui fra voi  
 malviventi mortali, o prima o poi,  
 8 non morì mai più glorioso, o visse.

Ecco non squilla al suo morir rimbomba,  
 ma, poiché Morte rea vita gli tolse,  
 11 fia ch'a vita il richiami or la mia tromba».

Ciò detto, per cent'occhi il pianto sciolse,  
 e chiusa teco ancor si fora in tomba,  
 14 ma per farti immortal, morir non volse.

10. *poiche* 1614 ] *poi che* 1625

11. *tromba.* 1614 ] *tromba,* 1625

12. la lezione 1625 presenta *piante*, lezione da respingere perché errore tipografico

1-4. *Nel... scrisse*: «la Fama scrisse nel bel diamante [è proverbiale; metaf.: la dea assicura così imperitura sopravvivenza al ricordo di Doria], dove sono scolpite [da notare «scolpite e fisse» in dittologia sinonimica] le gesta [*memorie*] degli eroi più valorosi [*degni* di essere ricordati], generoso Signore [Doria], i tuoi pregi con eterno scalpello». Sul tema della Fama che scolpisce i *pregi* dei meritevoli cf.: B. TASSO *R* I XLII 37-9, «cominciava in adamante forte / vostre lodi scolpir quella che a vile / il Tempo tiene, e la volubil sorte»; II LXV 5-8, «il nome cui in pietra salda e dura, / via più che in adamante, fra' più *degni* / *spirti* la Fama intaglia, acciò s'ingegni / il mondo aver di lei perpetua cura»; TASSO *R* 1436 12-4, «scolpisca Eternità l'eterne lodi, / più salde che 'n diaspro o *bel diamante*, / ove scolpì de' suoi la gloria e l'armi». Il diamante, simbolo di durezza e solidità (VALERIANO *Ier.*, pp. 549-50), diventa sinonimo di immortalità: B. TASSO *R* II XII 140-2, «cagion d'eterno pianto / a che ha vaghezza che 'l suo onor s'intagli / in adamante così saldo e duro / che 'l serbi vivo al secolo

futuro»; TASSO *GC* XIX 135 7-8, «disse (ed ogni parola è più costante, / che legge scritta in lucido diamante)»; in M., *Adone* II 62 1-4, «con applauso i detti / raccolti fur del gran rettor superno, / e scritti per man d'Atropo fur letti / nel *bel diamante* del destino eterno»; XI 171 7-8, «l'Eternità quant'ella [la dea Venere] disse / col suo scarpello in *bel diamante* scrisse».

1. *bel diamante*: diffuso (PETRARCA *Rvf* CLXXI, 10; CCCXXV, 24 [in entrambi i luoghi, rif. al cuore di Laura]; TASSO *R* 673, 97; 881, 1). • *scolpite...fisse*: in STAMPA *R* CLXII 6, «[immagine dell'amato nel cuore] fissa e scolpita»; più vicino il TASSO *R* 208 1-4, «Amore scrisse / sue leggi in questa dura e bianca pietra / [...] / e qui perpetue ognor saranno e fisse».

2. *degni eroi*: così in ARIOSTO, *OF* I 4, 1; MAGNO *R* CIX, 3; TASSO *GC* VI 23, 4.

4. *generoso Signor*: di Doria, nel quale si concretizzano l'impegno e la vittoria dei cristiani contro il Turco, M. esalta la grandezza d'animo e il coraggio (vd. **AEr59** 7-8, «viene, e sol la tua destra, o duce invito, / rotti i suoi ceppi, al duro giogo il tolga?»; è detto «novo Perseo» in **AEr60**, 9; in **AEr61** 12-4, «tu (così Fortuna e 'l Ciel t'arrida) / struggi, novo Pompeo, gli audaci legni, / e con la fè di Cristo Italia affida»; **AEr62**, 5-8; **AEr63**, 1-4; *Adone* IX 144).

5-8. *Qui...visse*: “[parla la Fama] voglio che qui [«nel bal diamante» del Cielo] viva per l'eternità il grande Doria, morto, del quale, fra voi malviventi mortali, né in passato né in futuro [«o prima o poi»], nessuno di più coraggioso mai morì o visse!”. La Q, sulla scia della precedente, predilige un andamento anastrofico. Con esito differente: **ALu50** 12-4, «l'vo' ch'eterno a par del canto, / che qui sepolto ancor dolce rimbomba [stessa fam. rimica in : tromba : tomba], / sia de' tanti occhi miei [«per cent'occhi il pianto sciolse», 12] l'amaro pianto»: lì, l'intento della dea è di prolungare in eterno, al pari del canto, il pianto per la morte di Pietro A. da Barga; qui, la *lamentatio* è secondaria, a favore di un elogio che sia *immortale* (su questo tema, risulta funzionale ribadire la costruzione contrastiva fra vita e morte del monologo, cf. *Cappello*). Quest'ultimo è espediente che il p. dimostra di apprezzare (*Rime* II madr. CLXIII 1-4, «[parla Lazzaro] Vissi in prima nascendo, / poi rinacqui morendo; / or ne' color nascente, / rivivo immortalmemente»; *Galeria* I *Historie* 30a 8-11, «[San Sebastiano] perch'immortal tra noi / sia la pietà del duol, che sì t'affisse, / immortalando il tuo mortal martire / fa vivo immortalmemente il tuo morire»; *Adone* XII 206 8, «sempre vivendo, immortalmemente io moro»).

7. *malviventi mortali*: per sineddoche, gli uomini (*mal-* è modale); le qualifiche attribuite ai *mortali* ne sottolineano la condizione miserabile; sembra che la formula in M. non abbia precedenti (largamente attestata è la variante «miseri mortali» o «egri mortali»). In altri luoghi mariniani è preferito lo stilema *malnato*, che conserva affinità col *malviventi*: *Strage* I 37 4, «mal nate schiere»; *Sampogna* *IF* 1 599, «malnate genti», così in *Adone* XIII 60 1.

9. *Ecco...rimbomba*: “alla sua morte non rimbomba alcuna squilla” prepara il terreno all'autoreferenziale v. 11, in cui la Fama rivendica il compito di «a vita richiamare» Doria assolvendo la mancanza della *squilla*. Il silenzio della campana è in luogo del naturale accompagnamento a lutto: SANNAZARO *R* (ed. 1553) p. 21r *Quella, ch'a...* 7-8, «quella tromba, / che per tal gratia al suo morir non tacque»; STROZZI il Vecchio *Madr. inediti* CLXXVIII 1-4, «Squilla dogliosa, anch'ella il suo soave / suon perso, si pur lagna / e piange, e n'accompagna / a Morte». Anticipa, con lo stesso principio di voluto castigazione (dal quale emerge con maggior vigore il paradosso finale), *Galeria* I *RU* XIII 6a 1-4, «Così ti giaci senza onor di tomba / in povero terren nudo di marmi, / o Sonator de la più chiara tromba / che spiegasse già mai sublimi carmi?». • *squilla...rimbomba*: accostamento frequente (TASSO *GL* VII 42 1-2, «su l'ampia fronte il ripercote / sì ch'il picchio rimbomba in suon di squilla»; simile in IX 23, 7-8; *Adone* XVI 26 1, «le squille, il cui romor quivi rimbomba» [stessa fam. di rime]).

10. *Morte rea*: appellativo quanto mai trito (PETRARCA *Rvf* CLIX, 8; CCCXXV, 111; *TM* I, 126; TEBALDEO *R* 61, 7; B. TASSO *R* V CLXXV, 8; MAGNO *R* LXXXVI, 100; TASSO

R 43, 7; 1388, 54; qui, cf. 27 11, «Morte ingiuriosa e rea»; 36 1, «la rea che la mia luce ha spenta» e relative note).

11. *fia...tromba*: l'intero v. alterna vocali aperte a vocali chiuse («*fia* ch'a vita il richiami or la mia tromba»). È qui riassunto, nelle parole della Fama, il potere della poesia del p. la quale è in grado di restituire la vita. Simili espedienti in TASSO R 1376 12-4, «[a Bergamo] la gloria d'altri figli anco riluce / in dolci e vaghe rime e 'n dotti carmi: / che più dar ti potria mia lira o tromba?»; **ALu28** 5-14, «[a Lelio N.] se 'l tuo corpo in sul verde aprile / degli anni il crudo Egeo spense e sommerse, / di Lete non potran l'onde perverse / spegner forse il tuo nome entro 'l mio stile: // [...] // spero ancor con tua gloria e con suo scherno, / dentro l'inchiostro mio, dentro 'l mio pianto, / sommerger Morte, e far che vivi eterno»; *Galeria I RU XIII* 16 5-9, «[nella persona di Angelo di Costanzo, poeta] qual meraviglia, s'io, ch'oltre natura / al nome, al canto, a l'ale / son Angelo immortale, / posso in virtù di mia canora tromba / render vivi i mortali, e trar di toma?».

12. *cent'occhi*: il particolare deriva dalla descrizione virgiliana (VIRGILIO *Aen.* IV 182-3, «tot vigiles oculi subter (mirabile dictu), / tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris»), diventando topico: CHARITEO *End.* 205 2-4, «con cento ale, cento occhi et lingue cento, / vola, vede, ragiona, et prende aumento / la fama de la tua virtù divina»; *Canz. In morte del marchese di Vasto* 49-50, «cento occhi, cento lingue et cento volti / mostra la fama tua, ch'al mondo grida»; B. TASSO R III LXVII 225-7, «la vaga Fama, che con chiara tromba / giva volando in questa parte e 'n quella / con *occhi d'Argo* e penne di colomba»; TASSO R 1607 5-6, «né potria fama gloriosa ed alma, / s'avesse ale via più che gli occhi d'Argo»; *GL XV* 32 4 (ancora più iperbolico), «la fama c'ha mille occhi e mille penne»; in M., **ALu50** 14, «[la Fama si lamenta] sia de' tanti occhi miei l'amaro *pianto*»).

13-4. *chiusa...volse*: '[Fama] si sarebbe chiusa con te nella tomba, ma per renderti immortale, non volle [*volse*] morire'; il tema della sepoltura comune, qui evitata («chiusa...si fora... / *ma*»), è presente anche altrove: 18 11-4, «[rivolto ai «fabri canori» 1] fate [*l'urna*] di tre cadaveri capace. // E scolpitevi poi: "Qui con le spoglie / del famoso Magnan, ch'estinto giace, / Gloria insieme e Virtute un sasso accoglie"; 29 4-5, «l'urna che chiude le sue belle spoglie / i due numi di Cipro [Amore e Citerea, in precedenza nominati] insieme accoglie» e relative note; *Adone XIX* 404 3-4, «giace sepolto Adone in questo sasso / e giace seco incenerito Amore».

## 2

Il s. sviluppa il verso 11 di 1 («fia ch'a vita il richiami or la mia [della Fama] tromba») e la cornice, dissolvendosi, lascia spazio al vero elogio, nel quale la preponderanza mitologica (in *incipit* e in *explicit*) e il tono ufficiale rimangono inalterati. L'impostazione aumenta di plasticismo, conferendo alla nuova lode maggiore solidità (contribuisce, di certo, la puntuale aderenza al soggetto): l'anafora di deittici di 1-4 («queste [...] queste [...] questi [...] questo») e la presenza dei materiali («lacere vele» 1; «rami spezzati» 3) proiettano sul campo della battaglia conclusa e incarnano il maggiore dei meriti di Doria. Allo scontro M. dedica diverse liriche: una corona di quattordici sonetti nelle *Eroiche* (51-64), due nelle *Marittime* (45-6) e, infine, una *lamentatio* nelle *Lugubri* (39), per la morte del principe della Scalea. L'accumulazione in Q1 dipende, almeno idealmente, da **AEr64** 5-8, «[i Turchi scacciati da Taranto] fiaccati i remi, e de le vele il volo / tarpato e lento, onde novello Xerse / l'Eusin dinanzi e l'Egeo tutto converse, / portino sdegno al fier Tiranno e duolo»; per i resti della naumachia che, desolati, sono offerti alla memoria del celebrato, si veda Tasso *R* 1421 9-14:

Alza il trofeo, se pur non v'hai la tomba,  
e l'antenna maggior d'arme ricinta  
con marittima pompa orna ed onora.  
L'insegna e i rotti remi e 'n sangue tinta  
v'ergi la vela e la sdrucita prora,  
e la sua per vergogna or muta tromba.

La comparsa di Marte («al novo mausoleo Marte sospese» 2) inaugura l'attiva partecipazione della componente mitica: il parallelo divino, qui invertito (è uso, fra i naviganti superstiti, dedicare *ex voto* alla divinità), si accompagna all'epiteto «Liguro Nettun» 5 e al ricordo di Perseo, «di Giove il figlio» 12, nobilitando Doria e ponendo in contatto stretto con l'Olimpo. Q2, insieme al doppio riferimento (l'identificazione col dio del mare è proprio, prima che di Giovanni Andrea, dello zio Andrea; si cf. nota), compendia le «mille imprese» dell'ammiraglio, ricordandone gli sforzi contro le interferenze dei «ladroni del mar» e la guerra mossa al *Perso* e al *Parto*. L'indeterminatezza della Q, che liberamente si muove fra i due Doria, si dissolve nella stanza successiva, nella quale la lode prolunga la metafora marittima: l'accennato «novo mausoleo» 2 diventa l'«urna real», fregiata da «di rami purpurei ampie corone» 11. Il corallo, considerata la pertinenza dell'oggetto, è il finimento più indicato in luogo dei più vulgati «lauro o quercia, [...] viola o giglio» 10 e unisce il movimento conclusivo del componimento. T2 riserva, congiungendo mito e storia, all'elogiato una parte fondamentale nell'eziologia di questa pianta subacquea: se Perseo con la testa di Medusa «fece duro il corallo» 13, «il gran Campione [della fede; Doria assume la veste di *imago Christi*] / l'ha col sangue pagan fatto vermiglio» 13-4 (utile ricordare **AMa9** 9-10: «[al pesce spada] forse, qual del Gorgon su 'l lido moro / fu dal sangue il corallo»).



## 2

Lo schema rimico del sonetto prevede un andamento incrociato per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenato per le terzine (CDC-DCD). Si notino: l'iperbato che lega le quartine, mirante a creare sospensione nella lettura (il verbo è dislocato al v. 7); l'anafora nella prima quartina di *queste... queste... questi... questo*; la struttura chiastica fra «lacere vele» 1 e «remi spezzati» 3; la *variatio* di 4 rispetto a 2 (il *che* relativo e il verbo mantengono la stessa posizione; i nomi delle divinità, con grammaticali diverse, si invertono); l'inarcatura in 5-6; il polisindeto cumulativo di 10; i due iperbati in 11-2. Portante, per tutto il sonetto, l'andamento binomiale: «vele [...] antenne» 1; «remi [...] arnese» 3; «Marte [...] Bellona»; «insegne e trofei» 7; «dal perso e dal parto» 8; «lauro o quercia» e «viola o giglio» 10.

*Nel medesimo soggetto*

Queste lacere vele e queste antenne,  
 ch'al novo mausoleo Marte sospese,  
 questi remi spezzati e questo arnese,  
 4 che di Bellona i fulmini sostenne,

del Liguro Nettun, di lui che tenne  
 dai ladroni del mar l'acque difese,  
 sono insegne e trofei, che 'n mille imprese  
 8 e dal Parso e dal Parto in guerra ottenne.

Fregian l'urna real ben a ragione  
 non lauro o quercia, e non viola o giglio,  
 11 ma di rami purpurei ampie corone.

Ché, se col fiero Gorgon di Giove il figlio  
 fece duro il corallo, il gran Campione  
 14 l'ha con sangue pagan fatto vermiglio.

int. *suggetto* 1614 ] *soggetto* 1625

1-8. *Queste...ottenne*: da riordinare in 'queste lacere vele e questi alberi [in metonimia, «asta di legno, disposta trasversalmente all'albero, che fa da pennone alla vela latina», GDLI s.v. *antenna*], che Marte ha sospeso al nuovo mausoleo di Doria, e questi rami spezzati e questa armatura di Doria [«Liguro Nettun»], che ha sostenuto i colpi di Bellona, (di lui che ha saputo tenere le acque del mare sicure e difese dalle insidie dei pirati) sono insegne e trofei che egli, in guerra, ha ottenuto dal nemico Turco [*Perso...Parto*] in mille imprese'.

1-3. *vele...spezzati*: come già anticipato nel *Cappello*, la costruzione dipende da **AEr64**, 5-6 («[circa la fuga dell'ottomano] fiaccati i remi e de le vele il volo / tarpato e lento»). **TEBALDEO** – per quanto in contesto differente – suggerisce l'idea generale: «[la Fortuna solleva un «tempo nebuloso»] io vo perso, in questa parte e in quella / coi remi fracassati e vele sparse // pioggia, vento e tempesta mi fa guerra, / rotta è l'antenna, l'ancora e le sarte», *R*

(*estrav.*) 536 8-10. La descrizione della nave distrutta ha un discreto successo e costante è l'attenzione agli elementi qui presenti: TASSO *GL* VII 98 3-8, «par senza governo in mar turbato, / rotte vede ed antenne, eccelsa nave, / che pur contesto avendo ogni suo lato / tenacemente di robusta trave, / sdrusciti i fianchi al tempestoso flutto / non mostra ancor, né si dispera in tutto»; *GC* XXII 96, «quando si turba in ciel l'ocaso e l'orto, / son [...] rotti per tempesta i legni, / antenne, vele, sarte appresso il porto». Il passo ispira in *Adone* XVII 170 6-8 l'accenno alla battaglia di Anzio: «tutta coprirà l'onda crudele / di rotte antenne e di squarciate vele».

2. *novo mausoleo*: 'mare'; il binomio Doria-mare (qui rafforzato dall'epiteto «Liguro Nettun» 5 e dalla presenza dei coralli in 9-11) è anche nella dedicatoria di *Lira* III, «avendo, come si è detto, la casa Doria tanta potestà sopra le cose marine» (*Lettere dedicatorie* n. 2, p. 458); in *Galeria* *RU* I 75 1-2, «Quel Doria [Giovanni Andrea] è questi, a cui la bella Dori [Doride, oceanina] / come il nome concesse, il seno offerse»; e *Adone* IX 144 3-4, «del Doria, a cui di Dori il salso impero / destinato è dal ciel». *Novo* vale come 'inedito'. La specificità di *mausoleo* attribuita al mare è anche in TASSO *R* 1421 1-2, «Nel tuo lido arenoso [di Napoli] il figlio giace / di Carlo in tomba forse o in mausoleo». • *Marte sospese*: le *vele* e le *antenne* sono *ex voto* (*sospese* è tecnicismo; cf. Orazio *Odi* I 5 13-6); il modello è TASSO *R* 14219-14, «[a Napoli per Francesco Polverino] alza il trofeo, se pur non v'hai la tomba, / e l'antenna maggior d'arme ricinta / con marittima pompa orna ed onora. // L'insegna e i rotti remi e 'n sangue tinta / v'ergi la vela e la sdrucita prora, / e la sua per vergogna or muta tromba». M. inverte iperbolicamente i ruoli fra uomo e divinità (cf. 32: è Isabella a «d'amor accedere» 4 Dio); lui stesso espone nella lettera prefatoria alla seconda parte della *Galeria*: «[a Luigi Centurioni, marchese di Morsasco] essendo solito costume de' nocchieri combattuti dalle borasche votarsi a qualche deità da essi adorata; e campati poi appendere al tempio suo o le vele bagnate, o l'antenne rotte, o qualche pezzo di tavola, avanzo de' marittimi furori» (*Epistolario, Lettere dedicatorie* n. 12, p. 488). Circa la specificità di Marte interviene M. che, in *Galeria* *RU* I 75, lo assimila al dio della guerra e ad Achille: «su l'alta poppa in lui rivide, / quella c'ha il seggio in mar, questa la cuna, / Venere Marte, e Thetide Pelide».

4. *di...fulmini*: ricorda TASSO *GL* I 52 4, «folgori di Marte». Sull'accoppiata Marte-Bellona, sono numerose le fonti (si citino TANSILLO *R* 213, 12; TASSO *R* 538, 48; 1411, 10 e 1605, 11; in M.: *AEr*12, 1; *Sampogna* I, 932; *Adone* IV 30, 6).

5. *Liguro Nettun*: «il sonetto [2] [...] utilizza esplicitamente l'accostamento con le memorie del ben più illustre antenato Andrea Doria [...], riuscendo nel prodigio di esaltare credibilmente un defunto per mezzo delle glorie di un altro» (SALVARANI 2012, p. 707); e infatti, «la celebrazione in termini classici dell'immagine di Andrea, tra modelli repubblicani e proiezioni augustee, trova nella figura di Nettuno l'emblema di maggiore fortuna e di più immediata lettura» (STAGNO 2005, p. 18). L'epiteto risente di ALAMANNI *R* I 161 13, «liguro terren» e 105, «del possente Nettuno invitto duce»; TANSILLO *R* 116 7, «Giove il Vega [Juan de Vega] sembrò, Nettuno il Doria»; e di TASSO *R* 1603 1-4, «Contende ancor per te co 'l mar la terra: / quel t'offre umile in vista il gran tridente, / de' tuoi maggiori, anzi da te sovente / domito e corso in gloriosa guerra». Inoltre, è celebre di Angolo Bronzino il dipinto (databile intorno al 1540-50) che ritrae Andrea Doria nella veste del dio del mare.

6. *dai...difese*: nella lode si confondono i meriti di zio e nipote; si cf. ARIOSTO *OF* XV 30 7-8, «questo è quel Doria che fa dai pirati / sicuro il vostro mar per tutti i lati»; 31 5-6, «Doria, sol col proprio ingegno / e proprie forze, purgherà quei mari»; ALAMANNI *R* I 161 37-40, «il torrido African sovente il prova / che quanto noi l'amiamo, tanto ei lo teme. / Quanti rapaci legni in fondo a Teti / stan per sua man di barbari pirati?». Si consideri quanto M. scrive nella dedicatoria di *Lira* III: «Andrea e Giovanni Andrea, l'uno avolo, l'altro padre di V. S. illustrissima, ed ambedue terrori non solo di tutti i pirati infedeli, ma di tutte le riviere orientali [...]. Questo [Giovanni Andrea] poi, oltre l'essersi in mille occasioni [«mille

imprese» 7] dimostrato chiarissimo specchio di prudenza e di valore, è stato flagello formidabile de' barbari, purgando i nostri mari di quelle arpie che [...] venivano a depredare ed a guastare le belle contrade italiane» (*Epistolario, Lettere dedicatorie* n. 2, p. 445). • *ladroni...mare*: cf. TASSO *GC* VI 23, 4; XVIII 22, 6.

7. *insegne e trofei*: idealmente segue TASSO *GC* XX 120 7-8, «'n sommo grado il giunge [è riferito ad Andrea Doria, eguagliato nei trionfi] / Andrea 'l nipote, e palme a palme aggiunge»; la dittologia è, d'altronde, decisamente vulgata (cf. almeno TASSO *R* 624, 7; 1102, 12; 1611, 2). • *mille imprese*: richiama le «mille occasioni» di coraggio di cui M. parla nella succitata lettera.

8. *Perso...Parto*: gli ottomani (in 5 11, situazione simile: «dal Garamanto al Moro»).

9. *urna real*: rif. al «novo mausoleo», il mare; in diverso contesto, cf. *Adone* I 100,4.

10. *lauro o quercia*: TASSO *GL* XVII 91 8, «or di lauro, or di quercia, or di gramigna» (sul v., Caretti: «i Romani conferivano la corona d'alloro ai generali vittoriosi, quella di quercia a chi aveva salvato un cittadino, quella di gramigna a chi aveva liberato una città dall'assedio»). • *viola o giglio*: la dittologia risponde più a esigenze di metro (è frequente in TASSO *GL* XII 69, 2 e in vari luoghi di *R* quanto in *M.*) che simboliche (alla viola sono associate l'idea di forza, di resistenza e di eterna fede; il giglio è simbolo di Cristo e della pudicizia).

11. *da...corone*: perifrasi del corallo. M. trae spunto dalla costruzione per *Adone* XVI 62 3, «de' coralli purpurei i rami grossi» e, meno, XIX 372 8, «arbori di corallo».

12-3. *Ché...corallo*: cf. OVIDIO *Met.* IV 744-6, «virga recens bibulaque etiamnum viva medulla / vim rapuit monstri tactuque induruit huius / perceptitque novum ramis et fronde rigorem». • *di...figlio*: Perseo (in *AEr*60 9, Doria è chiamato «novo Perseo»).

13-4. *il...vermiglio*: Doria è incluso nel mito della creazione del corallo; il rif. è al sangue ottomano sparso in mare (vd. ALAMANNI *R* I 161 50-2, «vide accinger colui ch'io canto e pregio, / che con tanto valor vermiglio il mare / fede restar dello spietato sangue»; *CLo*37 1-4, «Doria, la spada onde 'l tuo petto ornato / d'ostro fiammeggia, io non so dire invero / se quella sia che tinse il santo Ibero / di barbarico sangue in campo armato»); cf. *Ama*9 9-10, «[al pesce spada] qual del Gorgon su 'l lido moro / fu dal sangue il corallo». • *gran Campione*: di virtù e di fede (cf. *AEr*61 14, «e con la fé di Cristo Italia affida»).

## 3

Nato a Firenze da Giorgio Aldobrandini (del ramo cadetto della famiglia) e da Margherita del Corno, Giovanni Francesco (1545-1601) sposa Olimpia Aldobrandini, nipote del futuro Clemente VIII. Il matrimonio sancisce il trasferimento a Roma, dove, per volere del papa, il celebrato riceve importanti incarichi: è nominato governatore di Borgo e, dal 1593, di Ancona e castellano di Castel Sant'Angelo. È inoltre investito del ruolo di comandante della guardia pontificia e di capitano della Chiesa. Si vede affidate – in virtù della grande fiducia riposta in lui da Clemente VIII – missioni diplomatiche in Spagna e a Vienna (quest'ultima in merito alla campagna contro l'avanzata turca in Occidente). Dopo il felice esito dell'assedio di Višegrad (in Bosnia), il comandante, a capo di un nutrito contingente, è inviato in Ungheria ove muore di febbre. Subito ricondotto a Roma, riceve ricche esequie ed è sepolto in S. Maria sopra Minerva.

I primi contatti di M. con la famiglia Aldobrandini risalgono al 1600, grazie a Melchiorre Crescenzi, chierico di Camera del pontefice e dedicatario di *Lira* I (del 1602); dello stesso anno è la celebrazione delle nozze fra Margherita Aldobrandini e Ranuccio Farnese, impegno che vede la nascita di *Eroica* 11 e dell'*Epitalamio* 11. Tuttavia, la morte di Giovan Francesco non sembra suscitare l'immediato interesse del nostro, allora in viaggio per Venezia. Il ritardo – a prescindere dalla causa – aiuta a individuare l'altezza cronologica del componimento: respinto il 1601, il 1602 costituisce una valida alternativa (è l'anno dell'ingresso di M. al servizio del card. Pietro Aldobrandini e della installazione, in Campidoglio, di una lapide celebrativa del comandante, cf. DBI s.v.).

Q1 presenta due situazioni non convenzionali: la tomba esposta allo *scherno* edace del Tempo («al fiero scherno / del Tempo» 1-2) e il suono della «mesta squilla» 3, che non piange (*accompagna*) la scomparsa del generale. La mancata ricerca di un rimedio per la prima circostanza e la seconda, costruita per negazione, anticipano la chiosa che, da sola, giustifica l'intera strofa: «non convien fragil marmo a pregio eterno» 4. In tale senso, Q2 opera un rovesciamento speculare (autorizzato dall'incipiale *ma* 5, amatissima marca avversativa di M.): come opposto al «fragil marmo» 4 emerge, con attacco tonico e ritmo dattilico, il *Tempio* 6; in vece della «mesta squilla» 3 rimbomba la chiamata degli Angeli («da gli Angeli chiamato» 6), che legittima una sfumatura quasi cristologica del defunto. Congiungendo passato (*già* 7) e presente (*or* 8), la Q suggella il cambiamento con una struttura rispecchiata cui fa sèguito una chiusura chiasmica («già domator de l'Oriente armato, / or vincitor de l'orgoglioso Inferno»). L'elogio si focalizza quindi sulla necessità di una pronta e decisa azione contro il Turco: in T1 la prima esortazione in merito. Sovrapponendo Aldobrandini alla costellazione di Orione – di cui conserva i tratti attribuiti dalla mitologia –, M. lo prega di «mostrarsi tale in Ciel, qual *fu* in terra» 11. Il processo abbozzato di catasterismo (Aldobrandini è, dopotutto, «novo Orion» 10) ha conseguenze reali: T2, costruendosi sulla sinergia fra impegno e dovere bellici e mutamento climatico, desidera assistere a «tempeste d'ira e turbini di guerra, / piogge di sangue e fulmini di morte», 13-4.

## 3

Il sonetto ha schema rimico incrociato per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenato per le terzine (CDC-DCD). Sorvegliato l'apparato retorico: l'iperbato in 1-3; l'*enjambement* in 1-2 e 5-6; la metonimia al v. 3, «mesta squilla»; l'ossimoro «fragil marmo» 4; il chiasmo «fragil marmo» : «pregio eterno» 4; il chiasmo di 7-8, «Oriente armato» : «orgoglioso Inferno»; la rima derivativa *porte* : *apporte* 10-12; l'enumerazione in *climax* ascendente dell'ultima terzina. Ad arricchire la lirica si riscontra un'accurata attenzione alla veste fonica. Si noti il sensibile richiamo di *espoSTA* 2 in *meSTA* 3; la reduplicazione in «tempio ten» 6; il rispecchiamento, tonicamente uguale, con alternanza fra vocali chiare e scure e rima interna, *dOmAtOr* : *vInCItOr* 7-8; la paronomasia in *fRaGIl* : *pReGIo* 4; la rima inclusiva che congiunge la prima esortazione alla seconda, *porte* : *apporte* 10-12; la rima interna in *turbini* : *fulmini* 13-14.

*In morte del Signor Giovan  
Francesco Aldobrandini*

Non te morto a la tomba, al fiero scherno  
del Tempo esposta rigido ed irato,  
mesta squilla accompagna, Eroe ben nato:  
4 non convien fragil marmo a pregio eterno.

Ma di zaffiro a l'immortal superno  
Tempio ten vai da gli Angeli chiamato,  
già domator de l'Oriente armato,  
8 or vincitor de l'orgoglioso Inferno.

Tu, qualor Notte a noi l'apre e disserra,  
novo Orion, da le stellate porte  
11 mostrati tale in Ciel qual fosti in terra.

Quindi il tuo BRANDO al fier nemico apporte  
tempeste d'ira e turbini di guerra,  
14 piogge di sangue e fulmini di morte.

1-4. *Non...eterno*: 'non te morto, o Eroe ben nato le campane a lutto («mesta squilla») accompagnano alla tomba, esposta all'azione beffarda del Tempo, inflessibile e inclemente («rigido ed irato»): non si addice a un pregio eterno come il tuo un marmo fragile'.

1. *fiero scherno*: per l'espressione, si cf. COPPETTA R 54, 4 (rif. ad Amore; sussiste una quasi totale identità di parole-rima); in M., CAM110 191, «[Eco piange il suo destino] crudo scherzo, empio scherno». Il *Tempo* è d'altronde *fiero* già in B. TASSO R I 147 4, «del fiero Tempo ovunque l camin prendi» e in IV 46, 54 e V 85, 5 si parla del suo «fiero assalto».

2. *rigido ed irato*: la dittologia, che unisce il carattere inflessibile e inesorabile del Tempo, è *hapax*; diverse, invece, le occorrenze per i costrutti singoli: «il tempo [condizione atmosferica] rigido» è in BOIARDO AL I 45 1; il «Tempo irato» è in B. TASSO R (es. IV 20, 5-6; V 19, 9).

3. *mesta squilla*: si cf. CHARITEO *Opere (In morte del marchese del Vasto)* 235-7, «per tutti suona la funerea squilla, / tutti li fasti human, tutte le glorie / ne porta seco al fin breve favilla»; STROZZI il Vecchio *Madrigali* CLXXVIII 1-4, «Squilla dogliosa, anch'ella il suo soave / suon perso, si pur lagna / e piange, e n'accompagna / a Morte»; CCLXXXVI 1, «squille dolenti» (è uguale a TASSO *GC XXI* 75, 3-4). **CDi18** 1-2, «quel suon funesto e fioco / quel flebil suon di lagrimose squille»; *Adone* XII 44 2, «funeste squille». • *Eroe ben nato*: è espressione frequentissima in M. (es. **BMa152**, 5; **ALu50**, 3; **ALu11**, 2; *Ritratto* 55, 2).

4. *non...eterno*: il tema dell'inadeguatezza del sepolcro rispetto al valore del defunto è portante nel genere funebre; basterebbe cf. **ALu33** 1-4, «[a Filippo II] Al rege ibero il funera soggiorno / di marmo no, di ricche gemme incise / novo Dedalo inalzi, e 'n mille guise / de' suoi propri trionfi il renda adorno»; **ALu37** 5-8, «[ad Alessandro Farnese] né già di marmo fin con nobile arte / s'inalza al cener tuo reggia funesta, / ma tu te l'hai di propria man contesta / sol di busti e d'armi sparte». Variante del *topos* è il «novo Mausoleo» **2 2** a Doria; nelle *Lagrima* si vd. **8**, 12-4; in **18**, il poeta invita a scolpire con la poesia il sepolcro di Antonio Magnani. Fra i precedenti, si ricordino almeno B. TASSO *R V* 92 13-4, «[a Carlo V] come potrà sì breve marmo in seno / rinchiude con tant'uom tanto valore?»; GUARINI *R* 89 7-8, «[a Stefano Santini] poco marmo celar non può grand'alma, / né tesoro divin terrena fossa»; GRILLO *Pompe* II 1-2, «[Torquato Tasso] Non breve marmo in tua memoria eretto, / Torquato, a pena il tuo gran nome serba» (ispira il luogo di **ALu47** 7-8, «di questo sasso che si spetra e frange / per dargli albergo, umil quantunque e basso»). • *fragil marmo*: TASSO *R* 1478 5, «fralle il marmo». • *pregio eterno*: diffuso (su tutti, TASSO *R* 586 10-1, «quale è pregio / che sia degno di voi se non eterno?»).

5-6. *di...Tempio*: il Paradiso; M. subisce il fascino di CHIABRERA *R Come in Gerusalem forza...* 20-3, «Tempio è nel ciel sopra le stelle eccelse, / d'oro cosperso, e di zaffiri eterni, / e d'eterni diamanti, onde sì spande / per la Corte stellante un mar di lampi»; cf. CICERONE *De divinatione* I XX 41, «caeli caerulea templi». L'accostamento cielo-zaffiro (simbolo di resistenza; vd. **4** 13, «nel zaffiro del Ciel») è topico; si consideri TASSO *GC XX* 30 2, «l'ceruleo zaffiro il ciel simiglia»; CHIABRERA *R Bernardo, in grembo a Lombardia...* 16-8, «quali noi siamo, abitator di scogli, / hanno candide Aurore, Esperì puri, / Ciel di zaffiri»; XXX 15-6, «risplende il cielo / come zaffiro»; in M., *GD* 85 1-2, «già spiega le piume, e già le scuote / Michel per lo stellato ampio zaffiro»; *Tempio* 87 3, «quasi un ciel d'Oriental zaffiro». Per quanto riguarda la coincidenza di Paradiso=tempio sono rintracciabili diversi riscontri: LUCREZIO *DRN* I 1014, «caeli lucida templa»; SANNAZARO *R* 100 133-4, «'n questo eterno, immortal tempio, / che voi chiamate ciel, sarà 'l mio ospizio»; *R †Spilimbergo* p. 38, F. AMBROSIO *In questo...* 1, «In questo immortal tempio, altera tomba»; p. 78, G. F. ALOIS *Saggia, santa, cortese...* 9-10, «nel pien di chiari lumi immortal tempio / v'appresentate innanzi al gran motore»; *R †d'Este* p. 64, G. DUCCHI *C'hai...* 3-4, «[le luci] fatte son del bel Tempio celeste / lampadi»; TASSO *GL VIII* 44 5-6, «essi del ciel nel luminoso tempio / han corona immortal del vincer loro»; XIV 7 3-5, «forma e nudo spirto vedi / qui cittadin de la città celeste. / Questo è tempio di Dio»; XVIII 13 1-2, «“quante belle / luci il tempio celeste in sé raguna»; *R* 1248 14, «ricovra in celeste eterno tempio».

6. *da...chiamato*: si cf. B. TASSO *R V* 52 2, «giovane illustre, dal gran Re chiamato»; 68 1-3, «Quando da questa oscura ombra di vita, / penosa, breve e fral, da Dio chiamata/ a quella e vera et eterna e beata»; STROZZI il Vecchio *Madrigali* XXV 1-2, «Aspetta, unico figlio / anzi tempo chiamato al sommo regno»; *R †Spilimbergo* p. 141, N. DE CALVI *Chiamata...* 1-2, «Chiamata Irene dal mortal suo velo, / ne le nubi del ciel l'arco distese»; TASSO *R* 644 5, «l'alma chiamata è in cielo»; in altro contesto, *GD* 14 6-8, «fe' di tutto il suo lucente chiostro / da gli Araldi del Ciel venir chiamati / gli eserciti de' santi, e de gli alati».

8. *orgoglioso Inferno*: Turco-*Inferno* è frequente in CARAFA *Austria (Vittoria)* V p. 34v, *Sul tronco...* 2, «nemico infernal»; *Sul legno...* 5, «discacciasti il crudo infernale angue»; (Prieghi) p. 1v, *Unire il tuo...* 5, «scacciar dal mondo il crudo, infernal mostro». A questo si unisce l'atteggiamento sprezzante, proprio del nemico ottomano (VARCHI *R I* 224 9-10, «tu sol frenando l'orgoglioso ed empio / barbaro stuol»; CCLXXXVI, 1-2; GRILLO *R LIV* 11, «l'egittio orgoglio ancor s'asconde»; AEr26, 3-4; AEr61 2, «[A Giovan A. Doria] l'orgoglioso scita [come compare nel *Ritratto* 18 8]». La vittoria sull'Inferno conferma Aldobrandini come *figura Christi* (cf. *2Timo* 1 10, «[Cristo] qui destruxit quidem mortem»).

9-11. *Tu...terra*: 'tu [Aldobrandini], quando la Notte lo [Orione, la costellazione] dischiude ai mortali, in qualità di nuovo Orione [«novo Orïon»] mostrato in Cielo [«da le stellate porte» è pleonastico] tale quale sei stato in terra, da vivo'; è l'invito cui risponde T2.

9. *qualor...disserra*: la circostanza trova spiegazione in TASSO *MC II* 428-30, «ed Orion di fiamme armato e d'auro / v'imaginar, che ne la notte estrema / allor che nasce Scorpïo, egli s'asconde». • *apre e disserra*: TASSO *GL XIII* 75 3-4, «ciel, che tutte apre e disserra / le porte sue»; pertinente anche CDi45 18-9, «Ciel [...] / che le sue cataratte apre e disserra».

10. *stellate porte*: il cielo per definizione è *stellato*; l'accostamento con *porte* è *hapax* (vicino, *Sampogna III* 15-6, «de l'indico orizzonte / lo stellato balcone aprir volea»).

11. *mostrati...terra*: l'espressione è figlia di PETRARCA *Rvf* 321 8, «sol' eri in terra; or sé nel ciel felice»; l'esatto precedente, anche tematico, è ALu39 12-4, «[al principe della Scalea] difesa l'Italia e *domi* [«domator de l'Orïente armato» 7], / invitto vincitor [«vincitor de l'orgoglioso Inferno» 8] di chi ti vinse, / di stelle armato a lui dal ciel ti mostri». Dipendente è CDi87 29-32, «da l'elevate cime / di magion sì sublime / quando il dì si disserra [«qualor Notte l'apre e disserra» 9] / mostrati chiaro in Ciel, qual fosti in terra».

12. *fier nemico*: cf. *Galeria I RD III* 1, 3; *Tempio* 57, 2.

13-4. *tempeste...morte*: unisce l'ambito marziale al parallelo mitologico con Orione; il modello è STROZZI il Vecchio *Madrigali CCXCI*, «Sparito il sol de le stellanti ruote / e de gl'aurati freni; / o dolorose note, / e piogge, e tuoni, e fulmini, e baleni, / s'apre la terra e scuote, / né sol d'aspre onde pieni, / ma d'atro sangue al ciel s'ergono i campi, / e par che quello, e tutto il mondo avvampi!».

Vittoria Farnese (1521-1602) è secondogenita di Pier Luigi Farnese, duca di Parma e Piacenza e primo signore del neonato ducato di Castro, e di Gerolama Orsini, e nipote di Alessandro Farnese (dal 1534 papa Paolo III). Dopo due proposte di matrimonio declinate con la famiglia Colonna (MORONI 1986, pp. 93-4), Vittoria diventa seconda moglie di Guidobaldo II Della Rovere, duca di Urbino. La duchessa, donna «di una autorità e gravità mirabile» (ZANE 1575, p. 334), è centrale nella gestione del ducato: grazie alle sue accorte capacità diplomatiche, impone orientamenti filoasburgici (a discapito dei legami con Venezia); la sua intercessione col pontefice è determinante per garantire al marito il governatorato di Fano; riesce a placare due rivolte a Gubbio (1562-4) e Urbino (1572-3). Dipinta come «molto savia, generosa, prudente» (MOCENIGO 1570, p. 103), Vittoria si mostra una moglie fedele e una madre affettuosa: muore a Pesaro ed è seppellita col marito nella chiesa di Sant'Ubaldo.

Non sono noti rapporti diretti fra M. e le famiglie Farnese e Della Rovere: è dunque difficile leggere nel sonetto un desiderio di «sistemazione farnesiana» del p. (SLAWINSKI 2007, p. 341). La ragione dell'elogio è piuttosto da ascrivere al recente legame fra i Farnese e gli Aldobrandini (Pietro Aldobrandini è protettore del nostro dal 1602): il 7 maggio 1600 si celebra a Roma il matrimonio fra Margherita Aldobrandini, primogenita di Giovanni Francesco (cui è dedicato 3), e Ranuccio I Farnese, nipote di Vittoria.

M. costruisce un'architettura a soliloquio sorretta da due esortazioni (*Torni* 1; *fiammeggi* 11), incastonate in un intarsio di immagini stereotipe del repertorio funebre, con accenni di delicato stilnovismo. Il Destino, nominato in 12 («così disse il Destino»), si rivolge all'anima della duchessa: la sprona e ne elogia le qualità. Ad aprire la lirica due tematiche care al genere: la salita intesa come ritorno al Cielo e la contrapposizione fra la perfezione della defunta («alma sì grande» 2) e la pochezza della dimensione terrena («nido a lei scarso è il mondo e vil ghirlande / sono a sì degno crin terreni onori» 3-4). Q1 si accorda con *R* †Spilimbergo p. 120, L. Dolce *Tornò volando...* 1-4:

Tornò volando al suo fattor in fretta  
la bella Irene a seggi almi e lucenti:  
perché degno non fur l'umane genti  
di veder qui fra noi beltà perfetta.

Q2, termine del contrasto con T1 («or laggiù» 5 : *qui* 9), compendia in rapida successione i meriti di Vittoria (il tempo presente di *veste*, «spiega e spande» 6 segue lo stesso processo di doppio elogio di 2 5: M. allude alla discendenza della duchessa). La nobildonna *veste*, attraverso i nipoti, «di peregrini onori» Urbino e l'Italia intera; «spiega e spande / co' gigli azzurri [rimando al blasone dei Farnese] e con l'aurate ghiande [Della Rovere] / l'età de l'oro e la stagion de' fiori» 6-8. T1 recupera l'inclinazione esortativa e auspica che la donna *fiammeggi* 11 con gli occhi (le «luci immortalmamente belle» 10) in Paradiso, dal quale è uscita per venire sulla terra. T2, infine, vede il Destino scolpire nello «zaffiro del Ciel» 13 l'ultima sentenza della lode: il trionfo nel regno dei Cieli è di chi *vince* (in equivoco onomastico) in terra.



Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Per la componente retorica, si noti l'endiadi di 1 («lunghe e faticose»); l'*enjambement* in 1-2, 3-4, 12-13; la rima *grande* : *ghirlande* : *spande* è petrarchesca (cf. *Rvf* 136); l'iperbato di 3 («nido a lei scarso è il mondo») è in rispecchiamento con «vil ghirlande / a sì degno crin terreni allori»; il parallelismo fra «laggiù» 5 e «qui» 9; la dittologia sinonimica «spiega e spande» 6; il chiasmo semantico di 7-8, «co' Gigli azzurri e con l'aurate Ghiande / l'età de l'oro e la stagion de' fiori»; la figura etimologica «fiammeggi [...] fiammelle» 11.

*In morte di Madama d'Urbino Vittoria*

«Torni da' lunghi e faticosi errori  
al suo patrio ricetto alma sì grande:  
nido a lei scarso è il mondo e vil ghirlande  
4 sono a sì degno crin terreni allori.

E s'or laggiù di peregrini onori  
veste Urbino e Italia, e spiega e spande  
co' Gigli azzurri e con l'aurate Ghiande  
8 l'età de l'oro e la stagion de' fiori,

qui con sue luci immortalmente belle  
ne l'Empireo teatro, ond'ella uscìo,  
11 fiammeggi tra l'angeliche fiammelle».

Così disse il Destino, indi scolpìo  
nel zaffiro del Ciel letre di stelle:  
14 «chi VINCE in terra, al fin trionfa in Dio»

1-4. *Torni...allori*: parla il Destino all'anima di Vittoria ('che un'anima sì grande torni, dopo una vita [*errori*] lunga e faticosa al suo paterno rifugio: il mondo, a lei, è un nido inadeguato e i terreni allori sono, a così degna fronte, vili ghirlande'. Il ritorno dell'anima in Paradiso è certo uno dei *topoi* portanti della lirica funebre (cf. **ALu26** 2-4, «di tuo mortal soggiorno / volando, alma real, festi ritorno / a chi pur dinanzi in sì bel vel t'avinse»; **ALu27** 11, «al cerchio suo fatto ha ritorno»; **ALu29** 1-4, «Pur dopo brevi e nubilosi giorni [contrariamente ai «lunghe e faticose errori» 1], / alma real, per via destra e spedita, / onde in prima scendesti [«ond'ella uscìo» 10], alfin salita, / candida e leve al tuo fattor [«patrio ricetto» 2] ritorni»; **ALu56** 5-6, «poiché gelo mortal la chiuse e strinse, / or ch'al gran mastro tuo fatto hai ritorno» e relativi *Cappelli*). Un luogo vicino è *R* †Spilimbergo p. 120, L. DOLCE *Tornò volando...* 1-4, «Tornò volando al suo fattor in fretta / la bella Irene a seggi almi e lucenti: / perché degne non fur l'umane genti / di veder qui fra noi beltà perfetta»; TASSO *R* 1187 1, «Torna Beatrice a la beata corte».

1. *lunghe...errori*: ALAMANNI *R* I 42 13-4, «[con l'amore] per così lunghe e faticose strade / al più perfetto fin d'esser beato»; TASSO *R* 1618 1-2, «[raffinamento spirituale] Fu sentier lungo e faticoso ed erto / quello onde 'l pio Santorio a voi precorse»; meno in *GL* VII 2, 1.

2. *patrio ricetta*: Paradiso. Muove da CICERONE *Tusc.* I XI 24, «reliquorum sententiae spem adferunt, si te hoc forte delectat, posse animos, cum e corporibus excesserint, in caelum quasi in domicilium suum pervenire»; *ricetta* in tal senso è frequente: PETRARCA *Rvf* 119 97-8, «costei batte l'ale / per tornar a l'anticho suo ricetta»; 285 6, «mirando dal suo eterno alto ricetta»; in ripresa petrarchesca *R* †Spilimbergo p. 75, G. B. VALERIO *Mira dal tuo...* 1, «Mira dal suo felice alto ricetta»; TASSO *R* 548 12-3, «[a Ferrante Tassoni per la sepoltura della moglie] riede e langue in desiar quell'ora / ch'abbia eterno là su con lei ricetta».

3-4. *nido...allori*: vicino al già segnalato luogo di *R* †Spilimbergo p. 120, è *variatio* sul tema dell'inadeguatezza del mondo terreno rispetto al valore del celebrato (situazione vulgatissima). È possibile che, alle spalle dei costrutti, ci sia CAPPELLO *R* I CXXVII 9-11, «[a Vittoria Farnese] trovandosi [la *lingua*] tosto a tanta impresa [elogiarne le bellezze] / debile, e troppo pur scemar dal vero, / riman da doglia e da vergogna offesa». In tale senso, le «vil ghirlande» sono gli inadeguati tentativi di lode (CAPPELLO *R* I CXXIX 5-8, «come potrà con le sue basse note / mia Musa, male a tanta impresa avvezza, / darne a le genti esterne unqua certezza / sì ch'elle a farle onor movan devote?»).

3. *nido...mondo*: cf. ALAMANNI *R* II 53 62-4, «o sacro invito duce, / di Macedonia onore, / a cui fu 'l mondo poco»; *R* †Spilimbergo p. 72, G. BETUSSI *Qui sepolta...* 9-10, «breve spatio di terra, e picciol sasso / or copre quel, cui poco era già il mondo»; p. 104, INCERTO *Dafni e Tirsi* 103-5, «ch'Aracne, o s'altra mai più famosa ebbe / il mondo, a paragon posta con lei, / di nessun pregio, over poco sarebbe»; *Galeria* I *RU* XV 9 12-4, «[Giovanni Villifranchi, paragonandosi a Cristoforo Colombo] così del par con glorioso volo / dilatammo in confini al nome nostro, / ch'era poco a capirlo un Mondo solo».

5-8. *E...fiori*: 'laggiù [in terra] ricopre [*veste*; Vittoria, defunta, ricopre con la propria discendenza] Urbino e Italia di eccellenti onori e diffonde [vale la logica di *veste*] con i Gigli azzurri [Farnese] e con le Ghiande dorate [Della Rovere] l'età dell'oro e la stagione dei fiori'.

5. *laggiù*: in terra. La contrapposizione non è solo fra *laggiù* e *qui* 9, ma la condizione passata della donna e il *veste*, allusione alla sua discendenza (che è un implicito vanto di Vittoria). • *peregrini onori*: la stirpe di Vittoria (cf. CAPPELLO *R* I CXXX 5-7, «ne' dotti ingegni un bel desio / di far destate al mondo ampia memoria / de' pregi vostri»). Per il sintagma: TASSO *GC* VI 20 6-8, «fra le vittorie e fra gli onori / di peregrina stirpe i pregi accrebbe / la bella Italia».

6. *veste*: cf. nota 5-8; la tradizione autorizza il costrutto: PETRARCA *Rvf* 317 4, «i vicii spoglia, et virtù veste e onore»; B. TASSO *R* I 73 1, «vien l'età che virtù veste e onore»; V 25 5-6, «già sei tornata al Ciel d'onor vestita, / donde nuda partisti»; TASSO *R* 1566, 52-4. • *Urbino e Italia*: CAPPELLO *R* I CXXVIII 7-8, «sola a par degli altri chiostrì / rende di sue belle il mondo ornato»; c. XXXV 71-2, «la donna / ch'Urbino, e Roma e tutta Italia onora». • *spiega e spande*: in TASSO *R* 1316 83, «dispiega e spande»; *CCa*33, 2; *Adone* XI 169 3, «spiego e spando».

7. *Gigli*: i Farnese; in questo senso, cf. CAPPELLO *R* I c. XIX 28, «i bei gigli azzurri» (come in c. XXII, 95); *CCV* 12-4, «[al neonato figlio del duca della Rovere] tu poi coi Gigli azzurri, u' nasce il giorno, / e dove more all'Indo, al Nilo, all'Ebro, / vincitor darai lieto il secol d'auro»; *Adone* IX 138 1-2, «Gigli celesti e fortunati, o quale / seme d'alte speranze in voi s'accoglie». • *Ghiande*: i della Rovere; cf. COPPETTA *R* CI 1-4, «[per la guerra di Paolo III contro il duca d'Urbino] Per troncare un nodoso alto rampollo & dal ceppo ch'aduggiava il nostro campo, / vibra Paol la spada, / e dal suo lampo / già incomincian le ghiande a dare il crollo»; GUARINI *R* 69 6-8, «[a Eleonora d'Este] queste son quelle ghiande, onde satollo / già visse, e fortunato, il secol d'auro»; *Galeria* I *RU* I 73 5-6, «[la «real Quercia», Francesco Maria della Rovere] qual già solea rustiche ghiande, / fior' produsse d'argento, e frutto d'auro».

8. *età de l'oro*: oltre ai passi già citati, vd. CAPPELLO *R I c. XVIII* 27-9, «[per il matrimonio di G. della Rovere e V. Farnese] perché alcuna virtù fra noi non pera, / ma rinverda la bella età dell'auro, / quest'un fra mille valorosi elesse». • *stagion de' fiori*: PETRARCA *Rvf* 239 10, «ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori»; TASSO *R* 1399, 12; **AAm7**, 9.

9. *qui*: in Paradiso. • *immortalmente belle*: è costruzione che M. apprezza (**AAm8** 5, «luci immortalmente belle»; *Galeria I RU I* 60, 4; *Adone II* 125, 3).

10. *Empireo teatro*: cf. **32** 6, «Empirea scena» (qui è la tradizionale disposizione dei beati in Paradiso; lì, funzionale all'impalcatura del componimento – in morte di un'attrice –, è influenzato da IMPERALI *SR III* 638, «Empirea scena»). • *uscìo*: è tema vulgatissimo del verseggiare funebre (es. PETRARCA *Rvf* 295 11, «tosto è ritornata ond'ella uscìo»; **ALu1** 6, «colà poggia ond'era dianzi uscita» e cf. *Cappello* relativo; si vd., inoltre, la nota 1-4).

11. *angeliche fiammelle*: è tessera già mariniana (cf. **AAm47**, 10 e cf. *Cappello* relativo).

12-3. *Così... Ciel*: cf. **1** nota 1-4; per l'espressione «zaffiro del Ciel», vd. **3** 5-6 e nota relativa. • *lettere di stelle*: il sintagma è memore di PETRARCA (*Rvf* 93 2, «lettere d'oro» che Amore invita a scrivere), mediato dalla lezione in TASSO *R* 1010 6, «le stelle son dorati segni».

14. *vince*: è come **3**, 12 patente rimando al nome della dedicataria, Vittoria; il gioco in equivoco è in CAPPELLO *R I c. XVIII* 12-4, «con l'alma beltà, ch'ogni altra avanza; / or con valore, col quale ella sorvola / vittoriosa alle più eccelse e sola».

Girolamo Buonvisi (1535-1602 ca.) è un mercante di origine lucchese, secondogenito di Ludovico Buonvisi e di Caterina di Alessandro Diodati, rampollo di una lunga e rispettata stirpe di mercanti e banchieri attivi nelle principali città italiane (Venezia e Napoli fra le altre) ed europee (Anversa e Parigi). La famiglia, fra le più facoltose della città (DANIELE 2007), pratica un vivace mecenatismo letterario, ospitando «i più nobili spiriti» di Lucca e non (LUCCHESINI 1825, pp. 136-37).

Lo scarto rispetto ai precedenti dedicatari è sensibile: Buonvisi non vanta titoli nobiliari e non riveste cariche (salvo tre gonfalonierati e altrettanti anzianati) tanto che il suo elogio risulta «apparentemente fuori posto» (SALVARANI 2012, p. 707). M. soddisfa qui il desiderio di presentare il tacito e spesso senza nome contributo di personaggi che incarnano le «potenzialità in termini di potere» (*ibidem*). Il patrimonio di Girolamo è, dunque, alla base della sua importanza ed è motivo cardine della lirica, alla cui stesura concorre, probabilmente, la conoscenza delle sue ultime volontà, molto generose in favore di poveri, ordini religiosi e donne in età da marito (cf. DBI *s.v.*)

L'assenza di rapporti con Buonvisi è data dai lunghi soggiorni in Francia (a Lione) del mercante: il trasferimento a Lucca è degli anni '80 del 1500 e gli incarichi di governo (concentrati nell'ultimo ventennio di vita) si susseguono a breve distanza. La biografia mariniana esclude che il p. possa aver conosciuto personalmente il celebrato (cf. RUSSO 2008, pp. 17-24) e, quindi, che il componimento sia contemporaneo alla sua morte. È, forse, più lecito pensare che la lirica risalga alla prima permanenza di M. a Lucca (aprile 1607) dove, presso il tipografo Guidoboni, segue la stampa de *Il ratto di Europa*, primo idillio polimetro poi quarto nella *Sampogna* (TADDEO 1963, pp. 18-23), in onore delle nozze fra l'amico Lorenzo Cenami e Chiara Buonvisi (forse parente del defunto).

L'attacco è *in media res*: Q1, dalla struttura retorica («O di che fregi, o di che raggi» 1), si basa su un andamento binomiale. Il suo uso è, qui, di matrice dicotomia: i *fregi* 1 alludono ai meriti terreni che hanno consentito i *raggi* 1, che simboleggiano il raggiungimento della beatitudine paradisiaca; il contesto giustappositivo oppone *vagheggia* a «ti vide» e *mondo* a *Cielo* 2. Seguono una collisione temporale (*già-or*, suffragata dalla perifrasi «sotto umana spoglia» *vs* «senza velo» 3) e una spaziale (*quilà*). Q2, appoggiandosi alla struttura del doppio (con valenza sinonimica), conosce un orientamento militare: accanto alla rapida successione dei preteriti (*pugnasti-vincesti* 5), l'anima del mercante è *armata* di «santo affetto e di pietoso zelo» 6 e trionfa in Paradiso, ricevendo «corona trionfal» e «palma onorata» 8 (il modello è Tasso *R* 1432 12, [per Alessandro Farnese] contese, e vinse; ora ha corona e palma»). T1, ricorrendo all'opposizione *non* 9 a *ma* 10, ragiona sul futuro del celebrato: da un lato, si stabilisce l'impossibilità di un «terren fragil lavoro» 9, per quanto sia di marmo, di ricoprire le «glorie sue» 10; dall'altro, la necessità («com'è dritto» 10) che il suo esempio spazi dell'Africa (*Garamanto*) all'Asia (*Moro* 11). T2, infine, descrive l'*Eternità* 14 che consegna all'imperitura memoria degli *astri* 13 il «tuo gran nome immortalmamente invito» 12 ricamandolo in Cielo a «note d'oro» (anche qui, è ravvisabile un accennato processo di catasterismo).

## 5

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Dal punto di vista retorico, si notino il rispecchiamento dei membri di Q1; la paronomasia (*fReGI* : *RaGGI*) e la ripetizione («o di che...o di che») di 1; la litote (*senza velo*) di 3; le ipallagi («terra, armata [rif. ad *alma*]») in 5 e («marmo terren [rif. a lavoro]») di 9; l'*enjambement* («armata / di santo») in 5-6; l'iperbole («dal Garamanto al Moro») di 11; l'anastrofe finale («ha la sua man Eternità scritto») di 14.

*In morte del Signor Girolamo Buonvisi*

O di che fregi, o di che raggi ornata  
 ti vide il mondo e ti vagheggia il Cielo  
 già sotto umana spoglia, or senza velo,  
 4 alma qui gloriosa e là beata.

Già pugnasti e vincesti in terra armata  
 di santo affetto e di pietoso zelo;  
 or prendi là sovra le nubi e 'l gelo  
 8 corona trionfal, palma onorata.

Non di marmo terren fragil lavoro  
 copre le glorie tue, ma – com'è dritto –  
 11 chiare sen van dal Garamanto al Moro.

E 'l tuo gran nome immortalmente invito  
 là ne gli archi celesti a note d'oro  
 14 ha di sua man l'Eternità descritto.

1-4. *O...beata*: l'apostrofe è all'anima di G. Buonvisi; 'anima, qui [in terra] gloriosa e là [in Paradiso] beata, di quali fregi o di raggi il mondo ti ha vista ornata e il Cielo, prima con il corpo [«sotto umana spoglia»] e poi senza rivestimento [*velo*], ti vagheggia'.

1. *fregi...raggi*: l'accostamento, di creazione mariniana, allude alla condizione in vita (*fregi*) e in morte del dedicatario (*raggi*). • *ornata*: quasi zeugma (è frequente in entrambi i contesti); a titolo di esempio, B. TASSO *R* II 89 1-2, «Anima pura, di virtute ardente ornata, / e di celeste onore»; TASSO *R* 524 3, «[per S. Santini] quest'alma di virtute ornata e bella».

2. *ti...Cielo*: il conflitto *Terra-Cielo* è, nell'immaginario del verseggiare funebre, imprescindibile (il contrasto sottolinea il destino, *in excelsis*, dell'elogiato e ne mette in risalto il costante valore, prima dimostrato e poi riconosciuto, reso ancora più sensibile per l'uso dei tempi *vide-vagheggia*). Fra i possibili modelli, si citi almeno MAGNO *R* 9 127, «or del cielo ornamento, e già del mondo» (un costruito simile è in *R* 220, 6); 323 11-2, «e 'l tuo divoto zelo / vittoria avrà nel mondo e palma in cielo» (si perde la consequenzialità di Marino; tuttavia il luogo è piuttosto vicino sia per l'appello allo *zelo* sia la menzione della vittoria sulla terra e in cielo); TASSO *GL* III 68 2, «se mori nel mondo, in Ciel rinasci»; *R* 1249 13-4, «[in morte della signora Minetta Spinola Grillo] or candida corona hai di quell'opre / per cui ti piange il mondo e 'l ciel t'appella [le due azioni, contrariamente a qui, sono

contemporanee]; in M., **ALu24** 9-11, «[per la morte di un giovanetto] or statti a rallegrar l'anime belle, / già del mondo, or del ciel fregio et onore [si noti il nesso *mondo-fregio*, presente anche qui], / già fra gli uomini chiaro, or fra le stelle»; nelle *Lagtime* cf. **30** 11, «già donna in terra, or Diva in paradiso»; **39** 14, «se donna t'amai, Diva t'adoro»; **40** 102, «la piansi in terra, or la vagheggio in Cielo».

3. *umana spoglia*: cf. CHARITEO *Opere Methamorphosi* II, 71; B. TASSO *R* II 32, 95. • *velo*: sinonimo di *spoglia*, vale per 'corpo'; è vulgatissimo, si vd. PETRARCA *Rvf* 70, 35; 313, 12; 331, 55-6; TASSO *R* 1290, 2; **ALu11** 1, «Quel dì che, sciolta del suo fragil velo»; **ALu25** 4; **ALu27**, 9; nelle *Lagtime*, **40** 101, «spogliato del suo caduco velo».

4. *gloriosa...beata*: ha cittadinanza in ARIOSTO *R Capitoli* I 103-4, «[per Eleonora duchessa di Ferrara] o gloriosa in cielo alma beata, / allor uscendo del corporeo velo».

5-8. *Già...onorata*: il modello, generale, è TASSO *R* 1423 12-4, «[per la morte del card. Alessandro Farnese] contese e vinse; ora ha corona e palma; / ora il supremo onore a lui concesso / ha Roma sua, ma pur Roma celeste»; cf. *Introduzione* p. 47ss e *Cappello*.

5. *pugnasti e vincesti*: la formula dei due preteriti, che in quest'occasione compendia la vita del celebrato (si noti il ritmo anapestico), è presente in PETRARCA *Rvf* 344 12, «piansi et cantai» e COLONNA *R* 105 9, «s'EI nacque, s'EI morì, s'EI salio al cielo». • *armata*: rif. all'anima; cf. MAGNO *R* 354 1-4, «[sulla fortezza cristiana] Mentre Lorenzo [San Lorenzo] in su l'orribil grata / del sacro corpo il foco avido pasce, / né però l'alma, di virtute armata, vien che da l'aspro duol vincer si lasce»; TASSO *R* 776 11, «novi arnesi [contro la Fortuna] onde s'è l'alma armata»; **ASa10** 5 6, «[Vergine] tu di fé, tu d'amor l'alma innocente / armata e d'umiltà venisti ardita».

6. *santo affetto*: poi in *Galeria* *RD* I 21, 11. • *pietoso zelo*: ben più frequente (cf. TEBALDEO *R* 296, 101; B. TASSO *R* I 42, 85; I 58, 48; CAPPELLO *R* I c. IX, 88; s. XCV, 4; MAGNO *R* 116, 6; 268, 9; TASSO *R* 1392, 61; 1481, 32; *Galeria* *RU* III 2, 1; II *Statue* 1, 7. Da notare che la rima *Cielo : velo : zelo : gelo* è petrarchesca (*Rvf* 182) e tassiana (*R* 1290).

7. *là*: Paradiso. • *sovra...gelo*: la dittologia è in TASSO *R* 1239, 97 e 1361, 13; *Adone* IV 264, 7. L'espressione indica, in tono topicamente polemico, la zona abitata dagli uomini (le cui fattezze si perdono nella vacuità della foschia); richiama concettualmente TASSO *R* 1388 36, «[per Sisto V; la penna del poeta conviene che voli] sopra questo aer tenebroso e denso»; si cf. *R* 1090 1-4, «[sulla devozione di C. Farnese] Rivolse Clelia sospirando al cielo / gli occhi sereni, e nel mutar sembiante / simigliar fiamme le bellezze sante / sopra il nostro indurato e freddo gelo»; 1290 5-6, «e mira in lui ciò che fiammeggia ed erra / sopra le nostre fiamme e 'l nostro gelo»; è da aggiungere la possibilità di vedere, nella versione di M., un'allusione all'imperturbabilità del Paradiso, forse suggerita proprio da TASSO *R* 1290 4, «ove non giunge mai tempesta o guerra».

8. *corona trionfal*: B. TASSO *R* III 65, 73. • *palma onorata*: lo stilema è usato anche da ALAMANNI *R* I 181, 35; CAPPELLO *R* I c. XXII, 68; TASSO *R* 1607, 8.

9-10. *Non...tue*: il p. constata l'inadeguatezza della tomba che non garantisce una sepoltura all'altezza del defunto; il terreno e «fragil lavoro» (costrutto già in TASSO *R* 838, 5) del marmo è patente ossimoro, sulla scia di **3**, 4 (si vd. nota relativa).

10. *com'è dritto*: ricalca il *convien* di **3** 4.

11. *dal...Moro*: iperbole; si cf. TASSO *R* 509 10-1, «farei lunge suonar tuo nome tanto / che l'udrebbe il mar d'India e quel di Calpe»; 1395 1-2, «[al card. Alessandro Montalto] Signor, la cui virtù lunge risplende / a' divisi Etiopi, estreme genti».

12-4. *E...descritto*: l'Eternità fissa, nella solidità della volta celeste, il nome di Buonvisi; M., in questo modo, mette in fila tre varianti diverse del medesimo *topos*: la Fama in **1** e il Destino in **4**. L'idea potrebbe avere alle spalle TASSO *R* 1632 7-8, «ma in ciel le mete e fra le stelle amiche / locato il seggio e 'l chiaro nome inserito».

13. *là...d'oro*: ricalca 4 13, «nel zaffiro del Ciel lettere di stelle». • *note d'oro*: si cf. PETRARCA *Rvf* 93 2, «lettere d'oro»; il costrutto ha cittadinanza in ARETINO *R d'encomio In gloria della reina di Francia* 237, «sia ne i vostri registri in note d'oro».

14. *Eternità*: ricorda 1, 1-4 e 4 12, «il Destino [...] scolpì» (vd. note relative).

Il sonetto è per la comparsa di una stella alla morte di papa Clemente VIII Aldobrandini (1536-1605), zio del card. Pietro, protettore di M., e per matrimonio di Giovanni Francesco (dedicatario di 3). Ippolito Aldobrandini, creato cardinale da Sisto V, è «altamente reputato per bella mente, per vasta dottrina, per perizia grande negli affari e per bontà, prudenza e santità di vita» (TORRIGIANI 1872, p. 7). La sua elezione (avvenuta il 30 gennaio 1592) rappresenta, dopo tre brevi pontificati, il primo solido elemento di continuità a capo della Chiesa. Appoggiato durante il conclave dalla componente filospagnola, Ippolito vede nella procrastinazione la base di una percorribile politica di equilibrio, arginando le rivendicazioni di Filippo II (desideroso di intervenire contro la minaccia protestante e di «concorrere [...] in tutte le questioni importanti», PASTOR 1942, p. 144) e della Francia, turbata all'idea di incoronare un calvinista, Enrico di Navarra, poi Enrico IV (destinatario di 8).

Il pontificato di Clemente VIII segna per M., prima del suo ingresso in casa del card. Pietro, un'importante stagione poetica: nel maggio 1599 è promulgata la bolla *Annus Domini placabilis* in cui è annunciata l'apertura dell'Anno Santo (previsa per il 31 dicembre 1599), che porta M. a Roma per la prima volta (CARMINATI 2011, pp. 81-3; RUSSO 2008, p. 20). Il soggiorno provoca nel p. un senso di viva ammirazione per il passato della città (nelle *Morali* di *Lira* I si trova un intero ciclo dedicato alla materia) e per il papa, per il quale sono stese le *Eroiche* 24-5 e *Galeria RU* III 5.

Domina, nel sonetto, la questione circa la natura del «fregio lucente» 2 in occasione della morte di Clemente VIII. Q1 avvia le congetture, costruite per negazione, circa la natura della *stella* («non fu [...] né fu [...] né fu»): non può essere un'esaltazione terrena che riflette e amplifica la luce. Tuttavia, la concomitanza con la morte del papa induce a credere che si tratti di una cometa, considerata messaggera di sventure («messaggera di mal» 7). Q2 smentisce questa posizione: M., attribuendo l'opinione alla «vulgar credula gente» 6 (già in Petrarca *Rvf* 99, 11), taccia l'accostamento di infondatezza. T1 rigetta la teoria secondo cui lo «splendor novo» 10 sia di *face* «nata allor» 9 e che abbia aggiunto in Cielo una «straniera [...] e peregrina stella» 11. Il riferimento (interamente giocata sulla novità: *novella* 9 e *novo* 10 sono in figura etimologica e anadiplosi) è al fenomeno della cosiddetta *Stella nova* che, dall'ottobre 1604 per i successivi dodici mesi, ha affascinato scienziati e letterati. Astolfo Marchiano, astrologo e medico, pubblica a Padova un *Discorso sopra la Stella nuova comparsa l'ottobre prossimo passato* (1605), mettendo in relazione l'evento (l'esplosione di una supernova nella costellazione dell'Ofiuco, a lungo studiata da Keplero nel *De Stella nova in pede Serpentarii*, Praga, P. Sessii, 1606) e la paura da esso suscitata:

«Altri [già nel testo *huomeni volgari*], [...], hanno tenuto per certo che sia nuova, e l'hanno voluta intendere per uno dei segni terribili, e spaventevoli [...]; credendo, che denonci pesti, guerre, carestie, terremoti, [...] e in somma l'ira d'Iddio sopra la terra; come si dice volgarmente, che sogliono significar le Comete» (pp. 1-2).

Lo stesso Galileo, allora professore a Padova, già nel 1604 destina una lezione pubblica all'argomento, definendo la Stella come «lux quaedam *peregrina*» (*Frammenti*, p. 391), «*novus hic splendor*» (p. 392) e «*hic fulgor tamquam novum e coelo miraculum*» (*ibidem*). Inoltre, avverte parimenti il bisogno di dissociare l'avvenimento



dall'impropria opinione comune (scrive: «alii perterriti atque vana superstitione perciti ut intelligant numquid portentosum prodigium *malique* ominis sit *nuncium*», p. 392). L'intervento si conclude con la chiosa sui *vapores* che «circa terra eleventur [...] ascendentes» e che, quindi, spesso amplificano la luce proveniente dallo spazio (pp. 393-4). T2, legata alla T precedente per anadiplosi («peregrina stella. // Stella»), propone la soluzione finale («ben fu» 12, in contrasto con le preve negazioni): la luce è una stella, «nunzia e ancella di Dio» 13 (si noti l'appellativo mariano), scesa per richiamare in cielo le «sei compagne» 14 (il riferimento, come in 5, 7, è allo stemma della famiglia Aldobrandini).

Il sonetto è, con ogni probabilità, utilizzato come modello per *Galeria RU I 51*, per l'elogio in morte di Don Carlos, principe delle Asturie, figlio di Filippo II:

*Stella* no ma *Cometa*  
 fu questi, e *vapor lieve in aria* impresso,  
 generato però dal Sole istesso.  
 E ben sì chiara *face*  
 prole degna di sì gran Pianeta;  
 ma qual *balen* fugace,  
 in breve spazio si disperse e sciolse,  
 però che 'l ciel non vòlse  
 ch'altro Carlo vedesse occhio mortale  
 al quinto Carlo eguale.

## 6

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Curata la veste retorica, da notare: gli *enjambements* (1-2; 3-4; 5-6; 9-10; 10-11); il rispecchiamento fra «fregio lucente» e «luce fatal»; l'iperbato di 9 («di nata allor face») e di 13 («di Dio nunzia e ancella»); l'anadiplosi in figura etimologica e chiasmo, «face novella» 9 : «novo splendor» 10; la ditologia sinonimica «straniera [...] peregrina» 11; l'anadiplosi «stella. // Stella» 11-2.

*Per la stella apparsa nella morte  
di Pastor Pastorum Clemente VIII*

Vapor non fu, che lieve in aria sorse  
del notturno seren fregio lucente,  
quella luce fatal, che di CLEMENTE  
4 l'ultimo passo in su 'l morir precorse.

Né fu, com'altri disse e come forse  
stima ancor la vulgar credula gente,  
messaggera di mal, cometa ardente,  
8 che di foco e di sangue il crin s'attorse.

Né fu di nata allor face novella  
novo splendor, ch'a lo stellato velo  
11 straniera aggiunse e peregrina stella.

Stella ben fu che, sfavillante in zelo,  
scese quaggiù, di Dio nunzia e ancella,  
14 a richiamar le sei compagne in Cielo.

1-4. *Vapor...precorse*: 'quella luce fatale [stella apparsa in cielo] che ha preceduto [*precorse*] l'ultimo passo di Clemente nella morte [*in su 'l morir*]' non fu esalazione [*vapor*] che è sorta lieve nell'aria di una serena notte [*«notturno seren»*], come un segno luminoso'.

2. *notturno seren*: il costrutto è in TASSO *R* 209, 7; 569, 1; 1070, 6; 1453, 27; 1477, 3; inoltre, **AMa8** 5-6, «[titolo: *Accenna un affanno sopraggiuntogli col turbamento d'un notturno sereno*] splendea con chiare e lucide fiammelle / per entro il bel tranquillo [mare] il bel sereno [notte]». • *fregio lucente*: già in **ALu48**, 11.

3. *fatal*: «che annuncia, rivela il destino» (GDLI, *s.v.*); in questo caso, di morte.

4. *ultimo passo*: in PETRARCA *Rvf* 294 3-4, «or son fatto io per l'ultimo suo passo [la morte di Laura] / non pur mortal, ma morto» (cf. anche 366 107, «in su l'estremo passo»); BEMBO *R La fera che scolpita...* 13, «ho forse vicin l'ultimo passo»; TASSO *R* 556 13-4, «se-gnerò fin a l'estremo passo, / felice no, ma glorioso esempio». • *precorse*: 'precedette'; cioè la concomitanza fra la comparsa della stella e la morte del pontefice suggerisce la possibilità di un rapporto interdipendente.

6. *vulgar credula gente*: la punta di disistima è funzionale a rigettare la falsa credenza sulle comete. Il disprezzo per la *gente* è ricorrente, da ORAZIO *Odi* III 1 1, «Odi profanum volgus et arceo», a PETRARCA (*Rvf* 99 11, «volgar gente»; *TE* 49, «la volgar e cieca gente»), a TASSO

(il quale offre un ampio ventaglio di varianti: *R* 119, 1; 904, 13; 1165, 6; 1244, 20; 1667, 4). Un certo sussiego è ravvisabile anche in MARCHIANO (*Discorso sopra la Stella nuova*), che parla di «uomini volgar» (p. 1), «poveri uomeni» e «mediocri e popolari ingegni» (p. 4).

7-8. *messenger...s'attorse*: ampissima la letteratura circa la valenza infausta della cometa e sulla natura di fuoco. Cf.: VIRGILIO, *Aen.* V 525-6, «namque volans liquidis in nubibus arsit harundo / signavitque viam flammis [...] / [...] caelo ceu saepe refixa / transcurret crinemque [«il crin» 8] volandia sidera ducunt»; X 272-3, «nocte cometae / sanguinei lugubre rubent» (si confronti con la traduzione in TASSO *Rinaldo* XII 23, 1-2); *Georg.* I 487-8, «non alias coelo ceciderunt plura sereno [«notturno seren» 2] / fulgura, nec diri totiens arsere cometae». Cf. OVIDIO (*Met.* II 319-22, «Phaethon rutilos flamma populante capillos / volvitur in praecipua longoque per aera tractu / fertur, ut interdum de coelo stella sereno / etsi non cecidit, potuit cecidisse videri»); LUCANO (*Phar.* I 526-31, «ignota obscurare viderunt sidera noctes / ardentemque polum flammis caeloque volantes / obliquas per inane faces [«face novella» 9] crinemque timendi / sideris et terris mutantem regna cometen»); TACITO (*Annales* XV 47, «fine anni vulgantur prodigia imminentium malorum nuntia: vis fulgurum non alias crebrios et sidus cometes, sanguine inlustri sempre Neroni expiatum»); CLAUDIANO (*DRP* I 232-4, «augurium qualis laturus iniquum / praepes sanguineo dilabitur igne cometes / prodigale rubens»). Sul versante volgare: PETRARCA *Africa* VII 1678-9, «qualis [...] tristis / nuntius imperiis solet apparere cometa»; TASSO *R* 42, 12-3, «comete e mostri / d'orribil foco»; 1225 66-7, «canzon, comete e fiamme, / ed altri il ciel mostrò turbati segni»; *GL* VII 52 5-8, «con le chiome sanguinose orrende / splendor cometa suol per l'aria adusta, / che i regni muta e i feri morbi adduce, / a i purpurei tiranni infausta luce»; vicino alla versione mariniana perché presuppone che le comete siano simili a vapori, XIII 57 1-4, «non ha poscia la notte ombre più liete, / ma del caldo del sol paiono impresse, / e di travi di foco e di comete / e d'altri fregi ardenti il velo [«stellato velo» 10] intesse»; GRILLO (*R* CCLXXII 1-2, «Quasi cometa, che con fiera chioma / di sanguinoso foco»); cf. *Adone* I 38, 1-4; III 3, 5-8. • *messenger di mal*: richiama GALILEO *Frammenti* p. 392, «malique ominis sit nuncium».

10. *stellato velo*: 'firmamento'; l'espressione ha alle spalle il modello tassiano *GL* VI 103 1-2, «era la notte, e 'l suo stellato velo / chiaro spiegava e senza nube alcuna».

11. *straniera...peregrina*: frequente in M. (*Galeria Historie* 3, 3; *Sampogna* III, 421; *Strage* II 9, 5; *Adone* XIV 34, 6).

12. *sfavillante...zelo*: 'lucente per passione'; è attribuito alla *stella* come carattere mariano; è *hapax* in M. (la suggestione è forse da TASSO *GL* XII 93 5, «fiammeggiò di zelo»; XIII 70 7-8, «fiammeggianti in zelo / gli occhi rivolge e le parole al Cielo».

13. *di...ancella*: Lc 1, 38, «ecce ancilla Domini»; PETRARCA *Rvf* 28 5, «a Dio dilecta, obediante ancilla»; TASSO *R* 1326 5, «a Dio fedele ancilla»; *GL* XI 9 3, «la cara di Cristo e fida ancilla». L'aggiunta di *nuntia* è da attribuire alla topica qualifica delle stelle: TASSO *R* 569 107, «Espero no, ché luce annunzia e porta»; cf. *Adone* I 19 6, «stella nunzia del giorno».

14. *richiamar*: topico. A titolo d'esempio, si cf. PETRARCA (*Rvf* 31 12, «Questa anima gentil che si diparte, / anzi tempo chiamata a l'altra vita»), TASSO (*R* 1122 8, «celeste raggio i passi al ciel richiama»; 1129 5-6, «'l ciel, che le più belle e nobili alme / tosto richiama»; 1326 7-8, «ch'ei [Dio] a sé [...] / la richiamò». – *sei compagne*: stemma degli Aldobrandini.

Il 22 dicembre 1612 muore di vaiolo Francesco IV Gonzaga (n. 1586), figlio di Vincenzo Gonzaga e Eleonora de' Medici, duca (dal giugno 1612) di Mantova e del Monferrato. In onore della sua scomparsa (destabilizzante per il ducato, ora nelle mire della Savoia, di Francia e Spagna), M. dedica la *consolatio* a Eugenio Cagnani (1577-1614), funzionario di corte spesso incaricato di «gravi [...] affari da nostri principi» (BETTINELLI 1774, p. 112), «buon prosatore e poeta» (CANTÙ 1859, p. 350) e autore della *Raccolta d'alcune rime di scrittori mantovani* (Osanna, 1612; nella silloge sono presenti tre componimenti a M., pp. 40-2) e della preposta *Lettera Cronologica*, compendio di storia letteraria mantovana. La conoscenza con M. si colloca, probabilmente, nel 1608, a Torino, dove il p. assiste alle nozze di Alfonso d'Este e Francesco Gonzaga con le figlie di Carlo Emanuele I di Savoia, Isabella e Margherita, dedicando alla coppia Gonzaga-Savoia l'epitalamio *Il letto*, settimo ne *Gli epitalami*. I legami con la corte mantovana si dimostrano saldi (quando M. è arrestato per vilipendio ai danni del principe sabauda, Francesco Gonzaga è fra i primi interlocutori sollecitati per la scarcerazione; cf. *Lettere* p. 115, 62).

Domina l'identità mondo=teatro, in accordo con le inclinazioni di Gonzaga (FENLON 2009, p. 54): celebre per il mecenatismo di Vincenzo Gonzaga (AMADEI 1975, pp. 100-8), Mantova assiste all'attiva partecipazione di Francesco al panorama letterario-musicale. Già Principe dell'Accademia degli Invaghiti, il duca patrocina la realizzazione dell'*Orfeo* (1607; FENLON 2009, *ibidem*), musicato da Monteverdi; frequenta il p. scrivendo al fratello non senza un certo tono di sfida: «[V. S.] è avvolta fra le poesie [...] del sig. Ottavio e del sig. Chiabrera, io non son senza poeti, perché qui [Torino] si ritrova il Marino che è il più galante uomo del mondo» (FABBRI 1985, p. 131); idea l'argomento di un balletto (*Il sacrificio d'Ifigenia*), versificato da Striggio; prende attivamente parte al rinucciniano *Ballo delle Ingrate* (1608), eseguito a Mantova in occasione del matrimonio («interveniva il Duca [Vincenzo], e 'l Principe sposo [Francesco], con sei altri Cavalieri, e con otto Dame», FOLLINO 1608, p. 124).

L'unità metrica non coincide con quella sintattica e l'esposizione acquista fluidità: Q1, esordendo con tono amicale («Eugenio...»), stabilisce l'identità mondo=teatro (si cf. COSTANZO 1964) e vita=*tavolier* 2 (rif. a *gioco* 1), in cui l'uomo *scherza* 4 «sotto immagine mentita» 3 (il riferimento al vestiario è *leitmotiv* in Q2, «spoglia ha vestita» 6, e in T1, «gli abiti primi» 9), incurante della brevità dello «spettacolo». La giocosità iniziale (dittologia *comedia-gioco* 1; *scherza* 4) sfocia nell'avversativa finale («ma dura poco» 4), manifestando la propria inconsistenza e anticipando la rassegnazione delle T. L'attore che, a «favola [...] compita» 7, dimette i panni di «rege superbo» o di «nobil guerrier» e abbandona il palcoscenico ha un solo destino. M. prospetta la cinica (inedita finora nelle *Lagtime*) dissolvenza fisica: «il lume in ombra» 8 (essere vs non-essere), e spirituale, «in fumo [anima] il foco [corpo]». T1 prolunga Q2 («riprende ciascun gli abiti primi»=polvere, lettura autorizzata da 10, «dentro l'urna», e da 14, «cenere e terra»), suffragandone il concetto di base col monito latino *Memento mori*, poi accolto nella Gen. 3, 19 («pulvis es et in pulverem reverteris»). Ad integrare T1, due riflessioni in armonia con la tematica della polvere: il carattere totalizzante dell'*urna* 10 che pone fine (*serra*) ad «ogni pompa» e la topica incuranza della Morte

nel colpire, senza distinzione, gli uomini («i grandi e gl'imi» 11 che, *confusi* fra loro, «van sossobra»). T2 recupera il tono diretto e l'interlocutore di Q1 («vedesti [Eugenio]...» 12) per applicare a «Francesco il suo signor» 13 la triste parabola: il duca, in passato *seduto* 12 «in pace e 'n guerra» tra i più *sublimi* 13, *or* 14 (confliggono preterito-presente) *soggiace* «al tuo piè cenere e terra» 14.

Da notare la contemporanea produzione di Francesco Bracciolini (*P sonetti II In morte di Lena la fornai* IV):

Su lo *scacchier di questa nostra vita*  
fortuna ordinatrice i pezzi pone,  
*re, cavalli* ed alfieri altri propone,  
bassa di fanti *a piè* turba infinita.

Segue il conflitto, ogni *campion* s'aita,  
qual abbatte e qual muor nell'ampio agone,  
qual è vittorioso e qual prigioniero,  
*ma la guerra in brev'ore* ecco finita.

E gli scacchi riposti entro un *vasello*,  
*le lor condizion* tosto cangiando  
restan *confusi i vincitor* co' vinti.

Strana mutazion! *Sossopra* in quello  
vedi *l'infimo addosso al venerando*,  
e le Lene Fornai a' Carli Quinti.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Si noti, per la struttura retorica: l'endiadi di 1 (*comedia* : *gioco*), le inarcature di 1-2, di 10-1 e di 12-3, i rispecchiamenti di 2 («teatro il mondo» : «tavolier la vita»), l'anafora di 5-6 con iperbato (*chi di...* : *chi di...*), i chiasmi di 5-6 (con antitesi *rege superbo* : *nobil guerrier*; «occupa il loco» : «spoglia ha vestita»), di 8 («il lume in ombra» : «in fumo il foco») e 12-4 (verbo-dittologia antitetica-luogo : verbo-luogo-dittologia sinonimica), la dittologia di 11 (*sossovra* : *confusi*) e di 14 («cenere e terra»)

*In morte del Signor Don Francesco Gonzaga  
Duca di Mantova al Signor Eugenio Cagnani*

Eugenio, è di commedia ed è di gioco  
teatro il mondo e tavolier la vita,  
là dove sotto immagine mentita  
4 scherza lo stato uman, ma dura poco.

Chi di rege superbo occupa il loco,  
chi di nobil guerrier spoglia ha vestita,  
ma tosto che la favola è compita  
8 svanisce il lume in ombra, in fumo il foco.

E riprende ciascun gli abiti primi,  
e dentro l'urna, ch'ogni pompa serra,  
11 van sossovra confusi i grandi e gl'imi.

Seder chiaro vedesti in pace e 'n guerra  
FRANCESCO, il tuo Signor, tra più sublimi,  
14 or soggiace al tuo piè cenere e terra.

1. *gioco*: la fam. *gioco* : *poco* : *loco* : *foco* è diffusa (PETRARCA *Rvf* 175; BEMBO *R Viva mia neve...*; MAGNO *R* 117; TASSO *R* 66; 162; 394; 974). • *comedia...gioco*: TASSO, *Il Gonzaga* p. 234: «[Gonzaga] la tragedia e la comedia, [...], sono giuochi, come abbiamo detto».

2. *teatro...mondo*: il rif., letterale, è agli interessi di F. Mondo=teatro ha una significativa tradizione: ALAMANNI II 84 81, «Son gli Dei spettator, la terra è scena, / e noi siam gl'istrioni ond'ella è piena»; MAGNO *R* 137 132-3, «Ei [Dio] di questo mondan teatro immenso [Terra] / nobil Re siede in più sublima parte»; TASSO *R* 566 10-2, «quasi in real superba scena / splende d'onor repente illustri lampe? / teatro è il mondo»; 1092 1-2, «nel gran teatro ove l'umana vita / è la tragedia»; *GL* VII 36 5-7, «splende il castel come in teatro adorno / suol fra notturne pompe altera scena, / in eccelsa parte Armida siede»; XX 73 5-6, «mirò, quasi in teatro od in agone, / l'aspra tragedia de lo stato umano»; *GC* I 72, 5-6; XX 6, 7-8; **A**Am19 14, «sia spettatore il ciel, teatro il mondo»; *Sampogna* X 225-6, «sì spazioso / teatro universal ti rappresenta». • *tavolier...vita*: TASSO *R* 394, 11; *Il Gonzaga*, «niuna azione di questa vita, ch'è quasi un giuoco»). Per *tavolier*, VIDA *Scacchia* 21, «Oceanus *tavulam* afferri iubet interpredictam»; *Adone* III 164, 7; XV 123, 3; 174, 4; 188, 3).

3. *sotto...mentita*: nell'*iconographia theatralis* indica gli abiti degli attori e, in metaf., gli abiti ingannevoli. È topico (VIRGILIO *Aen.* I 407-8, «“Quid natum totiens, [...], falsis / ludis imaginibus?”»; OVIDIO *Met.* VII 360, «occuluit Liber falsi sub imagine cervi»; *Sampogna* II

*Atteone*, 878; *Adone* I 10, 3; V 38, 2; VII 85 3-4, «non ha sfinge o sirena o più mentite / parolette e sembianze»; XIII 109, 5); cf. anche TASSO *R* 188 2, «[a una festa in maschera] sotto mentite larve»; 629, 1-4; 712, 1-3).

4. *stato uman.*; cf. B. TASSO *R* I 5, 3; III 67, 75; V 31, 8; V 143, 3; TASSO *GL* XX, 73.

5. *occupa...loco*: *Adone* XX 508 1-2, «tien del rege costui la vece e 'l loco / guerrier cui non fia mai chi si pareggi».

7. *favola*: PETRARCA *Rvf* 254 13, «la mia favola breve è già *compita*».

8. *lume...foco*: riflessione quasi filosofica rif. al *topos* della dissolvenza umana; presenti la resa di CAPPELLO *R* I c. XVI 21, «[a Faustina Mancini]'n fumo volto il foco»; MAGNO *R* 55 30-3, «or un spirito ardente almo, e leggiadro / di quel bel viso estingue, e 'n fumo solve: perch'al fin ombra, e polve / rimanga il corpo».

9. *riprende...primi*: richiama PETRARCA *TM* 1 89, «tutti tornate a la gran madre antica»; *TT* 120, «finché v'ha ricondotti in poca polve» (per TASSO il ritorno post-morte è a Dio: *R* 928, 9-10; 1004, 5; 1090, 5-8; 1105, 14; 1221, 19-20; 1290, 1-3; 1307, 11; 1668, 7-8); per contrasto, PETRARCA *Rvf* 167 7, «fien di me l'ultime spoglie»; TEBALDEO *R* 26 4, «viso che in poca polve hai ricondotto»; 129 3, «de cenere sei e tornerai in cenere».

10. *urna*: totalizzante, cf. PETRARCA *TM*, 82-8; TASSO *R* 517 119-20, «in lei [terra] si serra / la vostra gloria»; 1521, 3-4; cf. FOSCOLO *Sepolcri* 1, «dentro l'urne».

11. *sossovra*: 'uno sopra l'altro' (TASSO *GL* VIII 3, 8; IX 48, 7; *Adone* X 160, 4; XIII 37, 6). • *confusi*: (cf. STIGLIANI *R* 1 XLII 1-2, «In questo oscuro vaso, / giacciono uniti a caso»; *Adone* VII 224 5, «sorsero alfin confusi»). • *i grandi...imi*: sintetizza il carattere universale della morte (il concetto è in TASSO *GL* IX 67 7-8, «miete i vili e i potenti, e i più sublimi / e più superbi capi adegua a *gli imi*»; *Adone* VII 174 3, «in ferir tutti è simile la morte»).

12. *sedere*: rif. a *teatro* 2 (cf. TASSO *R* 1092 3-4, «sedesti / ne la parte più degna e più gradita [nel «gran teatro»]»; *GL* I 51 5, «pur quasi a spettacolo sedesti» (poi *GC* I 72 5, «quasi in teatro, allor sedesti»). • *pace...guerra*: due estremi; la costruzione è frequentata, anche in relazione a *chiaro* (cf. TASSO *R* 569, 102-3; 983, 7-8; 1220, 50-1; 1236, 47-8).

13. *più sublimi*: TASSO *R* 1299 12, «seculo fra' bassi e fra' sublimi»; 1389 30-1, «sopra i regi o sopra i grandi augusti / da' merti alzato in più sublime sede»; *GL* V 37 1-2, «risponde il capitan: "Da i più sublimi / ad ubidire imparino i più bassi».

14. *cenere...terra*: gli *abiti primi* 9; TASSO *R* 297 10, «acqua amara son io, cenere e terra»; vd. anche ORAZIO *Odi* IV 7 16, «pulvis et umbra sumus»; PETRARCA *Rvf* 294 12, «veramente siamo noi polvere et ombra»; *R* †Spilimbergo p. 43, G. MOCENIGO *Donna...* 46-7, «che l'ha cener freddo, e poca polve / fatte Morte crudel»; *R* †d'Este p. 48, M. PELLEGRINI *Morta non...* 10, «diverrà nud'ombra, e secca polve» 10.

Enrico IV di Borbone, re di Francia, muore nel maggio 1610, accoltellato dal fanatico Ravallac: «non ebbe la Francia un re migliore, né più grande» (HÉNAULT 1757, p. 388). Figlio di Antonio di Borbone-Vendôme e Giovanna III di Navarra, è di nascita ugonotta ed è riconosciuto legittimo erede al trono nel 1589, conclusa la “guerra dei tre Enrichi”; l’incoronazione è nel 1594 dopo l’abiura e la conversione, a Saint-Denis, al cattolicesimo (fatto che gli permette di scavalcare la scomunica di Sisto V). Rigoroso in politica interna e attento al dibattito religioso, Enrico persegue una politica di rafforzamento del Paese, adoperandosi per liberarlo dalla presenza spagnola (GARRISSON 1987, pp. 258-9): nel 1598 stipula, con Filippo II, la pace di Verbins, dichiarando l’unità della Francia (con le «sue qualità [...] rendette al regno [...] l’antica pace, e splendore», DANIELLO 1737, p. 656). Sposa, nel 1600, Maria de’ Medici, figlia di Francesco I, dopo l’annullamento dello sterile matrimonio con Margherita di Valois; imbraccia le armi contro la Savoia unendosi, poi, col duca Carlo Emanuele I contro Filippo III.

La politica di Enrico in Italia tocca tutte le personalità chiave nella vita di M.: Clemente VIII gli concede l’assoluzione, scioglie l’unione con la Valois e approva la scelta di Maria de’ Medici, madre del futuro Luigi XIII, dedicatario dell’*Adone* (unione «caldeggiata dalle famiglie toscane che, trasferitesi in Francia [...], avevano raggiunto posizioni di spicco», DBI, *Maria de’ Medici*). A celebrare e benedire il matrimonio, prima a Firenze poi a Lione, è il card. nipote, protettore di M., Pietro Aldobrandini. Il papa è inoltre chiamato ad arbitrare, a seguito dello scontro con la Savoia, il trattato di Lione (1601), firmato da Enrico e dal duca Carlo Emanuele I, in cui si formalizzano le nuove annessioni. Il trasferimento a Torino del p. si ascrive in un momento di stretto contatto tra i Savoia e la Francia: i due sovrani, nel trattato di Bruzolo (1610), si accordano per una posizione antispagnola e per l’unione dei figli in matrimonio. La scomparsa del re francese congela sul nascere le trattative e il ducato si trova in una situazione di stallo: è quindi possibile che il sonetto si collochi nel 1610. D’altronde, già nelle *Eroiche* (6-10), la personalità del monarca suscita l’interesse di M. che gli dedica un lungo elogio nel *Tempio* (LXIX ss.) e in *Adone* (X 187-203; XII, 48-9), tre componimenti nella *Galeria* (RU I 60a-b; *Sculture* I 36).

Il sonetto è figlio delle *Eroiche* e precorre gli elogi successivi. Q1 e 2, membri di un unico movimento, si concentrano sulla «valorosa man» 1, *topos* nell’esaltazione del re (AEr6 3, «ponga giù l’armi [...] la m. famosa»; *Tempio* LXVIII 5, «invitta, et invincibil mano»; *Adone* X 193 3, «[Enrico=Giove] irata man»; cf. *Introduzione*). Ritratta (Q1) nell’atto di porre «invidia a l’Ispan» e «terrore al Moro» (*Tempio* LXXVII-III; *Adone* X 201 4, «spaventa il moro et atterrisce il perso»; il rif., rileva RUSSO 2013, è alla possibilità di organizzare una crociata contro il Turco). La *man* «rotava a danni loro» 3 e, nel momento di *stringer* 5 «il trionfale, il meritato alloro» 6, essa *giace* 8 «gelida e chiusa [...] in tomba d’oro» 7 (la tomba si accorda, per contrasto, a AEr9 3, «d’or la cuna [del neonato Delfino]»). Il ricordo è interrotto da un diretto intervento di M. che, in anastrofe, dichiara come il *pianto* «gli accenti gl’interrompa» 4. La *spada* 8, sepolta accanto alla mano, è anch’essa marca topica: nei diversi elogi, il re è ricordato sempre nella veste militare (AEr6 gioca sulla metafora



amore-guerra; **AEr7** 12-3, «lui con lo scetro e con la spada ardita / por freno e gioco altrui»; **AEr8**; *Tempio* LXXI-II, «volto l'elmo in corona, in scetro il brando...»; *Adone* X 189 7, «animosa spada»). T1 denuncia la morte, insieme a quella del sovrano, dei valori (in accumulazione) che lo hanno contraddistinto, imbevendo la fin qui rigida impostazione con un delicato lirismo in cui il *cadere* 11 delle virtù è apparenato (*qual...qual*) allo sciogliersi del *gelo* 11 al sole e al chinarsi di un *fiore* avvizzito dal freddo (*gelo*, in epanalessi). L'*or* 12 riconduce al presente («copre e serra» 12) e in T2 confligge l'idea di un *sepolcro* terreno con quella di una sepoltura «celeste» («sepolcro non sarà, ma sarà Cielo» 13).

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). La struttura retorica si basa quasi esclusivamente sulla figura del doppio: in rispecchiamento (2; 6; 10); in ripetizione (8; 11; 12-3; 13); in dittologia (12). Si notino inoltre gli *enjambement* (1-2; 5-6; 7-8; 10-1), la rima inclusiva e ricca *loro 3 : alloro 6*; l'iperbato (4), l'anadiplosi (*giace...giace*), l'*accumulatio* (9-10), l'epanadiplosi chiasmica (11: *gelo...gelo*), il chiasmo (13: «sepulcro non sarà» : «ma sarà Cielo»)

*In morte d'Arrigo IV re di Francia*

La valorosa man, quella che tanto  
pose invidia a l'Ispano, terrore al Moro,  
mentre il ferro rotava a danni loro  
4 – ahi! che gli accenti m'interrompe il pianto.

Quando stringer devea con sommo vanto  
il trionfale, il meritato alloro,  
gelida e chiusa in questa tomba d'oro  
8 giace e giace a la man la spada accanto.

Il Valor, lo Splendor, la Fede, il Zelo  
e l'onor de la Pace e de la Guerra  
11 cadde quale gelo al Sol, qual fiore al gelo.

Or il sepulcro, che la copre e serra,  
sepulcro non sarà, ma sarà Cielo,  
14 fia del Gallico Marte il Cielo in terra.

1-4. *la...loro*: ricorda TASSO *R* 1298 1-3, «Feroce destra, che d'orror di morte / ingombri monte sanguinoso o piano, / diè spesso gloria al vincitore ispano».

1. *valorosa man*: cf. *Cappello*; metafora di autorità (cf. VALERIANO *Ier.*, *Della mano*, p. 448); il valore metonimico di *man* ha diverse attestazioni: PETRARCA *TFI* 44, «col consiglio e co la mano»; TASSO *R* 1125 1-2, «L'invitta man che trionfale alloro / coglie»; *GL I* 1 3, «molto egli oprò co 'l senno e con la mano»; *X* 21, 1-2; *GC XIX* 87 7, «temendo il valor d'invitta mano»; *Tempio* 68 5-6, «quella invitta et invincibil mano».

2. *invidia*: «scorno»; per la pace di Vervins (1598) imposta all'*Ispan*; cf. *Tempio* 76 1-2, «[rif. a Enrico IV] n sol vicino amollo il bel Tamigi, / pregiollo il Reno e l'ammirò l'Ibero».  
• *terrore*: cf. TASSO 1519 68, «terrore a gli empi»; 1614 1, «terror de gli empi».

3. *ferro rotava*: frequente (VIRGILIO *Aen.* IX 441, «ac rotat ensem»; *X* 577, «rotat acer Lucagus ensem»; TASSO *GL III* 23, 5; VIII 10, 8; IX 67, 5; XVII 31 8, «se rota la spada»).

4. *accenti...pianto*: TEBALDEO *R* 544 69-70, «le parole e il canto / perdo per il gran pianto»; *R †Spilimbergo* p. 68, G. ZANE *Se...* 17-8, «da debile ingegno, e di duol pieno, / c'ha la voce impedita, e 'l veder corto»; p. 134, L. RAIMONDI *Dispersi...* 13-4, «le parole / soverchio pianto gl'interdisse»; TASSO *R* 667 43-5, «se nel mio lamento / scarse son le parole, / lagrime larghe il mio dolor vi spande»; *Adone IV* 286 5-8, «più oltre ancor continovato avrebbe / de le sue note addolorate il suono, / ma la doglia nel cor l'abondò tanto / che diè fine al parlar, principio al pianto»; XIV 270, 1-2.

5. *quando...devea*: il tema è topico della poesia funebre (la Morte colpisce troppo presto).

6. *trionfale*: rif. a *alloro*, è assiomatico (ARIOSTO *OF* XIV 4, 5; BANDELLO *R* CCXIV, 13; TASSO *R* 921, 5; 1125, 1; 1178, 14; 1225, 9, 1452, 4; 1471, 95; *Adone* IX 115, 5). • *meritato*: *R* †d'Este p. 8, A. GUASCO *Invita...* 7-8, «onde trionfar coronato / di quel, che meritò, celeste alloro»; TASSO *R* 654 4, «i meritati allori».

7. *gelida*: rif. a *man*; l'accostamento è desunto da *R* †Spilimbergo p. 33, D. VENIERO *La bella...* 12-4, «la bella man, ch'a tutte il pregio tolse / d'ogni eccellenza; or fredda, e morta giace / con l'altre membra»; TASSO *R* 922 13-4, «la gloria antica qui con lui sepolta / e l'arti estinte con la fredda mano»; *GL* XII 69, 5. • *tomba d'oro*: TASSO *R* 1491 1, «Onor di tomba e di dorati marmi»; l'oro è ricorrente: *Tempio* 225 1-3, «erga Parigi a te sepolchro illustre / [...] / t'involga in drappo d'or»; *Adone* X 195 5-6, «con gioviale aspetto / versa d'oro».

8. *giace...canto*: l'armatura è parte del guerriero, anche nella morte (TASSO *R* 540 1-2, «Giace Ippolito qui: la toga d'ostro / la spada ricoprì ma non la scinse»; *GC* IX 35, 1-8; XXI 76 3-4, «la spada ancora gli avean ricinta al fianco; / ma l'elmo col cimier gli giace a' piedi»).

9-11. *Il...cadde*: *Adone* X 202 1-2, «vansi le Virtù tutte a sepelire / nel sepolcro che chiuse il sol de' Franchi»; l'elogio di E. si forgia di motivi ricorrenti: cf. *Tempio* 70 2-8, «salsero al primo onor l'arti cadute, / con Giustizia, e Clemenza, e Cortesia / si rinfrancò la misera Virtute, / Fede risorse, e Carità verace, / e l'altre figlie dela bella Pace»; .

9. *Valor*: cf. **AEr6-10**; *Tempio* 63-8. • *Splendor*: *Tempio* 69 (1-3, «poi che la Francia omai disfatta / fuor del rischio mortal tornò qual era, / quasi novella Andromeda»). • *Fede...Zelo*: accostamento in TASSO *R* 819, 5; *GL* V 46, 7; cf. anche *Tempio* 78-80.

11. *cadde*: sillessi; cf. **ALu15** 10, «quante ricchezze un picciol marmo involve»; torna il tema della morte comune, vd. 1 T2 e nota. • *qual...Sol*: cf. **40**, 9 e nota (cf. *Adone* V 91, 7). • *fiore...gelo*: cf. B. TASSO *R* V 177, 13; **CAm20**, 5-7; *Adone* XVI 15, 4.

12. *copre e serra*: *R* †Spilimbergo p. 133, L. BELEGNO *L'alma ...*, 5; p. 175, P. PARUTA *Donna...*, 66; *R* †Mancini p. 30, C. TOLOMEI *Dormiva...*, 9.

13. *sepolcro...sarà*: cf. TASSO *R* 567 1, «Questa tomba non è». • *cielo*: *Tempio* p. 2, F. CARRAFA *Questa...* 1-4, «Questa imagin, che in Cielo, e qui nel mondo / a gli Angeli si mostra, e a noi mortali, / degna è sol d'un bel tempio, e non le frali / opre di Fidia a null'altro secondo»; **ALu2** 14, «ti fia bara il mio cor, ma tomba il cielo»; **ALu42**, 14.

14. *fia...terra*: iperbole. • *Gallico Marte*: si armonizza con gli appellativi di Enrico (**AEr7** 6, «Giove sembra, or Marte»; **AEr8** 2, «Gallo invitto Re»; **AEr10** 1, «Gallo Alcide»; *Tempio* 64 2, «in abito d'Alcide»; 65 6, «si pareggia al gran figliuol di Giove»; LXIX 5, «più magnanimo Perseo»; *Adone* X 192 8, «il gallo Ettore»; 202 2, «sol de' Franchi»).

Il sonetto è per la morte di Ferdinando I de' Medici (1549-1609), «fra i Principi [...] Medici [...] il primo [...] compianto [...] per il solo desiderio delle sue virtù, e per la memoria delle sue beneficenze» (RIGUCCIO GALLUZZI 1781, p. 169). Figlio di Cosimo I de' Medici ed Eleonora di Toledo, è escluso dalla successione granducale e destinato alla porpora cardinalizia. Restio, si trasferisce a Roma, da lui considerata occasione di incontro più che di carriera: nell'ottica di un rafforzamento medico conferma la linea filospagnola e appoggia Enrico IV, favorendone la riconciliazione col papa. La morte del fratello (†1587) e del figlio Filippo († 1582) obbligano Ferdinando ad abbandonare l'abito talare e ad assumere il governo del Granducato. Attento politico (cf. RIGUCCIO GALLUZZI 1781, p. 7), declina l'offerta matrimoniale di Spagna e Impero per sposare Caterina di Lorena, evitando un accerchiamento asburgico e aderendo alla Lega contro la Francia. Si impegna nel rilancio della Toscana, preservando il mecenatismo di casa Medici e potenziando le città di Pisa e Livorno. Energetiche sono le azioni antiturche a fianco dell'imperatore Rodolfo II in Ungheria (1594) e di Doria ad Algeri (1601), concludendo con successo diverse imprese marittime (cf. FONTANA 1701, *Catalogo delle Galee prese da' Cavalieri di S. Stefano*).

Ferdinando, oggetto di molti elogi (cf. Guarini *R* 75-6; Grillo *R* CCXCIII; Tasso *R* 1435-7, 1478), riceve l'attenzione di M. in **AEr1**, **CLo14** e *Adone* XI 129-30. Fatta salva **AEr1**, la lode del granduca si costruisce attorno a motivi vulgati, *topoi* comuni e informazioni note o di facile intuizione. Il carattere della lirica e la mancanza di notizie ne rendono difficile la datazione, desumibile dalla biografia del p., allora presso Carlo Emanuele: Ferdinando è conosciuto alla corte sabauda (benché i rapporti fra i due duchi siano tesi) e la sua morte non passa di certo inosservata. È probabile che il componimento risalga al 1609.

Il materiale tematico si precisa sui poli del pianto («piangono a prova» 2; «si lamenta e lagna» 2; «col pianto» 6; «le pubbliche lagrime» 7) e dell'omaggio («adoran chine» 10; «l'Invidia [...] le sue spoglie appende» 14) bipartendo simmetricamente il sonetto (Q1-2; T1-2). Ferdinando, in secondo piano («l'urna di Ferrando» 1; per perifrasi, «terso arnese suo» 5; «sepolto *ei* giace» 11; «l'immagine di *lui*» 13; «le spoglie sue» 14) cede il passo rispettivamente alle personificazioni (Q1) degli Stati colpiti dalla perdita (*Francia, Italia e Spagna* 2), al binomio (Q2), già in paronomasia tassiana, *Marte* 6-*Morte* 8, all'accumulazione (T1) delle virtù (*Religion, Pietà, Giustizia, Pietà* 9) e all'*Invidia* (T2) che, contravvenendo al suo usuale atteggiamento, contribuisce al suo ricordo.

La geografia di Q1 compendia i punti salienti della politica (interna ed estera) adottata per il Granducato. Attorno all'*urna* 1 (la descrizione è *in fieri*) sono: la «dolente / Francia» 1-2, la granduchessa Caterina; l'Italia, la cui vedovanza («vedova Italia» 2) è da riferire alla scomparsa nazionale di un uomo così valoroso (non è da escludere che *Italia* sia metonimia di Firenze); la *Spagna* 2, nella cui condizione d'*orfana* M. vuole sottintendere la perdita dei rapporti fra la corona spagnola e la Toscana (Ferdinando, nel 1573, è nominato «protettore degli affari di Spagna»; è probabile però che il p. non pensi ad un fatto preciso quanto al legame d'amicizia fra i sovrani); l'*oriente* 4, *misero* per il «duro giogo», sviluppa il sonetto in senso militare, aspetto

che si prolunga nella Q successiva. Q2 si concentra sull'armatura di «oro lucente» 5 e sul dolore *publico* 7. 5-6 vedono il «terso arnese» bagnato dal *pianto* di *Marte* che ne «discolora e bagna» l'originale lucentezza («terso...lucente» 5); 7-8 sono carichi del rammarico di *Morte* 8 che, accodandosi alle «pubbliche lagrime» 7, *si pente* «del gran colpo» inflitto. L'atteggiamento dei protagonisti rappresenta il centro virtuosistico dell'elogio: il pianto di *Marte* e il pentimento di *Morte* sono topici della lirica funebre. Q1 e 2 si fondano sul paradosso che alimenta il patetismo in cui erompe la forza del dolore: si avvicendano la competizione iniziale (*a prova* 3) nella sofferenza e la vittoria della morte, eloquentemente tradotta nell'arrugginirsi delle armi per il pianto di *Marte* (suggestivo il *discolora* che contrasta *terso* e *lucente*) e nel cruccio della *istessa* *Morte* per il *colpo* 8 inferto. T1 convoglia l'attenzione sul «gran [richiama 8] pennon», lo stendardo di casa Medici, che *pende* dalla tomba, ora *nobil* 11, e intorno al quale sfilano, *chine* 10, «Religion, Pietà, Giustizia e Pace» 9; T2, battezzata sull'esempio dell'oraziano *aere perennius*, ritrae «sotto il bronzo» 12 l'*immagine* del granduca che, *splendendo* 12, appare «viva e verace». A completare il ritmo iperbolico e ossimorico interviene «Invidia istessa» (il dimostrativo sembra pensato per anticipare e placare l'incredulità del lettore) che, abbandonando il consueto abito di «nimica di vertute» (Petrarca *Rvf* 172 1), contribuisce alla memoria del duca tributandogli simbolicamente le sue [di lui] *spoglie* 14.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Per l'aspetto metrico-retorico, sono da notare la vicinanza fonica di A e D, -ENTE : -ENDE; la rima derivativa *pende* : *appende*; gli *enjambement* insistiti, presenti in quasi ogni verso (1-2; 2-3; 3-4; 5-6; 7-8; 9-10; 10-11; 12-3); i rispecchiamenti agg.-sost. coordinati da polisindeto «dolente Francia» : «vedova Italia» : «orfana Spagna» (1-2); le dittologie *lamenta...lagna* (sinonimica, 3) in posizione chiasmica rispetto a *piangono* e *discolora...bagna* (6); l'anastrofe (5-6; 7-8); l'accumulazione (9); l'allitterazione di -v- (13)

*In morte del gran Duca di Toscana*

Su l'urna di FERRANDO ecco dolente  
Francia, vedova Italia, orfana Spagna  
piangono a prova e si lamenta e lagna  
4 del duro giogo il misero Oriente.

Del terso arnese suo l'oro lucente  
Marte col pianto discolora e bagna;  
e le pubbliche lagrime accompagna  
8 Morte, che del gran colpo alfin si pente.

Religon, Pietà, Giustizia e Pace  
adoran chine il gran pennon che pende  
11 dal nobil marmo, ove sepolto ei giace.

E sotto il bronzo, ond'animata splende  
l'immagine di lui viva e verace,  
14 l'Invidia istessa le sue spoglie appende.

1. *dolente*: D'ARAGONA R XXV 1-2, «Siena dolente i suoi migliori invita / a lagrimar intorno al suo gran Tondi [Emilio]»; R †Colonna p. 106, A. GUARNELLO *O vaga...*, 26-9; GRILLO *Pompe* LXXXIII 1-2, «fra pene, e fra sospir dolente / piange Ferrara la tua esangue spoglia»; B. TASSO R IV 33 12-3, «Roma dolente, umido il volto / [...] il capo basso e chino»; TASSO R 530 1, «Pianse l'Italia già mesta e dolente».

2. *vedova...orfana*: rif. biblico, *Psalm.* 108 8, «fiant filii eius orphani, et uxor eius vidua»; *Adone* XIV 378 3-4, «di marito e di re lasciar voleste / vedova la consorte, orfano il regno». • *vedova*: R †Colonna p. 88r, Abate DARDANO *Pretiosa Colonna...* 14, «vedova Roma in veste bruna»; GRILLO *Morte* LVI 6, «giace Genoa tua vedova e mesta».

3. *a prova*: TASSO R 422, 9; 1498, 7-8; GC IV 53, 6; *Adone* IV 122, 3-4. • *si lamenta...lagna*: è in B. TASSO R IV 27, 11; V 176, 13; TASSO GC XVIII 40, 3; *Adone* IV 52, 2.

4. *duro giogo*: proprio del lessico d'amore (PETRARCA *Rvf* 51, 12), con implicazioni militari in CAPPELLO R I c. XII, 70; TANSILLO R 278 12-3, «a Caria, a Frigia, a quanto il Turco opprime, / diè speme di spezzar giogo aspro e reo»; TASSO R 1575, 22; 1577, 8; CG I 110, 1-2; III 83, 5; *Adone* XI 127, 7-8. È un rif. contrastivo all'*incipit* di **AEr** 1, «Sotto il tuo giogo placido e leggero». • *misero Oriente*: MASSOLO R p. 267v, 5.

5-6. *Del...bagna*: 'Marte piangendo discolora e bagna l'oro lucente della tersa armatura'.

5. *arnese...oro*: TASSO *R* 104 12-3, «queste ancor pungenti e fervide armi / come quadrella son di lucido oro»; *GC X* 60 3-4, «lucide arme / di fin oro». • *terso arnese*: ARIOSTO *OF IV* 5 3, «di ferro armato luminoso e terso»; TASSO *R* 43 9, «terse [armi d'Amor] fiammeggiar le vide»; *GL VI* 106, 4. • *oro lucente*: ARIOSTO *OF VI* 68, 4; TASSO *R* 3, 1; *Adone XVII* 74, 8.

6. *Marte*: suggestivo il motivo delle lacrime del dio; cf. D'ARAGONA *R XXXVI* 5, «Marte il pianger di lei col pianto aita»; TASSO *R* 1253 61-2, «orribil Morte e Marte / correan con volto lagrimoso e tristo?». • *discolora...bagna*: in BEMBO *R Poi ch'ogni ardir...*, 11; ALAMANNI *R I* 11 11, «scolorisce e bagna»; TASSO *R* 1053 10, «bagna o discolora».

7. *pubbliche lagrime*: il cordoglio universale; PETRARCA *Rvf* 246 9, «gran pubblico danno»; *R †Spilimbergo* p. 98, G. DA PADOA *La bella...* 5, «nel comun danno»; p. 141, N. CHIOCCO DE CALVI *Candidi...* 8, «del comun dolore»; GRILLO *Pompe LXXXIII* 7, «comun pianto»; TASSO *R* 1383 43, «pubblico lutto».

8. *Morte...pente*: vulgato, *R †Spilimbergo* p. 97, G. CASTELLANI *Mentre...* 9, «[Morte] del suo folle erro s'accorge, e pente»; p. 131, L. A. AVOGADRA *Morte...* 1-2, «Morte si lagna, che troncar pensando lo stame de la bella, e casta Irene»; p. 146, O. MAGGI *Mentre...* 46, «del suo fallo si vergogna, e pente»; GRILLO *Pompe XXXXVII* 7-8, «dove forse anchor spietata Morte / de l'error suo si pente, e lagna in tanto»; XXXXVIII, T1-2; TASSO, in nota 6; STIGLIANI *R 7 XVIII* 3-4, «sforzano a lagrimar la Morte stessa / pentita». • *gran colpo*: diffuso (cf., su tutti, TASSO *GL III* 29, 8; IX 87, 8; XX 139, 5).

9. *Religion...Pace*: ricorda 8 9, «il Valor, lo Splendor, la Fede, il Zelo».

10. *gran pennon*: BOIARDO *OI II* 30 13 7, «gran pennoni». È l'insegna medicea: per quanto sia improbabile che M. fosse presente ai funerali, è disponibile un resoconto dell'evento ad opera di A. MASI (*Essequie del Serenissimo di Ferdinando Medici Gran Duca di Toscana*, per Ciotti, 1609), «[del catafalco] sotto la priamide pendevano alcuni drappelloni negri ornati con frangia rossa [...]. In mezzo di questi erano l'armi della Citte Città di S. Altezza [...] che tre ne venivano per fronte, e sei per fianco del Catafalco. Ne' frontespizi erano quattro Armi diversi, che da duoi Angelotti venivano [...] sostenute. Quella de Medici con la Corona, la medesima col Capello Cardinalesco, quella della Religione di San Stefano, [...], e quella della Cittadinanza Fiorentina, che leva un Giglio rosso in campo bianco».

11. *nobil marmo*: successivamente in *Adone XIX* 407, 1.

12. *bronzo...animata*: VIRGILIO *Aen. VI* 847-8, «excudent alii spirantia mollius aera / credo quidem, vivos ducent de marmore vultus»; ARIOSTO *OF XXXVII* 74 3-4, «di bronzo con figure / che sembrano spirar muovere il volto»; PULCI *Morgante XXII* 253 2-3, «giunsono in piazza, ov'era un uom armato, / ch'era di bronzo, ma vivo pare». • *animata*: cf. *R †Spilimbergo* p. 55, G. ZANE *Questa...* 1-2, «'n tela par che spiri, et viva / dipinta imago sì leggiadra, et bella»; *Galeria Sculture I* 36b 25-6, «spira l'imagin bella, / quasi animata »; *Adone VI* 74 6, «statua animata, imagine che spira».

13. *viva...verace*: frequente nella produzione mariniana precedente e successiva, **AAm7**, 12; **CAm99**, 10; *Strage IV* 106, 2; *Adone III* 78, 5; 89, 2; VI 148, 6.

14. *Invidia...appende*: iperbole (proprio perché, come in TANSILLO *R* 187 71, «l'invidia, che l'onor contende ai vivi»). Un esempio di tributo (anche se non funebre) offerto ad un nemico è in ARIOSTO *OF XXX* 74 5-6, «lo scudo al letto e l'arme tutte quante, / che fur di Mandricardo, il re [Agramante] gli [Ruggiero] appende».

Povera di notizie la cronaca circa Lorenzo Tesauo (? - 1612/3) e Martino Anduzar (?), dedicatario del sonetto: Lorenzo è fratello di Emanuele, autore del *Cannocchiale aristotelico*, e di Ludovico, amico intimo di M. e presenza costante nelle *Lettere* (OSSOLA 2007, p. 199, n. 3); il 16 novembre 1602 è insignito cavaliere dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, lo stesso del p. (RICCI 1714, p. 48; è ricordato come «Signore di Salmòre», Salmour, vicina a Cherasco e a Fossano). La lirica ne lamenta la morte avvenuta durante i primi scontri della I guerra del Monferrato, precisamente a Grana, come registra MANNO (1895, vol. 28, p. 140); PAGANI (1614, p. 94) riporta: «ferirono [...] mortalmente in una coscia il Cavaliere Tesauo Nobil Piemontese».

Di Anduzar (o Andujar), spagnolo (da non confondere con l'omonimo scultore, la cui attività non è attestata in Italia), non si hanno notizie. L'atto di dedica conferma la presenza di un legame con la famiglia Tesauo (rivelatrice è la paronomasia «*mio Tesauo...tuo tesoro*» 1); forse si tratta del precettore del giovane Lorenzo.

I rapporti con i Tesauo, destinati a durare anche negli anni del carcere, decorrono dal 1608, dal trasferimento ufficiale del p. alla corte savoiarda (FRARE 2001, p. 97): M. si avvicina molto a Ludovico, allora lettore di Diritto presso lo Studio torinese, e al quale affida la sua difesa contro Ferrante Carli, riservandogli, nelle lettere, un sempre affettuoso pensiero. Il sonetto è, probabilmente, fatica immediatamente successiva alla morte di Lorenzo, fra il 1612 e il '13, dove «ebbe nome dal ferro il campo» 9 (M. dedica alla guerra del Monferrato uno scorcio anche in *Adone* X 225-36).

Apprendosi con un'invocazione ad Anduzar, *Martino* 1, la lirica ragiona sul cambiamento: in filigrana vibrano l'ambiguità esegetica e l'anelito per l'impossibile contrapposto alla realtà, artifici che si traducono nel gioco dicotomico temporale (la vaghezza dell'imperfetto, *devea* 5 e *fulminava* 12, contro la precisione del perfetto) e lessicale. L'impalcatura deve la sua efficacia all'insistita diversificazione retorica di paronomasie e identità equivoche (assonanze foniche anche nella struttura rimica: *RAPito* : *ARDito*; *fIORito* : *fErito*). Q1 indica l'antefatto e nel desiderio di sobrietà non rinuncia a espedienti retorici: campeggiano le parechesi (*Tesauo* : *tesoro* 1; *Marte* : *Morte* 2, sul ricordo di 9 6-8), seguite da una costruzione binomiale in cui il giovane, sicuro di sé e forte - ai limiti dell'*hybris* - della propria bellezza, è descritto con le iperboli in endiadi di «troppo bello» e «troppo ardito», qualità che suscitano «invidia e desio» 4 (altra endiadi) delle divinità che «il miraro» 3. Non sono presenti considerazioni collaterali, salvo la sommessa nota di cruccio del p., *oimè* 2. Lo svolgimento dell'elogio è veicolato dalle iperboli che consacrano il defunto a prefigurazione di Adone (M. «gioca [...] col topos letterario [...] del bel Giacinto o Adone morto nel fiore dell'età», SALVARANI 2012, p. 707) e catalizzano, in Q2, il dolore per l'inadeguatezza della battaglia di Lorenzo: il p. presenta le guerre, avvicinate dal poliptoto verbale («devea esser ferito» : *ferì*), di Amore, la *sola* che si addica al *cor* (riferimento ad Adone) di un giovane «in su l'April fiorito» 7 (tessera topica della lirica d'amore: Petrarca *Rvf* 211, 13-4; Tasso *R* 1196, 16-7), e di Marte. La prima battaglia è allusa mediante la delicatezza dell'oro del *dardo* 5 (in allitterazione: «*Devea sol Di DarDo D'oro*») e della «face amorosa», accesa nei «più begli anni» 7; la seconda, invece, con le cupe tinte del «foco mortal» (la vicinanza fra «*Face...Ferito*» 6 e



«*Ferì...Foco*» è bilanciata dalla diversità semantica e dal chiasmo) e del «piombo sonoro» 8. La contrapposizione *oro-piombo* è vulgata (Ovidio *Met.* I 468-72): M., rinunciando all'eredità classica, inserisce il *piombo* come elemento bellico, dalle proprietà mortali. Per il lettore abituato ad attribuire al materiale il disinnamoramento, la scelta del p. è elemento nuovo, che contribuisce ad accrescere il *pathos* della Q. T1 destina ogni verso ad una valenza diversa di *ferro*, in triplice anafora: *Ferro* 9 («ebbe nome dal Ferro il campo») è, sulla scorta della paronomasia 1, facile assonanza con il luogo dove Lorenzo è caduto, il Monferrato; il *ferro* 10 («cavo ferro l'uccise») è metonimia della freccia che colpisce il giovane, già in Q2 («dardo d'oro» 5 del quale *piombo* 8 è doppio oppositivo); *ferro* 11 («si serra / ferro nel petto *tu*o [in contrapposizione a «l'uccise»10]») sancisce un ritorno all'interlocutore, simboleggiandone, metaforicamente, il dolore. *Ferro* 10 e 11 confliggono con maggiore incisività: se *ferro* 9 sbiadisce in un'atmosfera narrativa, gli altri due oppongono un andamento anapestico (10) e dattilico (11) in cui affiora il conflitto fra la concretezza del primo e la valenza metaforica, ma non meno reale, del secondo. T2 è amara conclusione: M., con una personale chiosa (*credo* 13, contrappunto a *oimè* 2), fra rassegnata consolazione e disfattismo, spiega la mancata svolta, risolvendo in un nulla di fatto le precedenti tensioni lessicali. L'illusione del cambiamento è un *pharmakon*, veleno e medicina: il *ma* 12 calca sull'inevitabilità, rafforzando lo spietato periodo ipotetico, che, grazie all'interpolazione del *credo* 13, risulta di molto ingentilito. 14 recupera nel *ricca* il *tesoro* 1 e assicura la particolarità della morte del celebrato, dovuta non alla guerra in sé, ma all'invidia di *Vulcan* o *Giove* (uniti nel *fulminare*, in intuitiva attinenza alla freccia assassina), incapaci di considerare «più del Ciel ricca la terra».

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Dal punto di vista retorico, si notino: gli *enjambements* (1-2; 3-4; 5-6; 7-8; 9-10; 10-1); le paronomasie («Tesoro...tesoro» 1; «Marte...Morte» 2), l'andamento binomiale contaminato da endiadi («troppo bello...troppo ardito» 3; «invidia e desio» 4), i poliptoti («ferito...ferì» 6-8; «fulminava...fulminato» 12-3), l'anafora (*Ferro...ferro...ferro* in T1), il chiasmo (12-3)

*In morte del Signor cavalier Lorenzo Tesoro  
al Signor Don Martino Anduzar*

Martino, il mio TESAURO, il tuo Tesoro  
Marte trafitto – oimè – Morte ha rapito:  
troppo bello il miraro e troppo ardito  
4 n'ebbe invidia e desio ciascun di loro.

Quel cor, che devea sol di dardo d'oro  
e di face amorosa esser ferito,  
de' più begli anni in su l'april fiorito  
8 ferì foco mortal, piombo sonoro.

Ebbe nome dal ferro il campo dove  
cavo ferro l'ucciso e ben si serra  
11 ferro nel petto tuo, se non si move.

Ma se Vulcan nol fulminava in guerra,  
l'avrebbe, credo, fulminato Giove,  
14 per non far più del Ciel ricca la terra.

7. *insù* 1614 ] *in sù* 1625

1. *Tesoro...tesoro*: vulgato l'equivoco onomastico; PETRARCA *Rvf* 90 1, «i capei d'oro a l'aura sparsi»; R †d'Este p. 17, D. BORGHESE *Alma...* 4, «[Leonora] che sopra il mortal uso altri *le onora*»; p. 37, INCERTO *Dissemi...* 1, «Amor, lei sola ama, *le' onora*»; R †Colonna p. 112, A. GUARNELLO *O...* 53-4, «quand'ecco chi repente a questa donna / d'ogni virtù *Colonna*»; TASSO *R* 644 1, «A [Alessandro Pocaterra] Pocaterra poca terra asconde».

2-4. *Marte...loro*: OVIDIO *Met.* VI 130-1, «Doluit successu flava virago [Atena] / et rupit pictas, caelestia crimina, vestes»; B. TASSO *R* III 40 13, «n'ebbe invidia il Cielo»; IV 46, 44; R †Spilimbergo p. 91, G. MAGNOCAVALLO *La...* 9-11, «come invidia e furor ratto gli tira, / spinser l'ingiusta [...] Parca / a troncar del suo stame il filo» 9-11; R †Colonna p. 13, P. BARBATO *Deb...* 50-1, «Venere bella / n'arse d'invidia» 50-1; *Adone* III 114, 2-3; XVIII 110 3-4, «ti rapì forse in cielo o ne l'inferno / per amor Giove o per invidia Pluto?».

2. *Marte...Morte*: TASSO *R* 1168, 1; 1253, 61; **CLa**9, 6-8.

3. *troppo...ardito*: *Adone* XVIII 43 2, «Adone ardito»; 58 1-2, «l'troppo'ardito Adon, che d'aver crede / altrettanto valor quant'ha bellezza»; XIX 28 1-4, «Giacinto [...], così s'appella, / che di grazia e vaghezza ogni altro avanza, / se non quanto gli fa l'età novella / superbo alquanto il gesto e la sembianza»; 29, 1.

4. *invidia e desio*: endiadi; OVIDIO *Met.* XIV 229, «*invidia* socios praedaeque *cupidine* victos»; TASSO *GL* XX 61 6, «con occhi d'ira e di desio tremanti».

5. *dardo d'oro*: di Amore (PETRARCA *Rvf* 270, 50; TASSO *R* 55, 11; 880, 2; **ALu5**, 1). Per oro-piombo: PETRARCA *Rvf* 151, 8; 206 10-1; TASSO *R* 189, 8; 591, 50; 788, 3; **CAm87**, 5.

6. *face amorosa*: frequente (PETRARCA *Rvf* 127, 25; 304, 2; ARIOSTO *OF* II 65, 4; XIV 56, 8; TASSO *R* 127 6, «amoroze faci»; *Adone* XVIII 236, 1-2).

7. *begli anni*: luogo sfruttato (PETRARCA *Rvf* 268, 39; ARIOSTO *OF* VII 41, 1; TASSO *R* 961, 6; 1211, 2; *Adone* XVIII 166 3-4, «trafitto / oggi morir sul fior degli anni miei»). • *april fiorito*: **ALu25** 3, «giacque, qual fior tronco a mezzo aprile»; *Adone* XVIII 170 4, «fargli [ad Adone] la bara ambizioso Aprile»; XIX 416, 5-7; anche B. TASSO *R* II 105, 80; III 67, 179; IV 75, 3; *R* †Spilimbergo p. 94, G. ZOPPIO *Quai...*, 47; TASSO *GC* XVI 89, 1.

8. *foco mortal*: **CDe16**, 12. • *piombo sonoro*: da LUCANO *Phar.* III 657, «aera sonent».

9-11. *Ebbe...tuo*: in triplice anafora, come in *Adone* XVIII 116 3- 8, «così dicendo le tremanti palme / tender si sforza e 'l duro ferro il nega, / il duro ferro che d'indegne salme / [...] / A quel moto, a quel suon di ferri scossi / sciolsesi il sonno e Citerea destossi».

9. *Ebbe...campo*: *Adone* IV 4, «la città che dal ferro il nome tolse [ossia Ferrara]»; X 225 4, «la montagna del ferro il nome diede [come qui, il Monferrato]».

10. *cavo ferro*: ARIOSTO *OF* IX 73, 4; MAGNO *R* 31, 4; **ABo6**, 10-1; *Adone* XIV 156, 8.

11. *ferro...tuo*: una morte, doppio dolore; *Adone* XVIII 155 5-6, «ahi che ferì due petti una ferita, / ne la tua morte la mia vita offese». Il tema è vulgato, fra gli altri: OVIDIO *Met.* X 197-99, «“videoque tuum, mea crimina, vulnus. / Tu dolor es facinusque meum, mea dextera leto / inscribenda tuo est, ego sum tibi funeris auctor!”»; PETRARCA *Rvf* 268 4-6, «Madonna è morta, et à seco il mio core; / et volendol seguire, / interromper conven quest'anni rei»; ARIOSTO *OF* XVII 51 5-6, «“prima o poi che tu sia estinto, / più mi dorrà la tua che la mia morte”»; TASSO *GL* XII 70; *Adone* XIX 59; 249 6-8, «Calamo e Carpo, e vissero una vita. / Ebbero alfin, [...], / una morte commun, commun un loco».

12-3: *Ma...Giove*: alluso e *silentio*, il motivo della predestinazione avvicina L. a Narciso (OVIDIO *Met.* III, 346-8) e Adone (*Adone* XVIII 166). Piuttosto, M. propone una situazione di contrasto irreali, carica di disillusione (poiché «morte acerba fura / prima i migliori, et lascia star i rei» 1-2 in *R* †Spilimbergo p. 156, S. CATAPANO *Egli...*) e sfruttata in *Adone* IV 163, 5-8; VII 178, 1-4; IX 131, 1-4; XI 185, 7-8; XV 84, 7-8).

14. *ricca...terra*: tema vulgato (PETRARCA *Rvf* 268 27-8, «perché cosa sì bella / deua 'l ciel adornar di sua presenza»; 309 3-4, «sol ne mostrò 'l ciel poi sel ritolse, / per adornarne i suoi stellanti chiostri»; 337 13-4, «Dio per adornarne il cielo / la si ritolse»; *R* †Spilimbergo p. 80, G. M. VERDIZZOTTI *Spargea...*; p. 102, INCERTO *Così...* 9-11, «di sì rara vaghezza invido Giove, / per accrescer le stelle, e ornarne il Cielo a sé la trasse»; p. 145, O. GIUSTINIANO *Cantava...* 10-1, «a la terra un tal vanto il ciel invidi. / Così chiamolla a far seco soggiorno»; *Adone* XI 68 7-8, «[il cielo] perché vince ogni altra stella, / vuolsi, in vece del sole, ornar di quella».

È ignota l'identità di *N. Rovera* (forse *Rovere*, al femminile secondo un uso comune all'epoca; improbabile si tratti di un nome fittizio), dal cognome piemontese (SLAWINSKI 2007, p. 376). Il sonetto è, dunque, da ascrivere al soggiorno torinese del p. ed è giocoforza assumere come estremi temporali il suo arrivo alla corte (1608) e la *princeps* della *Lira* (1614), escludendo gli anni del carcere. L'uso della materia poetica aiuta nella comprensione delle circostanze compositive: simile, nei toni, ad un elogio in vita, il componimento ricalca l'*exemplum* di Irene di Spilimbergo (CROCE 1945; ZOTTI 1914) dalle rare qualità e precocemente scomparsa. La fugace apparizione della Morte, maglia di un intreccio più complesso, nasconde probabilmente la volontà di glissare sul lutto, attribuendo la colpa al giudizio di Apollo. Le tinte delicate della cornice (Q1-2), la domanda conclusiva priva di energia, l'adesione puntualissima ai modelli lasciano ipotizzare che la lirica sia commissione della famiglia, per ricordare grazie a M. («il poeta più famoso che si avesse colà avuto dai tempi di Guarini», ROSSI 1968, p. 405) le virtù della figlia più che la sua dipartita.

Il sonetto di M., interamente costruito sull'analogia tra il defunto e la pianta (suggerito dalla vicinanza fra *Rovera* e *Rovere*; sui precedenti: *R* †Spilimbergo p. 18, C. Magno *Di nobil...*; *Lugubri* 30, cf. *Introduzione*) con la Morte che ne divelle le radici, è figlio della sensibilità petrarchesca (Petrarca *Rvf* 318) e della poesia funebre. Il p. bipartisce la lirica, destinando alla fronte l'incombenza narrativa e alla sirma il fatto, la conclusione polemica e la soluzione. Q1, serena e rigogliosa, incentrata sullo sveltare della «Rovere giovinetta» 2 nata dalle radici di un «gran ceppo» 1, è dinamica (*colmar* 1; «alto sorgea» 2; «rami mobili pendea» 3) e combina il dato olfattivo («l'aria di odori» 1) con il visivo (*cumulo* 4): N., figlia di un'importante famiglia (il «gran ceppo»), a dispetto dell'età, *alta sorge*, con i rami carichi «di trofei più che di fiori» 4. La forza della Q risiede nel contesto primaverile e nel connubio fra parlare concreto e metaforico: l'immagine dei *trofei*, in numero superiore ai fiori, congiunge i piani letterale e simbolico, in un discorso mai concettoso. La pacifica coesistenza dei livelli viene meno in Q2, battezzata con due sovrapposizioni in chiasmo: «*eran glorie le fronde*» e «*i frutti onori*» 5. Il suo carattere fecondo fa sì che la pianta-N. ricami «fregio a se stessa» (la tessitura è l'arte femminile per eccellenza): le virtù, le *glorie* e gli *onori* 5 parlano per lei, esaltandone, con evidenza, la nobiltà d'animo. La descrizione riprende il ritmo figurato e completa il ritratto del giovane virgulto, puntualizzando ciò che *avea* «entro e dintorno» 7: le *Gratie* e gli *Amori* 8, «a schiere» 7 e in posizione chiastica, sono *aure* e *augelli*. T1 presenta una simultaneità di eventi: nel momento in cui il «buon Cultor» 10 (il padre di N.) *cercava* «egual pianta» per «farne innesto» 10 con il «bel rampollo», la *Morte* 11 ne *svelse* le radici per *piantar*lo in *Ciel* 11. Fuor di metafora, la T fornisce informazioni su N., circoscrivendone il momento della morte, collocabile durante la ricerca del futuro marito (fra 13 e i 18 anni), a trattative non ancora iniziate (collidono, qui con maggior risonanza, l'imperfetto e il preterito). Tuttavia, la *Morte* è, qui, raffigurata come esecutrice del volere del *Ciel* 12, al quale si rivolge il rimbrotto di T2: la sua *invidia* 12 ha *sterpato* un «arbor gentile» 13. La causa, benché sopravviva qualche incertezza (*forse* 13), è attribuita ad Apollo che *volse ornar* 13 «il suo crine» 12 con le foglie di *Rovere* e non con l'alloro.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Il sonetto gioca sull'equivoco fra *Rovera-rovere*; dal punto di vista retorico sono presenti forti *enjambements* (3-4; 7-8; 9-10; 12-3; 13-4) e frequenti iperbati (Q1; 6; 9-10; 13-4); si notino il contrasto lessicale («giovinetta alto» 2), la paronomasia (*troFeI : FiorI* 4; *FRonde : FRutti* 5; *AUre : AUgelli* 8), il chiasmo (*glorie : fronde = frutti : onori*; *Gratie : aure = augelli : Amori*) l'iperbole («a schiere avea» 7), l'eponalessi (*Ciel : Ciel* 11-2)

*In morte della Signora N. Rovera*

Dal gran ceppo, a colmar l'aria d'odori,  
ROVERE giovinetta alto sorgea;  
e da' suoi rami mobili pendea  
4 cumulo di trofei più che di fiori.

Erano glorie le fronde, i frutti onori  
onde fregio a se stessa ella tessea;  
e per entro e dintorno a schiere avea  
8 Grazie per aure e per augelli Amori.

Quando, mentr'egual pianta al bel rampollo  
cercava il buon Cultor per farne innesto,  
11 Morte quinci lo svelse e 'n Ciel piantollo.

Invido Ciel: perché sterpar sì presto  
l'arbor gentil? Forse il suo crine Apollo  
14 volse, invece del lauro, ornar di questo.

1-2. *Dal...sorgea*: vulgato; cf. VIRGILIO *Georg.* II 18-9, «Parnasia laurus / parva sub ingenti matris se subicit umbra»; BEMBO *R De la gran quercia...* 1-2, «De la gran quercia, che 'l Tebro adombra, / esce un ramo»; B. TASSO *R V* 2 9, «tenera verga di sì nobil pianta»; V 8, 1; *R †Spilimbergo* p. 120, L. DOLCE *In...* 1, «In nobil terren ben nata pianta»; TASSO *R* 1225 1-3, «Qual di pianta gentil felice verga / diviene arbor novella»; 1481, 53-4; *GC XX* 67 2, «pianta che sorgea d'alta radice»; *Adone X* 203 5, «da sì degno stipite prodotto».

1. *ceppo*: 'famiglia' (cf. DANTE *Pd.* XVI 106, «lo ceppo di che nacquero i Calfucci»); GRILLO *R CCXCI* 1-2, «Dal ceppo antico, [...] da novi *rami* / donna eccelsa»; *ALu30* 1-2, «che leggiadra e gloriosa pianta, / di che ceppo superba e che radici»; *Adone XI* 134 2-3, «nobil giamai ceppo produca, / un rampollo gentil sarà prodotto»; 151 8, «di ceppo tal germogli illustri». • *colmar...d'odori*: BANDELLO *R CXXXVII* 13-4, «l'uno e l'altro [il cipresso e il lauro] verde, / eterno sparga i suoi soavi odori»; TASSO *R* 175 15-6, «de l'auro e del lauro e de' be' fiori / sparga l'aura ne l'aria i dolci odori»; 1525, 4; 1557.

3-4. *rami...trofei*: TASSO *R* 538 7-8, «non pur famosa riva e quella, / che di trofei più che di piante abbonda»; 1074 1-5, «paion trofei / queste frondose piante, / [...] / Tutte le verdi foglie / pendono in vece pur d'eccelse spoglie»; 1457 49-52, «ne' rami si scorga / come virtù risorga: / l'arbores in vece pur di fiori e foglie, / d'alti trofei s'adorni e d'aure spoglie»; meno: B. TASSO *R V* 8 9-10, «i tuoi be' rami / carichi di spoglie eccelse e di trofei».

5. *eran...onori*: B. TASSO *R V* 12 5-6, «di nove chiome [la «nobil Quercia»] i suoi gran rami ingombra, / con *frutti* e fior di gloria e d'onor veri»; cf. anche ARIOSTO *R XXXVI* 9-10, «quinci i rami gentil, quinci i rampolli / ch'empion di gloria e di trionfo il mondo»; ALAMANNI *R I* 109, 9-12; TASSO *R* 1481, 23-5; *Galeria Favole* 52 9-10, «frutti le glorie son, semi i sudori, / mezo son le fatiche, e fin gli onori». • *glorie...fronde*: cf. ALAMANNI *R I* 59 1-2, «mia Pianta, in le cui belle fronde / mille chiare virtù s'han fatto nido»; GUARINI *R LVII* 3, «spieghi rami di gloria»; TASSO *R* 1263, 28-9; *Adone XVII* 139, 5-6. • *frutti onori*: TASSO 455 6-8, «o frutti o *fronde* o fiori, / tanti sono gli onori / ch'accrescon la tua gloria».

6. *fregio...tessea*: *R Atanagi* I p. 6r, A. CARO *Laura...* 13, «[voi] di voi fregio supremo»; MAGNO *R* 164 10, «tessea ghirlanda a se di verde alloro» 10; GUARINI *R LXXV* 4, «te di te stesso, e de' tuoi fregi ornando»; TASSO *GL* 60 6, «è di se stesso a sé fregio assai chiaro».

7-8. *schiere...Amori*: cf. *R †Colonna* p. 72r, A. GUARNELLO *Or...* 10-2, «Grazie divine / e voi leggiadri e pargoletti Amori, / venite in bella schiera» 10-2; GRILLO *Pompe XVIII* 3-4, «'ntorno a lei dolente / schiera piangeva, e con le Grazie Amore»; **AMa**4 2, «con le Grazie e gli Amori in schiera accolta»; **ALu**2, 2; *Adone VII* 152, 5.

8. *augelli Amori*: TASSO *R* 95 40-1, «Amor, se dentro a' rami / volavi come augello»; 179 13-4, «paiono augelli infra ombrosi rami / vaghi Amoretti»; 1451 77, «gli Amoretti fermar l'ali volanti»; *Adone VII* 24 5, «Amor, ch'alato è pur come gli augelli».

9-10. *egual...innesto*: TASSO *R* 538 33-4, «spiegherà la gran Quercia i rami suoi, / se di sì nobil verga or tu l'innesti!»; *Adone I* 34 3, «prole tal nascerà del bell'innesto».

10. *buon Cultor*: il padre di N.; **ALu**30 13, «dal gran Cultor [=Dio] traslata in Paradiso»; *Adone XI* 127 2-3, «del gran cultore [=Carlo V] / di quel più ch'altro avventuroso *innesto*».

11. *Morte...svelse*: diffuso (cf. PETRARCA *Rvf* 323 32-5, «'l cielo intorno, et tinto in vista, folgorando 'l percosse, et da radice / quella pianta felice / subito svelse»; *TM I* 113-4, «allor di quella bionda testa svelse / Morte»; B. TASSO *R V* 143 9-10, «morte / svelse quel fior»; ALAMANNI *R I* 179 1-2, «l'empia morte / n'ha crudelmente svelta una più santa [pianta]»; TASSO *R* 831 6, «lauro che la morte svelse». • *'n...piantollo*: per invidia; PETRARCA *Rvf* 318 12, «[il lauro] al ciel traslato»; *R †d'Este* p. 4, A. GRILLO *Questa...* 6-7, «da questi del Mondo campi a quelli / del Ciel l'ha trapiantata»; TASSO *R* 1481 10-2, «benché sopra le stelle, / translato il nobil ramo e [...], / sia tra l'alme più belle»; *Adone XX* 420 4-5, «[il cuore] forma cangiando, in un bel fior s'aperse / e nel centro il piantò del suo giardino».

12. *Invido Ciel*: TEBALDEO *R* 297, 1; B. TASSO *R II* 100, 119; 102, 325. • *sterpar*: B. TASSO *R V* 153 1-2, «Fiera, [...], ahi come presta / fosti a sterpar la giovanetta pianta».

13. *arbor gentil*: PETRARCA *Rvf* 60, 1; TASSO *R* 189, 1; 1201, 7 (robustamente presente nella variante *arbor gentile*: *R* 609, 2; 861, 5; 951, 61; 1225, 1); GRILLO *Pompe LXXXVI*, 1

13-4: *suo...questo*: l'alloro perde la propria supremazia; *R †Spilimbergo* p. 120, L. DOLCE *In...* 5-7, «fioriva di beltà sì nova [...] / con frutto di sì ricco almo thesoro; / che venne in dubio il sempiterno Alloro» 5-7; TASSO *R* 1415, Q2-T1; 1691 13-4, «né pur di lauro avrà la nobil fronte, / ma di candidi fior lieta corona»; *Adone IX* 135 3-4, «di questa Apollo a le sue chiome bionde / di lauro in vece intesserà corona».

È il primo dei quattro sonetti per Melchiorre Crescenzi (n. 1568), morto nel febbraio 1612, chierico di camera di Clemente VIII e protettore di M., il quale gli dedica la prima parte delle *Rime* (*Lettere* I pp. 425-9; non è da escludere che Crescenzi ne abbia finanziato il viaggio fino a Venezia; FERRARI 1633 p. 74, «col consenso, et aiuto di [...] Crescentio a Venezia si trasferì»). È uomo molto influente e di grande cultura (HESS 1951 p. 193). A promuovere i rapporti fra i due è Gaspare Salviani (1567-1630), «virtuoso amico di [...] Crescentio» (CARMINATI 2011, pp. 82ss) e dedicatario del sonetto. In lode del prelato sono anche *Galeria* I *RU* XIII 1 e *Eroiche* 30-1, frutto, questi ultimi come i presenti, della paura del carcere, lì scampato con la fuga, qui reale (RUSSO 2008 pp. 109-16). Le liriche sono, forse, della seconda metà del '12: M., scrivendo a Salviani (*Lettere* LXIV, pp. 123-4), lamenta la «perdita delle scritture»; nessun cenno a eventi luttuosi nel congedo nel quale, ricordando i «signori Crescenzi», il p. prega l'interlocutore di porger loro «un'affettuosa riverenza» (p. 124). L'assenza di riferimenti esterni, l'affezione per la famiglia e il lamento iniziale lasciano intendere che M. non sappia della morte del chierico e circoscrivono le liriche a un momento posteriore alla scarcerazione.

Il presente componimento è preludio ai successivi per il ruolo di dedica («prendi, Gasparo» 2) e di anticipazione tematica: il p. abbozza un sintetico ritratto del prelato enucleando nello *spirto* chiaro 4, nel *cener* cortese 7 e nel *core* 13 le fondamenta della celebrazione. In tal senso, 13 sovrappone C. al re Magio Melchiorre («de' tre presaghi Eroi» 2), equivocandone il nome: lo «spirto sì chiaro» trova corrispondenza nella *stella*-guida 1 («luce assai più bella» 5) e la mirra, in T1, è sostituita da «opre devote e sante voglie» 11; 14, prendendo spunto dal *cener*, si concentra sulla *pietra* del «felice avello», la quale accogliendo la «tua spoglia incenerita» 2, attrae la penna del p. come *calamita* 3; 15, infine, sviluppa il motivo dell'alloro di T1-2 e della sua crescita, esordendo con «crebbe il Crescentio e crebbe tanto» 1 (calcando ancora sull'equivoco). 15, inoltre, sancisce la chiusura di 12 (il dolore del p. coinvolge ora Roma, nella figura del *Tebro* 12 che «mormorò queste note» 14) e di 13, rappresentando il tramonto («raggio, [...] / rapido troppo, in oriente scese» 6-7) della luce lì nata.

L'incipit è solenne, inaugurato da ampi iperbati (Q1-2) e impreziosito da un lessico ricercato (cf. lo zeugma di *vergate* 1 con «lagrime e note» 2; l'impatto lirico di *informò* 4; il sapore petrarchesco di *cote* 6): il desiderio è di omaggiare la dipartita di Crescenzi con un elegante esempio di poesia. Q1 invita Salviani a raccogliere (*prendi* 2) e a trasmettere (*dalle* 3) le «lagrime e note» 2, plasmate da un dolore *amaro*. La risolutezza degli imperativi in Q1 è mitigata dal tono intimo di «Gasparo mio», poi incluso nella *schiera* «de' più pietosi amici» 9. I destinatari sono le *ossa* «gelide e vote» 3 di Crescenzi, «pur dinanzi» «formate» (*informò* è etimologico) da un animo *chiaro*, nobile e virtuoso. In Q2 il p. mantiene un rispettoso distacco (il *forse* 5, collidendo con *ben*, attribuisce al *poria* una sfumatura incerta) e appresta un elogio della generosità del chierico (quindi della propria poesia): è volutamente imprecisata la causa dello spezzarsi («in mezzo aprirsi» 6) della *pietra* (*cote*) del *sepolcro* 5, attribuibile sia al «cener sì cortese» 7, sia a colui che *onora*, M., di fronte al quale l'uditore, *cortese*, non può restare indifferente. Che si privilegi la prima piuttosto che la seconda *lectio*,

il messaggio è invariato. T1 e 2, in cui si assiste ad un cambio di sfumature, ora vivaci, formano un unico movimento, dove il p. prospetta la rinascita nella morte. Campeggia l'esaltazione, congiunta, di uomo-alloro-poesia, triangolo consolidato dall'attività di poeta svolta dal prelato: il p. riesce nel ritratto plastico della poesia come forza eternatrice nella figura del «verde alloro» che, posizionata sulla tomba del chierico, ne sfrutterà la linfa vitale contenuta nel cuore e sarà in grado di far *pullular* 14 «fior [...] e frutti». L'alloro, dalla tradizione simbolica, ospita le *Muse* che trovano *ombre* serene, *felici* 11. T2, infine, sviluppa la metafora con un linguaggio concreto (*tronco*, *radici*, *fior*, *frutti*): animato dal desiderio e dalla nostalgia di voler far parte (di nuovo) del «sacro coro» 12, il *tronco* 13 darà alla luce rarità poetiche (*gemme*) e preziosismi creativi (*oro* 14). M. accompagna il mecenate nella morte fino a una rinascita terrena: la componente plastica dell'elogio finale traspare anche dalle testimonianze sensibili (*pianterai* 10, *vedrai* 12) del trionfo del prelato.



## 12

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Nello schema rimico è presenza la vicinanza fonica di A (-aro) e D (-oro); l'apparato retorico comprende l'iperbato (figura dominante in Q1-2), l'*enjambement* (1-2; 5-6; 9-10; 12-3; 13-4), lo zeugma (*vergate : lagrime e note*), l'endiadi (*gelide : vote*), la metafora (T1-2), la metonimia (*ombre felici*), il rispecchiamento (*fior - gemme : frutti - oro*)

*In morte di Monsignor Melchior Crescenzi, chierico  
di Camera, al Singor Gaspare Salviani*

Queste, vergate dal dolore amaro,  
prendi, Gasparo, mio lagrime e note  
e dalle a l'ossa poi gelide e vòte,  
4 che pur dinanzi informò spirto sì chiaro.

Poria ben forse del sepolcro caro  
per mezzo aprirsi l'insensibil cote,  
ché cener sì cortese esser non pòte  
8 – benché sotterra – a chi l'onora avaro.

Se 'n schiera poi de' più pietosi amici  
pianterai su la tomba un verde alloro,  
11 dove trovin le Muse ombre felici,

vedrai, per farne parte al sacro coro,  
dal tronco, che 'n quel core avrà radici,  
14 pullular fior di gemme e frutti d'oro.

1-2. *vergate...note*: TASSO *R* 548 5-6, «le note vi segnò che incise miri / ferro no, ma stillar d'amare doglie»; per concetto: MAGNO *R* 40 4, «segnò [Amor in preda al dolore] di cotai note il bianco sasso»; *Adone* XVII 16 1-6, «Adon par ch'a quel dir gemendo voglia / a favilla a favilla il cor disciorre. / Risponder vuol, ma l'importuna doglia / non lascia a la ragion note comporre; / e s'alfin pur la lingua avien che scioglia, / il duolo è che per lui parla e discorre».

1. *dolore amaro*: PETRARCA *Rvf* 92, 5; TEBALDEO *R* 289, 147; B. TASSO *R* IV 11, 4; TASSO *R* 1043 5, «aspro dolore». La fam. rimica è in B. TASSO *R* II 4 e TASSO *R* 689.

2. *lagrime...note*: CAM101 10, «lagrimose note» (forse dipendente da TASSO *GC* XX 36, 1; uguale in *Sampogna* I, 154 e in *Adone* XIX 7, 2); la costruzione si ripete in CLo69 1-4, «Quei del Poeta Hebreo sospiri ardenti, / e quelle onde le carte, onde le gote / supplicante vergò lagrime e note, / l'ira divina a distornar possenti».

3. *ossa...vote*: TASSO *R* 808 5-6, «né l'ossa ignude involve opra sì degna, / né 'l suo cenere freddo». • *gelide...vote*: *Adone* VIII 2 2, «gelate ha le vene e l'ossa vote».

4. *informò*: 'diede forma'; PETRARCA *Rvf* 7 6, «s'informa humana vita»; *R* †Spilimbergo p. 152, P. NELLI *Se...* 9-10, «almo splendore, / che soleva informar membra sì belle»; TASSO *R* 1343 10-1, «egli informe / felice vita con sì mesti esempi»; *GL* 94 4, «membra ch'informò già la nobil vita»; *Adone* X 144 2, «di spirto celeste il fango informa».

5-6. *Poria...cote*: 'la pietra insensibile del sepolcro potrebbe a buon diritto (*ben*) forse nel mezzo squarciarsi'; OVIDIO *Met.* VII 167, «quid enim non carmina possunt?»; PETRARCA

*Rvf* 135 71, «un cor di marmo a pietà mosso avrebbe»; 304 12-4, «di rime armato [...], / [...] avrei fatto parlando / romper le pietre, et pianger di dolcezza»; 359 70, «con parole che i sassi romper ponno»; ARIOSTO *OF I* 40 4-5, «a lamentarsi [...] / ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso»; TANSILLO *R* 59 77-8, «'l suon d'i tristi carmi / faria pietà nei marmi»; *Adone* XIX 403 5-6, «cercava pur d'intenerir col pianto / l'aspro rigor di quel sepolcro avaro».

6. *cote*: la pietra usata, soprattutto da Amore, per affilare le armi.

7-8. *ché...avaro*: 'poiché, benché sotterra, un'anima (*cener*, ricalcando il concetto di *ossa*, indica ciò che rimane di Crescenzi) sì cortese non può essere avara con chi la onora'; l'effetto della poesia sul comportamento del dedicatario è rintracciabile in PETRARCA *Rvf* 229 14-5, «'n quante note / ò riprovato a humiliar quell'alma» e in TASSO *R* 263 11-2, «come beltà, virtute ancora / cresce s'altri l'onora».

9. *pietosi amici*: costante nella lirica celebrativa e funebre: *R* †Colonna p. 34r, G. PORRINI *Santi...* 79, «cari, e pietosi amici»; *R* †Spilimbergo p. 93, G. ZOPPIO *Chiusi...*, 12-3; p. 168, V. PAPAZZONI *Ohimè...* 32, «amici nostri a lagrimar mai sempre»; TASSO *GL III* 54 5-6, «su le pietose braccia i fidi amici / portarlo, caro peso ed onorato»; 67, 1-2.

10. *pianterai...alloro*: topica la presenza dell'alloro sulla tomba; BANDELLO *R* CCXIV 12-3, «la tomba sì famosa copre / con alte palme un trionfal alloro»; CCXV, 1-3; MAGNO *R* 70, 91-2; 99 181-2, «Febo [...] che del su' alloro / corona sceglie, e 'l bel sepolcro n'orna»; TASSO *R* 623 1-2, «piantò il sacro alloro / qui la Vittoria e n'adombrò la tomba»; 1373, 9-10; **ALu37** 13-4, «in vece di cipresso appo la tomba / il lauro verdeggiar, sorgere la palma».

11. *Muse*: la presenza delle Muse intorno al sepolcro del celebrato è in TASSO *R* 510 9-11, «[nella nascita del principe di Mantova, «tenera pianta»] nido sicuro avran canori cigni / tra' rami, e sua dolce ombra albergo fermo / fia de le Muse erranti al nobil coro»; 1414 8, «[al marchese di Lauro] Febo e le Muse a la dolce ombra alberga». • *ombre felici*: B. TASSO *R V* 153 5, «felice ombra»; TASSO *R* 200 8, «l'ombra ancor felice»; **ALu36**, 2; *Adone* XIX 410, 7.

12-4. *vedrai...oro*: 'vedrai pullular dal tronco, che in questo cuore affonderà le proprie radici col desiderio di prender parte al sacro coro fiori di gemme e frutti d'oro [rif. alla Poesia]'; cf. GUARINI *R* LXXXIII 12-4 «giurerei che se quel velo estinto / bevesse il caldo humor de' nostri pianti, / si vedrian pullular palme, ed allori»

13. *core...radici*: PETRARCA *Rvf* 228 2-3, «piantòvi entro in mezzo 'l core / un lauro verde»; GRILLO *R VIII* 9-11, «le sante ossa adoro, / onde gli allori eterni, e le vittrici / palme uscir contra 'l mondo».

14. *fior...frutti*: cf. PETRARCA *Rvf* 337, 3; TASSO *R* 512, 6; 954, 3; 1240, 45; GRILLO *Morte* XXXXVI, 3; **AMa38**, 9. • *gemme...oro*: MAGNO *R* 23 5-6, «quanto di vaghe gemme, e di fin oro / Eloquentia possede, è qui [Parnaso] riposto»; TASSO *R* 623 5-6, «veggonsi al sol ne l'una [tomba] e gemme ed oro / splendor». Il binomio è in TASSO *R* 642, 9-11; 1452, 13-4; 1674, 74.

A livello tematico il sonetto amplia il motivo dello «spirto sì chiaro» di Crescenzi: la rinuncia dell'intercessore accentua la centralità del destinatario, elemento chiave nella rete di parallelismi (Q1-2) e contrapposizioni (T1-2) su cui è imbastita la lode. Nella dedicatoria alle *Rime*, M. utilizza un paragone dal sapore quasi profetico:

volentieri gli porgo a lei, immitando in questo gli umili e semplici pastorelli,  
i quali non avendo (sì come i ricchi uomini hanno) per venerare i loro iddii  
oro né argento né preziosi odori d'Arabia, gli onorano il meglio che sanno,  
spargendo gli altari intorno intorno di fior (*Lettere* I, p. 438).

L'immedesimazione coi *pastorelli* che tributano poveri omaggi e il rimando ai «ricchi uomini», all'oro e agli odori incoraggiano il facile accostamento di Crescenzi col Magio Melchiorre, «buon Melchior» 1, «un de' già tre presaghi Eroi» 2. M. modella la lirica in modo tale che vi sia corrispondenza fra i due: Q1, dall'ambientazione remota (*venne* 1), racconta l'episodio biblico (in Mt 2) dell'arrivo di Melchiorre, *guidato* 2 da una «strania stella» 1 (Mt 2 2, «Vidimus [...] stellam eius in oriente»), a Betlemme, così da poter *adorar* 3, in iperbato, «del Nazareno Sol [Gesù] l'alba novella [bivalente: la nascita; l'inizio dell'era cristiana]» 4. La matrice mitico-biblica è consolidata dal *presaghi* e dagli *Eroi* 2: nell'aggettivo confluiscono un valore attivo (l'etimologia di *Magi* li colloca nell'interpretazione dei segni celesti) e uno passivo (l'avvento dei Magi è predetto in Sal 71, 10-1, e Is 60, 3-6). L'epiteto di *Eroi*, campioni, è indicativo della virtù e della saggezza di cui i Re sono portatori. Alla realizzazione della Q (e di parte di Q2) contribuisce il ricordo di Tasso *R* 1252, 1-8 (cf. *Introduzione*).

Quel già promesso da' stellanti chiostr  
è pur venuto: ecco la nuova stella;  
ecco i Regi inchinarsi innanzi a quella,  
che la grazia portò de' falli nostri.  
Ecco il Sol vero è nato, e tu ce 'l mostri  
per l'ombre antiche; ecco in età novella  
luce apparir, de l'altro sol più bella,  
ch'illuminò le carte e i puri inchiostri.

L'«et or» 5 battezza Q2 e sancisce un graduale cambio di soggetto, «questi, che 'l nome istesso ebbe tra noi» 7. Recuperando il motivo della luminosità («strania stella» 1; «Nazareno Sol»; «alba novella» 4), Crescenzi è *scortato* (in contrappunto a *guidato* 2) da «luce assai più bella» 5, quella di Cristo che dischiude davanti a lui («agli occhi suoi» 6) l'«eterno Oriente» 6, la rinascita nel regno dell'eternità (Paradiso), sul quale non tramonta mai il sole. Si inserisce, qui, un riferimento alla vita del defunto: la vita eterna è ricompensa cui egli aspira grazie alla carriera ecclesiastica, seguendo l'insegnamento-*luce* di Dio e offrendo «opre devote e sante voglie» 11. Il soggetto è spostato a 7: la Q rallenta l'agnizione del vero protagonista, passibile in finora di equivoco. L'attacco dattilico e la chiarezza della relativa («che 'l nome istesso ebbe tra noi» 7) disperdono la sovrapposizione. Marca rivelatrice del cambiamento è l'uso del presente che, come affiora con vigore in T1, si conferma tratto caratteristico dell'esaltazione del prelado, in conflitto col preterito dell'antecedente evangelico (*venne* 1 vs

*apre* 6; *va*; *appella* 8). Q2 ripercorre e ripropone l'esperienza di Melchiorre, ingigantendone la portata e l'impatto: la luce che lo *scorta* è «assai più bella» della «strania stella» 1, il cui ruolo di guida è superato dalla più autorevole perifrasi «Re degli Angeli [=Dio]» 8; la visione (e l'adorazione) dell'«alba novella» 4 cede il passo al, quasi, estatico «eterno Oriente» 6 (opposto al fisico «odorati eoi» 3). Il tono lirico si innalza e al percorso del celebrato (come uomo ed ecclesiastico) si aggiungono risvolti metaforici, implicazioni teologicamente rilevanti, dalla patina anche escatologica: M. ne descrive così il viaggio dello *spirto*, che abbandona il carattere terreno e le dipendenze dal Magio. T1 propone un confronto diretto dei personaggi per allontanarli definitivamente: il punto di contatto è l'adorazione di Dio condotta da Re Melchiorre con «doni d'incenso e d'or» 9 e da Crescenzi con «opre devote e sante voglie» 11. La distinzione diventa netta: all'*uno* 10 che *arrecò* doni, per quanto simbolici, materiali, si oppone, in successione, l'*altro* che serve Dio con l'impegno della *fede* e la costanza dello *zelo* 10, *arrecando* azioni devote e desideri santi. Evidente la discrepanza dei tempi verbali, ancora più manifesta per la posizione incipiale. T2 è riflessione del p. che retoricamente si domanda quale sia la *gratia*, il privilegio, maggiore che si possa ricevere: *mirare* il chierico *avolto* da un «fosco velo» 12 oppure vestito di «lucenti spoglie» 12; vederlo «misero in terra» o «glorioso in Cielo» 14. La T consolida il rammarico di M. (motivando la necessità di un intermediario in 12) che, non volendo abbandonare Torino (il sequestro dei volumi è causa invalidante), avanza una *excusatio* nella quale dimostra, con il confronto, che la *gratia* più grande è assistere al trionfo dell'amico in Cielo, nella gloria della luce («lucenti spoglie»), e non vegliare sul suo corpo senza vita, *misero*, nell'Urbe. Nonostante la logicità della conclusione, la giustificazione ha sapore di auto-convincimento.

## 13

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (abba-abba) e incatenate per le terzine (cdc-dcd). La componente retorica prevede l'uso di inarcature (1-2; 3-4; 7-8; 9-10; 10-1; 12-3), dell'allitterazione (*STrania* : *STella* 1), della paronomasia (*aDORAr* : *oDORAti* 3), della rima paronomastica (*Eroi* : *eoi*), dell'iperbato («del Nazareno l'alba novella» 4; 5-6), della perifrasi («Re degli Angeli»), dell'anastrofe in forma chiasmica (ogg.-verbo-sogg. *vs* sogg.-verbo-ogg.), del poliptoto (*arrecò* : *arrecà*), del chiasmo (*fede* : *zelo* = *opere* : *voglie* 10-1), il parallelismo (*fosco-misero vs lucente-glorioso*), dello zeugma («di fosco velo / [...] avvolto o di lucenti spoglie») e del rispecchiamento (14)

*Nel medesimo soggetto*

Venne il buon MELCHIOR da strania stella  
guidato, un già de' tre presaghi eroi,  
ad adorar da gli odorati eoi  
4 del Nazareno Sol l'alba novella.

Ed or, scorto da luce assai più bella,  
ch'apre eterno Oriente a gli occhi suoi,  
questi, che 'l nome istesso ebbe tra noi,  
8 va dove il Re de gli Angeli l'appella.

Doni d'incenso e d'or, ch'Arabia accoglie,  
arrecò l'un; l'altro con fè, con zelo  
11 arrecà opre devote e sante voglie.

Ma qual grazia maggior: di fosco velo  
mirarlo avvolto o di lucenti spoglie?  
14 Misero in terra o glorioso in Cielo?

## 6. agli 1614 ] a gli 1625

1-4. *Venne...novella*: sull'adorazione dei Magi (successivamente motivo folklorico), cf. POLO *Milione* XXX, «tre lo' re di quella contrada andarono ad adorare un profeta, lo quale era nato»; FIAMMA *R* LXXXVII, 2-3; TASSO *R* 1666 46-8, «al sommo Re tributo / omai portano i re, già sono apparsi: / vedi *l'incenso* e *l'or*, la mirra offerta»; GC XII 37, 1-4. Il passo serve da ispirazione a *Strage* I 17, «vede dal Ciel con peregrino raggio / spiccarsi ancor miracolosa stella, / che verse Betthelem dritto il viaggio / segnando va folgoreggiante e bella; / e quasi precursor divin Messaggio, / fidata scorta, e luminosa ancella, / tragge di là da gli odorati Eöi, / l'inclito stuol de' tre presàghi Eroi»; II 52, «la nova in Ciel misteriosa stella / stella non fu, che quivi a caso ardesse, / ma fu di lingua di Dio, che 'n sua favella: "Guardati o Re giudeo" parve dicesse. / E gl'indovini Eroi scorti da quella, / che con voci tra noi chiare ed espresse / cercando gian del Re de' Palestini, / che altro fur, che Messaggier divini?».

1. *strania*: 'insolita' (la tradizione concorda sulla straordinaria intensità e novità dell'astro: *Protovangelo di Giacomo* 21, 2; BANDELLO *R* CCXXXIII, 14; 89-90).

2. *Eroi*: ARIOSTO *OF* XV 39, 8; *Galeria RU* III 3, 3-4; i due passi succitati della *Strage*.

3. *odorati*: vulgato (PETRARCA *Rvf* 337, 2; TASSO *R* 145, 1-2; 271, 1-2; 1000, 10-1; 1190, 7; 1198, 11). • *eoi*: Mt 2 «Magi ad oriente venerunt Hierosolymam dicentes: [...] Vidimus

enim stella eius in oriente et venimus adorare eum”. [...] Et ecce stalla, quam viderant in oriente, antecedebat eos, usque dum veniens staret supra, ubi erat puer».

4. *Nazareno...novella*: la nascita di Dio inaugura una nuova epoca (FIAMMA R LXXXV 12-4, «nacque fra noi l'eterno lume / in quest'aspra stagion, in questa notte, / che gli horrori del mondo apre, et aggiorna»; R †Spilimbergo p. 19, C. MAGNO *Giacea...* 94-5, «parto gentil, qual novo Sole, / e porta al mondo i suoi veri dilette; / apri a tante sue notti un chiaro giorno»; p. 96, G. CASTELLANI *L'alto...* 4-7, «nel vago, e lucido oriente // questo bel novo Sol scoperto havea: / il qual tai raggi di virtù spargea / [...], ch'havria [...] / fatto il vil mondo d'or puro e lucente»; TASSO R 1663, 1-4; 1666, 1-6; 1669 5-6, «sorge il Sol vero innanzi al nuovo giorno, / e le tenebre eterne ormai disgombrà»; 1677, 92-3. • *Sol*: Dio=Sole è presente (TASSO R 1639, 1-2; 677, 44-5).

5-6. *scorto...suoi*: ricorda GRILLO R CLIII 8, «dal tuo gran lume, al lume eterno scorto».

6. *apre...Oriente*: l'eterna vita è in R †Colonna p. 89, Abate DARDANO *Imperial...* 5, «or ne scorge eterna primavera»; R †Spilimbergo p. 78, G. F. PERANDA *Scendeva...* 8, «'n oriente eterna, et immortale»; TASSO R 1608 10-1, «[Morte] divide [l'anima] dal mortale incarco / e la congiunge a vita in cielo eterna» 1654 17, «Sole che non seppe occaso».

8. *appella*: topica (PETRARCA *Rvf* 31 2, «chiamata a l'altra vita»; R †Spilimbergo p. 141, N. C. DE CALVI *Chiamata...*, 1; TASSO R 644 5, «l'alma chiamata è in cielo»; 8, 6 e nota).

9. *incenso...or*: accostamento in TASSO R 1666 48, «vedi l'incenso e l'or, la mirra offerta»; 1677, 99; *GL* XII 28 4, «s'auro o incenso odorato unqua ti porsi». • *Arabia accoglie*: è la proverbiale ricchezza dell'oriente (ARIOSTO *OF* XV 39 1-2, «l'Arabia [...], / ricca di mirra e d'odorato incenso»; B. TASSO R I 83, 8; TASSO R 751, 5; 837 1-2, «Lucid'oro talvolta e lucid'ostro / di gemme d'oriente»; 1520, 1-2; *GC* XI 95, 7-8).

10-1. *fe'...voglie*: accosta i doni e l'atteggiamento che C. offre a Cristo; ricorda il *Confiteor* per l'assoluzione per i peccati in *cogitatione* («sante voglie») e in *opere* («opre devote»); TASSO R 1097 1-2, «Vergine bella, che le voglie oneste / offrirti al tuo Signor e l'opre sante».

10. *fe'...zelo*: diffuso (ARIOSTO *OF* XII 28, 4; TASSO R 819, 5; *GL* I 8 7, «pien di fe', di zelo»; V 46, 7; XX 135, 2).

11. *opre...voglie*: vulgato (come tributo che assicura la vita in Dio, FIAMMA R II 1-4, «Più volte un bel desio di farmi eterno, / [...] / m'ha scorto a dir [...] / le voglie, e l'opre del gran Re»; XXX, 1; XCV, 8; *Salmo CXXXII di David* (p. 491), 15; R †Spilimbergo p. 19, C. MAGNO *Giacea...*, 78; TASSO R 577, 3-4; 1280, 5).

12. *fosco velo*: qui letteralmente 'sudario'; è petrarchesco (*Rvf* 11, 1; 38, 7); *fosco*, in segno di lutto (TASSO R 291 6, «funebre manto»; 882 10, «nero manto»; 1060 1-2, «dì che 'l negro velo / i bei vostri sembianti a me coperse»; 1555 9, «se nera gonna avete e nero velo»).

13. *lucenti spoglie*: della condizione di beatitudine, in seguito all'accoglienza in *excelsis*.

14. *miserio*: opposto a *glorioso*, nel senso di 'privo di gloria' (cf. *Adone* XIV 159 3-4, «con questo dire il misero feretro / gittando a terra»; la contrapposizione è simile in **CDe27** 1, «Uomo e Dio, grande il Cielo, in terra umile»).

Il sonetto prolunga l'incalzare interrogativo di 13 (T2) e l'apostrofe è per l'«anima generosa» 3 di Crescenzi (*dimmi* 1). Il cuore tematico sono lo *scarpello* 7 e la *pietra* della tomba dalle proprietà magnetiche (*calamita* 3). È quest'ultima a sedurre, *ancor* 8 (la reiterazione è focale nella lirica), l'attenzione sulla celebrazione del prelato, promossa dall'affetto. Il dolore, causa del compianto, non mira all'elogio (mimetico e collaterale: «felice avello»; «amorse faville»; «questo core e quello»; «marmo divento»), ma rafforza il legame nonostante la lontananza (*lontano* 8). Sul piano metaforico si impone il motivo, topico ma nuovo nelle *Lagrime*, del p.-scultore: M., *intagliando* e *scrivendo* (la quasi endiadi sottolinea la vicinanza delle discipline senza però confonderle) nella *pietra*, rende immortale la lode. Il protagonismo del p. percorre il componimento («questo core»; «da me [...] scolpita»; «mio scarpello»; «intaglio e scrivo»; *sento*; «marmo divento») e ne delinea l'impegno personale.

Il tentativo di dialogo (Q1) si traduce in un soliloquio retorico in cui l'imperativo, *dimmi* 1, è appesantito dalla finta curiosità e dallo sconcerto del p.: l'insistenza riservata a Crescenzi, indipendente dalla sua volontà, impone a M. l'impulso di chiedergli se la *pietra* dell'*avello* 1, che ne custodisce la «spoglia incenerita» 2, sia un magnete (*calamita* 3) o se è un «sasso novello» dalla stessa qualità («simil virtù» 4). La celebrazione in versi si fa fisica, un'esperienza che avverte e asseconda la seduzione della *pietra*, congiungendo la saldezza del *marmo* e l'immortalità delle parole, secondo la lezione di Petrarca *Rvf* CIV (7-8, «'n nulla parte sì saldo s'intaglia / per far di marmo una persona viva»). L'interrogazione della Q è motivata dal *poiché* 5 che chiarisce l'iniziale meraviglia: la tomba rapisce insieme le anime del chierico e del p. (è da rilevare il motivo della morte comune). Q2 irrobustisce la coincidenza fra poesia e scultura («per esser da me forse scolpita / tragge ancor [...] il mio scarpello» 7-8), attribuendo alla *pietra* peculiarità umane. A lei sono riconosciute il ratto dell'anima («ha rapito» 6) e la seduzione che, per la terza volta, attira la penna di M. («tragge ancor» 8). La tomba è importante perché promuove l'elogio e perché, per il p., sostituisce la Morte (figura silente nella lode, costruita sui temi di rinascita, 12 e 13, e crescita, 15): dimostra un volere proprio e sancisce, *mirabilmente* 6 (come un virtuosismo), la fine di due vite. L'apice del componimento è T1: il p. *intaglia* e *scrive* e la scultura prende il posto delle note vergate (la cui espressività anticipa il plasticismo presente) e il lessico assume sfumature concrete, frutto della giunzione fra la fisicità e le sensazioni che ne derivano («uscirne sento» 9). La poesia è sentimento tangibile che amplifica i sensi e richiama i ricordi passati: in tal direzione si muovono le «amorse faville» che diventano *incendio*. I frammenti della memoria ritrovano compattezza e delinano il ritratto di una perdita debilitante. Il gioco metaforico non perde mordente ed equipara le *faville* alle scintille da intaglio (formate «da selce percossa» 10), paragone che assicura vigore al sentimento e all'immagine. Da qui T2 definisce l'epilogo della situazione: M., pieno di stupore e di tormento, in endiadi, vede il suo *spirto* consumarsi nelle fiamme, gli occhi sciogliersi in *rivo* (si noti la struttura oppositiva fuoco : acqua) e la sua sensibilità prosciugarsi. Il sonetto si chiude in *ringkomposition*, recuperando l'iniziale movimento: M., di marmo, è un involucro insensibile, ospite di resti ineneriti, di una spoglia priva di anima, abbattuta dal dolore.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). La retorica si concentra, principalmente, sulla struttura binomiale: «felice avello [in ossimoro]»: «sasso novello»; *calamita*: *virtù*; *questo*: *quello*; *intaglio*: *scrivo*; «amoroze faville»: «incendio vivo»; *stupore*: *tormento*; «spirto in foco»: «occhi in rivo». Sono inoltre da rilevare gli iperbati (Q1; Q2), il chiasmo (11), lo zeugma (*sciolto*, da cui: *spirto* e *occhi*), l'anadiplosi (14)

*Nel medesimo soggetto*

Dimmi: la pietra del felice avello,  
che chiude la tua spoglia incenerita,  
anima generosa, è calamita  
4 o di simil virtù sasso novello?

Poiché non solo a questo core e quello  
mirabilmente l'anima ha rapita,  
ma per esser da me forse scolpita  
8 tragge ancora di lontano il mio scarpello.

Ed ecco, mentre 'n essa intaglio e scrivo,  
qual da selce percossa, uscirne sento  
11 d'amoroze faville incendio vivo,

onde, pien di stupore e di tormento,  
sciolto lo spirto in foco e gli occhi in rivo,  
14 a piè del marmo tuo marmo divento.

1. *avello* 1614 ] *avello*, 1625

1. *felice avello*: PETRARCA *TE* 141, «felice sasso che 'l bel viso serra!»; TEBALDEO *R* 295 214, «felice marmo»; GRILLO *Pompe* XXIII 1, «Tomba felice»; LXXVII, 11.

2. *spoglia incenerita*: GRILLO *Pompe* CVII 10, «caduto incenerito manto»; TASSO *R* 548, 3; *GC* XX 45, 4; **ALu**31 4, «le sacre spoglie incenerite aduna».

3. *calamita*: B. TASSO *R* IV 81 5-8, «viva calamita, / ch'a sé tra' il ferro, a te tiri ogni mente, / [...] fai vaga la gente / di sollevarsi a la beata vita»; ARIOSTO *R Capitoli* XXIV 11-2, «calamita sete e la mia stella, / qual sola seguo e che sempre m'appare»; *R* †Spilimbergo p. 152, P. NELLI *Non...* 9-11, «il desio, che di voi si rinovella, / desta a le lodi vostre ogn'alto ingegno: / e voi ne sete calamita, et stella»; GRILLO *Pompe* CIII 9-10, «foco del mio cor, co 'l vivo esempio / trahesti a te mia calamita santa»; *Sampogna* XI 272-6, «tragge la calamita / il più duro metallo, / gran virtù di Natura; / e tragge la bellezza / del tuo volto il mio core».

4. *sasso novello*: immagine probabilmente suggerita da TASSO *R* 1471 6, «novi sepolcri».

5-6: *questo...rapita*: *variatio* della morte comune; cf. 10, 11. Anche BEMBO *R Alma cortese, che dal mondo...*, 11-3; GRILLO *Pompe* C 9-10, «mia vita piango a cui lo stame / devea co 'l suo troncar l'invida Parca»; TASSO *R* 378, 11-3; in contesto amoroso *R* 866, 4-5; *Sampogna* VIII 366-9, «diede / principio iniqua sorte / a la tua dipartita, / ebbe fin la mia vita».

7. *scolpita*: tecnicismo; cf. B. TASSO *R* I 117 7-8, «che di scolpito sasso / al secondo morir schermo e riparo»; TASSO *R* 824 4-5, «vivo ancor ne gli scolpiti marmi / e ne le colte prose



e ne' bei carmi»; 1221 25-7, «fu scolpita mai gelida pietra / d'atto sì vivo che 'l dolor distingua / e desti mille affetti e mille estingua»; 1520 79, «ivi è da me scolpita»; *GL* XII 94, 5-6.

8. *di lontano*: M. è a Torino (cf. *Cappello* 12). • *scarpello*: della Fama (cf. 1, 3); B. TASSO *R* VI 61 101-2, «col duro scarpello / impresse in saldo acciar la [...] gloria»; TANSILLO *R* 347 5-6, «“Beata man, che col martello illustri / le glorie [...] più ch'altri con la tromba”»; *Galeria RU* XII 23, 1-7; *Capricci* 12, 5-8; *Tempio* X, 7-8.

9. *intaglio*: MAGNO *R* 143 5-6, «raro scultor, ch'intagli, e lime / un rozzo marmo, e 'n vaga statua il forme»; TASSO *R* 1486, 118-20; il binomio con *scrivo* è in *Adone* I 137, 5.

10-1. *selce...faville*: vulgato; cf. DELLA CASA *R* XLIII 1-2, «selce [...], / le cui chiare faville il mio cor m'hanno arso»; LVI, 5-6; TARSIA *R* XIX, 50-55; TASSO *R* 148, 1-3; 179 19-24, «tante *faville* ancor di viva pietra / [...] / [...] / e se 'l *percote* Amor con gli aurei strali, / vedreste *fiammeggiar* d'ardente lauro, / via più che *selce ripercossa*, il tronco»; 1450 40-1, «son di marmo e di gelo; / e 'l marmo a le percosse arde e sfavilla»; *Galeria RU* XI 7 8, «nutre gelida selce il foco in seno»; *Statue* 7d, 62-4.

11. *amorse faville*: diffuso (PETRARCA *Rvf* 135, 66; 304, 2; *TM* II, 139; *R* †Spilimbergo p. 30, D. ATANAGI *O del...*, 19; TASSO *R* 78, 8; 160, 3; 173, 6; 385, 11; **AMa**4, 11). • *faville incendio*: vd. DANTE *Pd.* I 34, «poca favilla gran fiamma seconda»; XXIV 145-6, «quest'è 'l principio, quest'è la favilla / che si dilata in fiamma poi vivace»; TEBALDEO *R* 289 48, «ché una favilla fa gran foco spesso»; TASSO *R* 7 5-6, «né pensai che favilla in sì breve ora / alta fiamma accendesse»; 814 5-6, «da [...] facella / gran fiamme sparse»; 959, 2.

13. *sciolto...rivo*: il precedente sembra essere BANDELLO *R* XXXV 14, «m'abbrucio e mi consumo in pianto». • *sciolto...foco*: **CAM**112 10-1, «tutto ho sciolto / lo spirito in foco»; cf. anche TASSO *R* 90 6-7, «forz'è che si consumi / l'anima esposta a sì gran foco ignuda»; 158 1-2, «“Donde togliești il foco / ch'a poco a poco mi consuma e sface”»; 483 2-3, «il mio amore è la fiamma / che [...] mi consuma e 'nfiamma»; 558 13-4, «consumato in altro incendio il core, / or ch'è cenere tutto». • *occhi...rivo*: cf. TASSO *R* 61 37, «quest'è fera cagion ch'io mi consumi / e mi distempri in lagrimosi fiumi».

14. *marmo divento*: caro alla lirica amorosa; su tutti, cf. PETRARCA *Rvf* 23 79-80, «fecemi, [...], / d'un quasi vivo e sbigottito sasso»; 129, 50-1; 324 46-9, «era in terra, e 'l cor in paradiso, / [...] obliando ogni altra cura, / et mia viva figura / far sentia un marmo e 'mpiér di meraviglia».

L'ultimo capitolo della celebrazione di C. è affidato alle parole del Tevere (*Tebro* 12). Il lamento e il pianto del fiume sono topici del repertorio poetico, sineddoche della città romana. L'esteso monologo del Tevere (Q1-T1) nasconde la voce di M., la cui identità emerge nel punto di massimo sconforto («cangiar potessi e scaturir...» 10), nel quale il desiderio di piangere la scomparsa di Crescenzi è deluso dall'effettiva impossibilità di farlo *a pieno* 9. È questo il dolore che il Tevere e l'autore condividono: il *Tebro* anela all'impossibile (la trasformazione dell'acqua in sangue o inchiostro *almeno*); M. risolve il dissidio celebrando il prelato con la poesia, soddisfacendo la seconda condizione imposta («tanto inchiostro *almeno*» 11).

Fin da subito Q1 definisce il luogo (*qui*), battezzando il componimento con un elaborato intreccio retorico: l'anadiplosi *crebbe...crebbe* si arricchisce della figura etimologica *crebbe...Crescentio* che ospita la paronomasia *CREbbe...CREscentio*. La Q si incentra sul paragone con il *Sole* di mezzogiorno («a mezzo giorno» 2) che, fin dalla mattina (il momento si desume da 4), accarezza i «miei colli» 3 (il Tevere e Roma sono sovrapposti), risvegliando la natura: il *lume* 3 restituisce il sorriso ai fiori e il canto agli uccelli («già prese / il fiore il riso e l'augelletto il canto» 3-4). L'accostamento Crescenzi-Sole è presente nella dedicatoria alle *Rime*: M. paragona l'*animus* del mecenate ad un «drappo di mille perle tempestato, anzi in un cielo d'infinito stelle adorno» (p. 438), attribuendo ai suoi raggi il benefico potere di far sbocciare le rime (i «raggi hanno non pur desti e ravvivati i fiori delle mie speranze già smorti e languenti; ma hanno eziandio fatto sorgere ed aprire i fiori di queste rime», *ibidem*). Lo sfondo, pervaso di luce e delicato nelle tinte (il sole ammanta i colli e riscuote flora e fauna), si fonda sull'intreccio di una mai esagerata iperbole e sul motivo del contrasto, ampliato in Q2: il cardine della strofa è la grandezza del «gran Crescentio» 1, che «crebbe tanto». La Q produce un cambio improvviso: la rottura (*ma*) fa vibrare la celebrazione e sostituisce il tono bucolico di Q1 con tinte cupe, accompagnate da una radicale modifica del soggetto, ora le *tenebre* e il *pianto* 8 (in relazione al *riso* e al *canto* 3 della natura). Il *Sole* si particolarizza e Q2 avvia una progressiva specificazione del significato di *lume* 3 che culminerà in T2: «quel raggio» 6 è l'anima dell'elogiato, che, squarciato il «corruttibil manto» 5 e accesa «ogni bell'alma» 6 in *hysteron proteron*, scese «rapida troppo in Oriente» 7. È possibile scorgere la voce del p.: nello sconforto per la perdita emerge la sensibilità del fiume e dell'autore, ugualmente partecipi, i quali sfogano la propria frustrazione nell'invocazione di T1, ispirata dal dolore e dall'impossibilità di dimostrare la sofferenza in modo adeguato. Il componimento si chiude in rispettoso silenzio: il Tevere, sull'*urna* del celebrato, *mormora* «queste note» 14 (rif. alle *note* di 12 1), per poi zittirsi completamente («poi si tacque» 14).

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). Sono da notare la rima inclusiva in *-anto*; l'anadiplosi (*crebbe... crebbe* 1); la figura etimologica e la paronomasia (*CREbbe... CREscenzio* 1); le inarcature (2-3; 3-4; 7-8; 10-1; 12-3); la struttura speculare («miei colli»: «suo lume»; *fiore-riso*: *augelletto-canto*; *tanto-sangue*: *tanto-inchiostro*); l'allitterazione della *-r-* («rotto il corruttibil», in segno di durezza, a dispetto del significato) e della *-p-* («piangerlo pur non posso a pieno», a indicare rammarico); l'iperbato (*rapido troppo*; 12-3); la ditologia di *tenebre-pianto*, in relazione a *riso-canto*; il chiasmo (*mormorò-note*: *si-tacque*)

*Nel medesimo soggetto*

«Qui crebbe il gran CRESCENZIO e crebbe tanto,  
che quasi Sole a mezzo giorno stese  
su i miei colli il suo lume, onde già prese  
4 il fiore il riso e l'augelletto il canto.

Ma, poiché rotto il corruttibil manto  
quel raggio – oimè – ch'ogni bell'alma accese,  
rapido troppo in Oriente scese,  
8 ingombrar gli occhi miei tenebre e pianto.

O se piangerlo pur non posso a pieno,  
cangiar potessi e scaturir quest'acque  
11 in tanto sangue o in tanto inchiostro almeno».

Su l'urna il Tebro, ove sepolta giacque  
la luce sua, disciolto a l'onde il freno,  
14 mormorò queste note e poi si tacque.

1. *tanto*, 1614 ] *tanto* 1625

1. *crebbe... crebbe*: il primo è biografico e il secondo morale; PETRARCA *Rvf* 325 91-4, «poi che, crescendo in tempo e in virtute, / giunse a la terza sua fiorita etate, / leggiadria né beltate / tanta non vide 'l sol, già mai»; TASSO *R* 642 1-3, «Qual cresce lungo un rio pianta [...] / cui l'onda nudre e 'l sole e l'aura errante, / crebbe questa e fiori d'opre sante»; *Galeria RU I* 71 13-4, «alzossi, e crebbe tanto / verso le Stelle il mio ceruleo giglio».

2-3. *stese... lume*: PETRARCA *Rvf* 9, 1-8; TASSO *R* 143 7-11, «l'alba appare / e si specchia nel mare, / [...] / e gli alti monti indora»; *GL XVIII* 15, 2-4.

2. *quasi Sole*: PETRARCA *Rvf* 255, 5-8; TASSO *R* 963, 7-8; 1223, 9-11; 1317, 3-4 1598, 57.

4. *fiore... canto*: PETRARCA *Rvf* 239 1-3, «l'aurora, che sì dolce l'aura / al tempo novo suol muovere i fiori, / et li augelletti incominciar lor versi»; TASSO *R* 132, 1-8; poi in *Sampogna XII* 51-4, «lieti al sol, sciolgano a l'ora / i fiori il riso, e gli augelletti il canto. / A me, lasso, convien non d'altro ognora / pascersi, che *di tenebre e di pianto*».

4. *fiore... riso*: VIRGILIO *Egl.* VII 55, «omnia nunc rident»; PETRARCA *Rvf* 239 31, «ridon per le piagge herbe et fiori»; TANSILLO *R* 367, 85; TASSO *R* 1674 65, «ridon l'erbe e le piante»; **ABO14** 1, «Ogni prato, ogni fior ride al tuo riso»). • *augelletto... canto*: PETRARCA *Rvf* 219, 1; 279, 1-2; TASSO *R* 131, 8; 143, 4-5; 1312, 14.

5. *rotto...manto*: vulgatissimo (PETRARCA *Rvf* 268, 38; 313, 12; TASSO *R* 207 10, «rotta molle scorza»; 1253 86-7, «quasi un sol lucente, / lo qual, rotte le nubi, i raggi scopra»).

6. *alma accese*: l'*exemplum* dell'elogiato ispira virtù; *R Bonarello* p. 39, C. TOLOMEI *Questa...* 1-3, «scesa dal ciel, lucida stella / ch'a mezzo dì, quanto la notte, splende; / d'amor, e di virtù l'anime accende» 1-3; TASSO *R* 22, 7-8; 167, 3; 576, 3; 959, 3-4; 1038, 12-4.

7. *oriente scese*: il ritorno in oriente è in TASSO (*R* 679 13-4, «lassando il mesto occaso / volino in oriente in contra il lume»; 1315, 8-10; 1380, 35).

8. *ingombrar*: TASSO *R* 1045 1-4, «I ministri di Morte erano intenti / a depredar perle, rubini ed oro / del chiaro viso e l'altro bel tesoro, / e vaghi d'ingombrar gli occhi lucenti». • *tenebre e pianto*: TEBALDEO *R (estrav.)* 369, 7; TASSO *R* 1148, 6; *Sampogna* XII, 51-4.

9-11. *se...almeno*: MAGNO *R* 292 12-4, «piangerlo non puoi tu ch'al merto basti; / lodarlo sì, poiché dal cielo avesti / le rime pronte»; *Galeria RU* VIII 1 7, «inchiostro e sangue prodigo versai»; XXIII 48, «come col sangue fu [vendicato], fia con l'inchiostro».

11. *tanto...almeno*: *Tempio* CCXXIV 2-4, «mi narra, Signor, chi t'ha trafitto; / e l'inchiostro sanguigno, ond'è coverta, / in vermigli caratteri l'ha scritto». • *inchiostro*: TEBALDEO *R* 245 6-8, «seriano assai mille volumi, / né se 'l mar fusse inchiostro e tutti i fiumi, / a voler ben comprendere sua grandezza»; TASSO *R* 837, 7-8;

13. *luce*: 'fama', sepolta; SANNAZARO *R* XXV 13-4, «in tenebrosa tomba / il suo bel viso, il nome, et la sua fama»; TEBALDEO *R (estrav.)* 615, 11; 622 7, «tua fama extinta giace»; TASSO *R* 922 13, «la gloria antica qui con lui sepolta»; 1161, 12-3; 1242, 58; *Galeria RU* I XLIII 6-7, «liberando la tomba [di Dio], il nome mio / liberai da la tomba».

12. *Tebro*: *Galeria RU* III 4 8, «fanno che 'l Tebro ancor mormori».

13. *disciolto...freno*: B. TASSO *R* II 100, 84; TASSO *R* 1047, 3; *Galeria Historie* 25b, 7-8.

14. *mormorò*: PETRARCA *Rvf* 219, 3; 279, 3; TASSO *R* 143, 1. • *note*: cf. 12, 2. • *si tacque*: marca dantesca (*Inf* IX, 48; *Pg* XV, 92; XXX, 82).

Il bimestre (16-7) è omaggio alla poesia pastorale e alla memoria del poeta Battista Guarini (1538-1612), che, per il successo della produzione teatrale (su tutti, il *Pastor fido*, Venezia 1590) e lirica, è una delle personalità più illustri della scena contemporanea. L'incontro con il nostro risale al viaggio a Venezia (1601-2; RUSSO 2008 p. 22), ma Guarini è già attivo nei principali centri che ospiteranno M.: Torino, dal 1585 (per breve periodo; ROSSI 1968 p. 400); Mantova, dove nel 1609 viene inscenata l'*Idropica* per celebrare il matrimonio del duca Gonzaga e l'infanta di Savoia; Roma dove, contemporaneamente alle attività dell'Accademia degli Umoreisti (è principe nel 1611; MOTTA 1997 p. 283), frequenta gli «ambienti romani prossimi a Melchiorre Crescenzi e a Gasparo Salviani (cofondatore [...] degli Umoreisti)» (SELMI 2010). Un prezioso riscontro sull'amichevole legame con Guarini e sulla profonda ammirazione di M. è testimoniato nell'epistolario: in diversi passi il p. lo elegge revisore dei propri sonetti (*Epistolario Lettere* 64 p. 123; 234 p. 422; I, p. 599). Nelle *Proposte e Risposte* 3 di *Lira* I è presente uno scambio fra i due. L'epistolario conferma anche l'altezza cronologica dei sonetti, composti fra il settembre 1612 e i primi mesi del '13 (*Epistolario Lettere* 76 p. 139: «mando con essa duoi altri sonetti, l'uno in morte del povero cavaliere Guarini [probab. il 16] fatto ad istanza dell'accademia viniziana»).

M. si misura con un tema di fortuna nella produzione lirica europea: la morte di Pan, tratta dal racconto di Plutarco, *De defectu oraculorum* 17. Il motivo diventa ricorrente (arricchito di *nuances* messianiche; SCREECH 1955; BORGEAUD 1983; MERIVALE 1964), a schema fisso. Tuttavia la morte di Pan «presente nelle moderne letterature [...] non trova il medesimo spazio in quella italiana» (NUZZO 2016, p. 569): l'unico caso è l'accenno, figlio del neoplatonismo di matrice ficiniana, nel *Pastor fido* III 9 48, «Pan che *tutto se'*, che *tutto* puoi» [il poeta gioca sull'identità, in greco, di *Pan* e *tutto*], poi recuperato da M. nella *Sampogna* IP IV 365, «Pan, che 'l *tutto* sa». Q1, dunque, è la prima testimonianza sulla morte del dio: il paragone è privo di sovrasensi che non siano direttamente collegati alla morte di Guarini. La Q risulta conservativa, presentando gli elementi in Plutarco: *in primis*, il messaggio della morte («Pan, dio dei boschi, è morto»: l'apposizione incoraggia un'ambientazione totalmente pastorale); il vento, le «aure serene» 1, cui è richiesto di «portare intorno» la notizia (la sua importanza è primaria nel modello); il «doloroso grido» 2 per la scomparsa del dio (qui accostato a quello a *Naupatto*, Lepanto, «su l'estremo lido» 3). Lo stile pastorale emerge in Q2, che vuole sottolineare la vicinanza di Guarini agli ambienti bucolici, ora in lutto per la sua morte: il p. antepone al dolore della *patria* e del *nido* 6 lo spezzato legame con *Arcadia* (*vedova*) e col fonte *Ippocrene* (*orfano*). Nella Q si formano differenti campi semantici riconducibili ora all'uomo e ora al poeta. La distinzione è tangibile in 7, «vostro Pastor pregiato e fido», dove è palese il discriminare: *pregiato* è per l'uomo, *fido* per il poeta (si noti il facile equivoco col dramma *Pastor fido*); anche 8 si bipartisce semanticamente, invertendo però le parti (in chiasmo rispetto a 7): le *selve* sono del sostrato bucolico, le *scene* del poeta (i due termini sono avvicinati da paronomasia, *SElvE* : *ScEnE*). L'imperativo *fate* 7 ricalca il precedente (*portate* 2) e regge l'iperbato: l'ordine è impartito all'*Arcadia*, a *Ippocrene*, alla *patria* e al *nido*, i quali devono far in modo che le *selve* piangano e le *scene* *ululino* la

perdita del loro pastore *pregiato* e *fido*. Raffinata è l'inversione delle competenze fra *selve* e *scene*: le prime, ora capaci di piangere, umanizzano il paesaggio; le seconde, umane, si fanno ferine per il dolore. T1 rivolge l'appello ai «numi boscherecci» 9, invitati a *sfrondare* gli allori in lutto; la *sampogna*, emula («ch'emulò») della tromba 10 (l'accostamento bucolico-epico è accennato in Q1), deve *pendere* silenziosa, *tacita*, tra le *spine* e i *dumi* 11, cespugli di rovi (la vegetazione, un tempo lussureggiante, perde il suo carattere). L'*omai* si imbeve di risentimento e rassegnazione. T2 analizza il caso inverso a T1: la *sampogna penda* pure, ma se *mai* dovesse *rimbombare* parli (*dica*) in onore di Guarini. L'epitaffio chiama in causa il «Re de' fiumi» (Po) sulle cui sponde (a Ferrara) il defunto ha ricevuto la *cuna*, e la «Reina del mar» (Venezia), che ora gli dà la *tomba*.

## 16

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). A livello retorico, da notare: l'ossimoro 1 («dio...morto»); la contrapposizione in chiasmo grammaticale in 1-2 («aure serene» : «doloroso grido»); il ritmo binomiale in rispecchiamento fra 5-6 (*vedova* : *orfano*; *afflitta* : *sconsolato*); la dittologia sinonimica in 8 (*pianger* : *ulular*), 11 (*spine* : *dumi*); la paronomasia in 8 (*SElvE* : *ScEnE*); la metonimia di 8 (*scene* per teatri); il chiasmo di 13-4 («ti diè la cuna il Re de' fiumi» : «la Reïna del mar ti dà la tomba»). Dal punto di vista rimico, è da segnalare la frequenza di *lido* : *nido* : *fido* e di *tromba* : *rimbomba* : *tomba* (soprattutto in Tasso)

*In morte del cavalier Battista Guarini*

«Pan, dio de' boschi, è morto». Aure serene  
portate intorno il doloroso grido,  
qual di Naupatto in su l'estremo lido  
4 udiro già le solitarie arene.

Vedova Arcadia e orfano Ippocrene,  
afflitta patria e sconcolato nido,  
fate il vostro PASTOR pregiato e FIDO  
8 pianger le selve e ulular le scene.

Sfrondate i lauri, o boscherecci Numi,  
e la sampogna, ch'emulò la tromba,  
11 penda tacita omai tra spine e dumi.

O dica sol, se mai talor rimbomba:  
«GUARIN, ti diè la cuna il Re de' fiumi,  
14 la Reina del mar ti dà la tomba».

2. *grido*, 1614 ] *grido* 1625

3. *insù* 1624 ] *in sù* 1625

11. *dumi*. 1614 ] *dumi*, 1625

1. *Pan...morto*: VARCHI *R* I 459 12, «dunque il nostro gran Pan non vive?».

1-4. *Pan...arene*: PLUTARCO *De defectu*, 17d-18f, si innesta B. TASSO *R* II 93 70-2, «chiama il tuo nome / con un festoso grido, / fa che Pan risuona intorno il lido».

1. *dio...boschi*: ABo30, 2. • *aure serene*: TASSO *R* 404, 12; AMa45, 6; *Adone* XI 105, 5.

1-2. *aure...intorno*: GUARINI *PF* I ii 14-5, «mormorando i venti, diranno i miei lamenti»; [per contrasto] V ii 23-4, «se per l'aria i venti / non l'han portato»; V viii 16-8, «aure ridenti. / Cantate le venture e le dolcezze / de' duo beati amanti»; B. TASSO *R* I 58, 29-30; TASSO *R* 144 8-9, «voi, Aure veloci, / portate i miei sospiri»; 756, 1-13; 1255 5, «è sparso intorno il chiaro grido»; 1367 72-3, «l'aure mormorar con dolci spirti / tra pini e faggi e mirti».

2. *doloroso grido*: vulgato (PETRARCA *Rvf* 135 83, «dolorosi stridi»; BEMBO *R Se 'l foco mio...*, 9; TASSO *GL* II 33 3, «in dolorosi lati»; *Adone* VII 241 4, «doloroso strido»).

3. *estremo lido*: oriente; TASSO *R* 931, 1; 1255, 1; GC XVIII 56, 6; *Adone* IV 12, 4).

4. *solitarie arene*: diffusa (PETRARCA *Rvf* 35, 1; 129, 47; TASSO *GL* IX 9, 2; XIII 51, 3; GC X 8, 2; XVII 1, 3-4; XVIII 123, 2; 126, 5; *Adone* XV 163, 8).

5. *vedova...orfano*: cf. **CLa9** nota 2. • *vedova Arcadia*: per il legame con G., che lui stesso conferma (*PF* I i 5-8, «se fu mai ne l'Arcadia / pastor, di Cintia [...] amico, / cui stimolasse il generoso petto / cura o gloria di selve, / oggi il mostri, e me segua»; IV iii 44, «desolata Arcadia»; V i 88, «Arcadia, la mia terra»). • *orfano Ippocrene*: metafora della poesia; M. segue la risposta di G. (**APr3** 12-4): «del mio [nome] già suona [...] Alfeo [fiume d'Arcadia]. / Or per altro Elicona, ond'al Ciel vassi, / mi detta i carmi un gran Cantore Ebreo».

6. *patria...nido*: GUARINI *PF* V i, 10; 20-2, «chi va lontan da la sua patria, / [...] spesse volte / in peregrina terra ancor s'annidi»; 178-83, «patria, / [...] / Lieto nido»). • *afflitta...sconsolato*: diffusa (GUARINI *PF* V iv 32, «infelice mia patria»);

7-8. *fate...scene*: 'fate piangere le selve e ululare le scene per la morte del vostro pastore'.

7. *Pastor pregiato*: GUARINI *PF* IV v 17-8, «d'Arcadia i più pregiati e chiari / non so se debbia dir pastori o padri». • *fido*: tragicommedia (ALAMANNI *R* II 49 645, «qual fido pastor»; STROZZI il Vecchio *Madr. inediti* XLVI 7, «il più fido pastore»; *PF* I ii, 240; V iii, 71; vi, 91; ix, 22; *Adone* IX 183 3-4, «di gloria oggi sì chiara / il tuo *fido pastore* adorni e vesti».

8. *pianger...ulular*: *Tempio* CXC 7-8, «di tante meste Vedove e di tanti / Orfani afflitti gli ululati e i pianti?»; *Sampogna* II 73, «d'ululati e di pianti»; *Adone* IV 167 2, «ululando e piangendo ella si stese»; XVIII 100 5-6, «pianser le ninfe ed ulular da' monti / e da' profondi lor gorgi vicini». • *pianger...selve*: topico (SANNAZARO *Arcadia* XI, 7; GUARINI *PF* V viii 11-8; *Adone* VII 97, 1). • *ulular...scene*: *Galeria* *RU* XI 6 4, «i teatri ulular, pianger le scene»; *Adone* VII 4 5-6, «che non fa? quante funeste / ulularo per lei tragiche scene?».

9. *sfrondate*: in segno di lutto (MAGNO *R* 99 10-1, «il lauro sfrondi le sue verdi chiome»; TASSO *R* 1206 5, «non sfrondar le tue chiome»; *Adone* V 103, 4; XIX 352, 3).

10. *sampogna...tromba*: ORAZIO *Epistulae* 202, «tibia non [...] vincta tubaeque / aemula» [poi Metastasio *Parnaso confuso*, 150]; GUARINI *PF* I i 151-4, «la cetra, che per voi / vezzosamente or canta / teneri amori e placidi imenei, / sonerà, fatta tromba, arme e trofei»; TASSO *Aminta*, 640-4; *R* 1 1-4, «Vere fur queste gioie e questi ardori / ond'io piansi e cantai con vario carne, / che poteva agguagliar il suon de l'arme / e de gli eroi le glorie e i casti amori»; 570, 4-6; 1392, 80; *Sampogna* IX, 49-50; [contatto di concetto] *Adone* I, 6-8.

11. *tacita*: VIRGILIO *Egl.* VII 23-4, «si non possumus omnes, / hic arguta sacra pendebit fistula pinu»; *Psalm.* 137, «In salicibus in medio eius / suspendimus citharas nostras»; *R Etere*i p. 25, B. GUARINI *S'un dì...* 7, «tal ch'io con questa or muta, e stanca cetra» 7; ALCOTT *Thoreau's flute* 1-2, «We, [...], said, "Our Pan is dead; / his pipe hangs mute beside the river». • *spine...dumi*: 'spine e rovi'; PETRARCA *Rvf* 360 52, «hispidi dumi»; TASSO *R* 443, 4; 1140, 6; 1392, 71; *Adone* XVIII 74, 5.

13-4. *cuna...tomba*: TANSILLO *R* 7, 9-10; TASSO *R* 1270 29-32, «diè cuna il mare, il mare in grembo / v'accolse [...] / dove alato leon la terra e l'acque / tiene, com'al ciel piacque».

13. *Re de' fiumi*: Po; diffuso (B. TASSO *R* I 65, 2; II 70, 13; IV 2, 3; GUARINI *PF* *Prologo*, 19; TASSO *R* 999, 2; 1140, 7; 1505, 127; *Galeria* *RU* XIII 5, 3).

14. *Reina...mar*: Venezia (MAGNO *R* 26, 1; 101, 1; TASSO *R* 628, 9; 1091, 8).



Il sonetto è un intarsio di situazioni bucoliche vulgate e presenti anche nella lirica funebre: Q1 si apre con la sovrapposizione Guarini-*Cigno*, che, *quasi* oscurando il lustro («il vanto / tolse» 1-2) dei «Cigni del Ciel» 2 (gli Angeli; *lectio* autorizzata da Grillo R c. XVIII 14, «d'Arno Angioli, i Cigni» e da Moles *Lagrima* 44 3, «gli Angeli quasi cigni tratti in fiume»), *gettando* in *Adria* (Venezia) il suo ultimo *sospiro*, riesce ad addolcire ancora e più del passato («più de l'usato») il *canto* 4 già ricco di dolcezze. Il proverbiale canto dell'animale, di origine classica (Platone *Fedone* 85a-b; Cicerone *De oratore* III 2), e il precedente mitologico istituito con Pan enfatizzano la reazione della natura di fronte alla morte di Guarini (Q1-2 rappresentano un movimento continuo): è quando le *piagge* sentono (16 4, «*udiro* già le solitarie *arene*») il sospiro del poeta che le *ninfe* piangono e gli *augelletti* ne accompagnano l'ascesa al «quarto giro [cielo del Sole, sede dei sapienti; è iperbole]», modulando il verso per seguire le *orme* della *melodia* [il *canto* 4] 7 dalla quale in passato (*già*) hanno appreso (*appreser*) tanto «di dolcezza» 8. Decisamente attiva è la memoria di Tansillo R 263 1-6:

Quand' il cigno d'Ibero sovra 'l lido  
amato gittò l'ultimo sospiro,  
e le contrade attonite l'udiro  
temprar più dolce dell'usato il grido,  
per duol gli augelli abbandonaro il nido  
e le Ninfe sotterra se ne giro.

La sintassi è elemento collante fra le Q e spartiacque con la linearità di 16 con cui il sonetto condivide diversi aspetti (non fosse che per la stessa altezza cronologica; cf. *Introduzione*). T1, d'ispirazione virgiliana, è l'innovazione: la *sampogna*, condannata (16) a *pendere muta*, trova un degno successore: il sonetto aggiunge alla celebrazione una funzione programmatica, pensata forse come introduzione alla *Sampogna*, di cui potrebbe dirsi componimento prefatorio. Il p., «Pastor del sacro aonio coro» 9, incide (*scrise*) nella corteccia d'alloro (anticipazione di *Apollo*) «con penna [stile pastorale], che restò ['rimase'] di quello [Guarini]» 10 l'ultimo saluto: M. si appropria dell'eredità dell'amico. T2 rientra nel solco di 16, presentando nell'elogio al celebrato una differenza sostanziale: lì suonano, senza pretese, le note di una zampogna prossima all'afonia; qui la T è invece il luogo di un epitaffio «ad alto gradiente retorico» (SALVARANI 2012 p. 707), in cui M. invita *Apollo* a *piangere* la morte del defunto, il suo «canoro augello», come Cicno («augel canoro») ha fatto (*pianse* 13) per la scomparsa di Fetonte («il figlio d'Apollo» 13), abbattuto dalla folgore di Giove e precipitato nelle acque del fiume Po («su 'l fiume»), dove giace *sepolto* in un «freddo avello» 12. La vicenda è in Ovidio *Met.* II 367-80.

L'organizzazione esclude che fra le due liriche sia una soluzione di continuità; la corrispondenza, speculare, degli argomenti suggerisce che si tratti di esperimenti indipendenti, risposte ad esigenze diverse: l'*istanza* (*Cappello* 16) dell'Accademia della Fama giustifica la stesura di una lirica dai riferimenti precisi (all'opera e alla vita del defunto). In entrambi i sonetti emerge un intensivo utilizzo di immagini di successo ma è doveroso notare una concreta divergenza nel trattamento della materia: in 16 il

paragone («qual di Naupatto» 3) ha funzione concretizzante, in modo che il lettore possa comprendere il *grido* 2; i rimandi sono noti (topica la morte di Pan e vulgata la sua vicinanza all'Arcadia e ai suoi luoghi, come la fonte Ippocrene; la *sampogna* come metafora della poesia pastorale), costruiti per Guarini («Pastor [...] *fido*» 7; la correlazione, inedita, di *selve* e *scene*) e precisi (T2 ricorda un'epigrafe). Lo scheletro citazionale, salvo qualche immagine originale (poi recuperata da M.), è di provenienza quasi esclusivamente guariniana; il compianto, incentrato sul dolore della natura, ne analizza le sfumature in *climax* (5-6; «fate...pianger» 7-8; «sfrondate i lauri» 9). Lì, la sofferenza si limita a constatare l'evidenza della morte e a prevedere il facilmente intuibile futuro (l'assenza di suono della zampogna di Guarini, il cui ritorno al canto, «se mai talor rimbomba» 12, è ventilata come ipotesi). 17, al contrario, può contare su un ventaglio più ampio di fonti; non avverte l'esigenza di rendere fruibile al lettore il messaggio (sono aboliti i paragoni esplicativi); i rimandi, per quanto riconoscibili, non sono palesi (cf. T2). Non da ultimo, il componimento si avvale di toni più energici e solidi: in qualità di omaggio personale, si permette inclinazioni più definite (da M. certamente preferita alla linea più pacatamente patetica di 16), come l'auto-elezione a erede di G. (T1). Il bilancio sembra avvallare l'ipotesi che 16 sia destinato a circostanze ufficiali, per la lettura pubblica (di qui, lo scopo di avvicinare il defunto agli ascoltatori); conseguentemente 17 nasce come esercizio intimo, come saluto che M. vuole tributare al maestro, ricordato come pari.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). Si notino: gli *enjambements*; l'iperbato (Q1; Q2; T1); la metafora («Cigno del Po» 1; «Cigni del Ciel» 2, in ripetizione; *Pastor* 9; *penna* 10); l'anadiplosi con paronomasia («pianser...pianto» 5); il chiasmo («pianser le ninfe...gli augelletti al pianto» 5; «pianse il figlio d'Apollo augel canoro» : «pianga Apollo il suo canoro augello» 13-4; «augel canoro» : «canoro augello» 13-4); l'ossimoro («freddo avello» : vicenda di Fetonte); l'anafora di *cigno* (1; 2), di *augel* con *variatio* (*augelletti* 5; *augel* 13; *augello* 14)

*Nel medesimo soggetto*

Quando il Cigno del Po, che quasi il vanto  
tolse a i Cigni del Ciel, le piagge udiro  
gittando in Adria l'ultimo sospiro  
4 intenerir più de l'usato il canto.

Pianser le ninfe e gli augelletti al pianto,  
mentr'ei l'ali spiegando al quarto giro,  
di quella melodia l'orme seguuro,  
8 onde già di dolcezza apreser tanto.

Ed un Pastor del sacro aonio coro  
con una penna, che restò di quello,  
11 scrisse queste parole in un alloro:

«Su 'l fiume, ove sepolto in freddo avello  
pianse il figlio d'Apollo augel canoro,  
14 or pianga Apollo il suo canoro augello».

3. *sospiro* 1614 ] *sospiro*, 1625

4. *del'* 1614 ] *de l'* 1625

5. *pianto* 1614 ] *pianto*, 1625

9. *choro* 1614 ] *choro*, 1625

1. *Cigno...Po*: diffusa (TASSO *R* 538 85, «cigno del Po»; 569, 118-20; *Adone* IX 169; 183).

1-2. *il...tolse*: GRILLO *Pompe* LXXXVIII 1-3, «Né Cigno di Meandro, o di Cefiso / sì soave cantò vicino a morte / com'il tuo Goselin»; *Risposte* p. 189r, G. V. NARBONA *O maraviglia...* 1-4, «a piè d'un sacro alloro / sacrato a Febo, odo d'un Grillo il canto, / [...], e toglie il vanto / a qual Cigno in Parnaso è più canoro» 1-4; p. 191r, C. PELLEGRINO *Tacque...* 12-3, «più gloria avranno, [...], da un Angel Grillo / che vince i cigni, e le Sirene al canto»; TASSO *R* 581 1-2, «lo stil non giunge / di chi ha maggior di cigno mastro il vanto».

2. *udiro*: SANNAZARO *Arcadia* Prologo, «potrò [...] fra queste deserte piagge, agli *ascoltanti* alberi, et a quei pochi pastori che vi saranno, raccontare le rozze ecloghe»; B. TASSO *R* I 103, 52-3; TASSO *R* 360, 1-2 (ascoltano le Ninfe); 720, 1-3; 1453, 6; *Adone* XVI 9, 1-4.

4. *intenerir...canto*: proverbiale (CICERONE *De oratore* III ii 6, «illa tamquam cycnea fuit divini hominis vox et oratio, quam quasi exspectantes post eius interitum veniebamur in curiam, ut vestigium illud ipsum, in quo ille postremum, institisset, contueremur»; OVIDIO

*Her.* VII, 1-4; *Met.* XIV, 430; MARZIALE *Xen.* LXXVII, «Dulcia defecta modulator carmina lingua / cantator cyncus funeris ipse fui»; SANNAZARO *Arcadia* VIII 13, «suole il candido cigno presago de la sua morte cantare gli esequiali versi»; TANSILLO *R* 82, 16-9; TASSO *R* 78, 10-4; 175, 25-7; 669 10-1, «dolce s'ode / la sua morte cantar canoro cigno»; 702, 5-6; *GC* XX 83 ,1-2. Affine a BANDELLO *R* CIII, 79-81).

5-7. *augelletti...seguiro*: tema dell'armonia musicale (SANNAZARO *Arcadia* II 7-8, «il mio canto e 'l murmurar de l'onde / s'accorderanno»; *R* †Spilimbergo p. 82, G. M. VERDIZZOTTI son. *Del torrente...* 9-10, «traeva al suon de' suoi leggiadri accenti / d'Elicon le Muse»).

6. *mentre...giro*: corteo canoro: ARIOSTO *OF* XLII 14 7-8, «disciolta dal corporeo velo / fra dolce melodia sali in cielo»; *R* †Spilimbergo p. 12, B. TASSO. *La...* 1-2, «La tua salita in cielo alma felice / cantano i cigni d'Adria»; p. 85, G. DIEDO *Fanno...*, «Fanno or gli angeli in ciel dolce concerto, / [...] / poi ch'è salita Irene a l'alta stanza» 1-3; TASSO *R* 1004, 5-11.

8. *appreser tanto*: ha alle spalle TASSO *R* 128 1-2, «prigioniero augel, che dolci e scorte / note apprendea dal tuo soave canto».

9. *aonio coro*: cf. MAGNO *R* 23, 4; TASSO *R* 1579, 3; *Adone* IX 132, 2.

10. *di quello*: 'di Guarini'; la questione dell'eredità letteraria; VIRGILIO *Egl.* V 48-9, «nec calamis solum aequiparas, sed voce magistrum: / fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo».

11. *scrisse...alloro*: VIRGILIO *Egl.* V 13-4, «immo heac, in viridi nuper quae cortice faggi / carmina descripsi»; Sannazaro *Arcadia Prol.*, «le silvestri canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de' faggi»; III, 5; VI 1, «la scrisse in una verde corteccia di faggio»; TASSO *R* 609, 9-10; 1258 1-2, «Queste, [...], / e note incise in faggi e 'n verdi allori»; *Sampogna* VI 70-3, «piacciavi a me le dolorose note / oggi ridir, perché lasciar ne possa / in qualche scorza di crescente faggio / a la futura memoria eterna». Nelle dinamiche amorose (ARIOSTO *OF* XXIII 129, 1-5; B. TASSO *R* II 100, 164-5; TASSO *R* 132, 3-4; 584, 5-6; *GL* VII 19, 3-4).

12-4. *Su...augello*: 'Sul fiume [Po], dove sepolto in un sepolcro freddo [per via dell'acqua], Cicno [l'*augel canoro*] pianse la morte del figlio di Apollo [Fetonte], ora Apollo pianga la scomparsa del suo uccello *canoro* [Guarini]'.

12. *fiume*: PETRARCA *Rvf* 105, 20; TASSO *R* 1150, 4; 1444, 6-8; *Adone* XVIII 246, 3. • *freddo avello*: in contrapposizione alla vicenda di Fetonte che bruciò la terra (TEBALDEO *R* (*estrav.*) 539, 11; B. TASSO *R* III 57, 28; TASSO *R* 920, 11; *Galeria Statue* 20 8-10, «[Nerone] la Patria e la Madre arse ed estinse, / [...], / altro non fu, ch'un duro, e freddo sasso»).

13. *pianse...canoro*: OVIDIO *Met.* II 367- 72, «Adfuit huic monstro proles Stheneleia Cyncus, / qui tibi materno quamvis a sanguine iunctus, / mente tamen, Phaëthon, propior fuit. Ille [...] /, ripas videris amnemque querellis / Eridanum inplerat silvamque sororibus auctam».

Quasi inesistenti le notizie biografiche su Antonio Vincenzo Magnani, di probabile area bolognese (DOLFI 1670 p. 475: la «famiglia, così nomata dal Serpe Magnano, suo antico Cimiero, per essere molto antica in Bologna»). Le informazioni desumibili dal sonetto sono frammentarie: la menzione del Ticino (*Tesin* 1), che scorre nel Ducato di Savoia e menzionato in elenchi eruditi (cf. Petrarca *Rvf* 148, 1; Tasso *GC* XII 16, 7), potrebbe avere valenza storico, oltre che retorico-geografico: alluderebbe (SLAWINSKI 2007, pp. 356-7) alla vicinanza di Magnani alla corte di Carlo Emanuele I. Più labile il secondo elemento, «famoso Magnan» 13: la fama dell'elogiato, troppo generica per rintracciarne l'origine (forse meramente esornativa), potrebbe sostenere l'identificazione fra Magnani e l'autore omonimo dell'*Istoria dello 'n vitto e valoroso principe Don Florismondo e d'altri famosi cavalieri* (Treviso, 1560), poema cavalleresco sulla scia dell'*Amadis de Gaula*. L'opera (due libri) contribuisce a tratteggiare il profilo di un uomo colto, di un letterato. REINHARD (1923, pp. 427-70), scopritore del *Florismondo*, lo descrive, attribuendolo ad un autore «finora sconosciuto».

Per quanto poco si sappia, il cognome Magnani non è *hapax* fra le conoscenze di M.: in una missiva a Stigliani (*Lettere* 127, p. 216), datata 1619 a Parigi, il p. menziona un certo Pietro Magnani («io feci intendere a V. S. per mezo d'una lettera scritta da Magnanini al Magnani»), medico di Parma. Se è lecito credere che la vicinanza alla famiglia bolognese sia favorita dal poeta di Matera, l'amicizia con Magnani è da ascrivere al periodo precedente la rottura con Stigliani, con cui i rapporti risultano in crisi già nel 1606 (RUSSO 2008, p. 26 n.). La morte del celebrato, successiva al 1602, sembra da collocare alla permanenza torinese del p..

Il sonetto apostrofa i poeti, i «fabri canori» 1, perché eternino la memoria del defunto, *sudando* «ad intagliar tomba» 3: la metafora in apertura rileva i termini della sovrapposizione fra lavoro poetico e fisico, tematica affrontata in **AMo16** e, qui, in **14**. Il paragone è in Tasso, nel *Discorso sull'arte poetica*, p. 4: «la materia nuda (materia è detta quella che non ha ancora ricevuta qualità de l'artificio [...] del poeta) cade sotto la considerazione del poeta in quella guisa che 'l ferro o 'l legno vien sotto la considerazione del *fabro*». La similitudine, di forte impatto, è destinata al successo, fin nell'800 (Carducci *RN CV* 19-21, «il poeta è una grande artiere, / che al mestiere, / fece i muscoli d'acciaio»). Il vulgatissimo intaglio della «tomba sublime» 3, nella quale si onora il corpo (*vel*) di uno *spirto* così illustre (*chiaro*) 4, è felice quanto riasuntiva rielaborazione di Tebaldeo *R* 296, 88-111. La lezione accolta da M. nelle *Q* è contaminata dal ricordo di Magno *R* 143 3-8, «[al poeta Simone Contarini] poiché m'orna tua grazia e tenta porme / dal piè del bel Parnaso a l'alte cime. // Sembri raro scultor ch'intagli e lime / un rozo marmo e 'n vaga statua il forme; / che 'l dotto stil, con cui tu mi trasforme, / la gloria tua ne le mie lodi esprime». Accurato riguardo è riservato alla veste lessicale che insiste sul carattere insieme materiale (*fabri; sudate; intagliar; stromenti; lavori; scarpelli; lime*) e spirituale («carte illustri»; «peregrine rime»; *marmi*) della poesia. La scelta terminologica risponde alle esigenze di plasticità e l'equivoco fra le due pratiche, sul cui crinale si muove la fronte, è organizzato in modo che la trama simbolica risulti palese e si traduca in immagini subito concrete: i *fabbr*i, dapprima in riva al Ticino, sono detti *canori* (aspetto condiviso con i cigni,

di 17 13-4) e subito trasferiti sui gioghi del «bel Parnaso» 2. La perentoria esortazione *sudate* 3 segna l'ingresso della fatica, rafforzata dall'allitterazione *sudaTE inTAgliar TOmba*, e della concretezza del lavoro. Q2 spezza l'illusione e propone simmetrie, vulgate e semanticamente precise, che rivelano l'inconsistenza dell'equazione proposta in Q1: i *lavori*, cui i poeti sono esortati, abbisognano di *stromenti* specifici, di «inchiostri e penne e non scarpelli o lime» 6. In quest'ottica, i *marmi* sono le «carte illustri» e i fregi (*ori*) le «*peregrine rime* [assonanza interna]» 7. Q2, sottolineando le pratiche connessioni fra i due lavori, ne determina, a livello lessicale, il distacco: di fronte agli sterili strumenti, si erge la levatura morale della poesia. *Bel* è il Parnaso, ma anonimo è *Tesin*; la tomba è detta *sublime*, perché del «*famoso Magnan*»; le «carte illustri» e le «*peregrine rime*» concorrono a rendere *leggiadra* l'opera. M. attribuisce alla genesi poetica un'importanza determinante, superiore per raffinatezza. La lirica diventa così elogio anche della poesia, forse in virtù delle frequentazioni letterarie di Magnani. In T1 fanno séguito gli imperativi *fate* e *scolpitemi*, dipendenti dall'ipotetica retorica, «s'onorar l'onorate ossa vi piace», che recupera il poetico «intagliar tomba». M. si attiene alla tradizione dapprima con un appunto sull'*urna* (fisica) del celebrato, in grado di mettere in ombra le piramidi d'Egitto (*Menfi*) e il Mausoleo di Alicarnasso (*Caria*), quindi procede con la raccomandazione secondo cui la celebrazione si debba modellare sul caso particolare di Magnani e che sia all'altezza dei suoi meriti («di tre cadaveri capace»): è importante che l'elogio riconosca il *pregio* della *tomba* e del *vel* contenuto. T2 (legata a T1 da forte inarcatura) conclude il s. spingendo i *fabbricanti* a *scolpire* sul *sasso* l'epitaffio: «in un solo sasso giacciono insieme alle spoglie del *famoso Magnani Gloria e Virtute*». Canonico è il *topos* del celebrato seguito, nel sepolcro, dalle proprie doti.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). L'intreccio retorico, basato sull'equivoco, consta di metafore («fabri canori» 1; *Menfi e Caria* 10; «di tre cadaveri capace» 13), di ossimori dall'effetto straniante (*fabri : canori, Parnaso : sudate*); di iperbati («del chiaro spirito il vel» 4; «son dell'opra leggiadra...» 8), del procedere speculativo (*inchiostristi : scarpelli, penne : lime e carte : marmi, rime : ori*), di metonimie («nobili lavori» 5; «carte illustri», «peregrine rime» 7, in struttura chiasmica), della figura etimologica («onorar l'onorate» 9), del mirato uso dell'inarcatura (5-6; 7-8; 9-10; 12-3). La struttura rimica gioca sulla facile rime inclusiva fra *ori e canori : onori : lavori*

*In morte del Signor Antonio Vincenzo Magnani*

Voi, che 'n riva al Tesin, fabbricanti,  
anzi del bel Parnaso in su le cime,  
sudate ad intagliar tomba sublime,  
4 ove del chiaro spirito il vel s'onori.

E son stromenti a i nobili lavori  
inchiostristi e penne e non scarpelli o lime;  
e carte illustri e peregrine rime  
8 son de l'opra leggiadra i marmi e gli ori.

S'onorar l'onorate ossa vi piace,  
l'urna, ch'a Menfi, a Caria il pregio toglie,  
11 fate di tre cadaveri capace.

E scolpitevi poi: «Qui, con le spoglie  
del famoso MAGNAN, ch'estinto giace,  
14 Gloria insieme e Virtute un sasso accoglie».

2. *insù* 1614 ] *in sù* 1625

4. *s'honori*; 1614 ] *s'honori?* 1625

5. *ai* 1614 ] *a i* 1625    *lavori* 1614 ] *lavori*, 1625

8. *del'* 1614 ] *de l'* 1625

9. *piace*, 1614 ] *piace*; 1625

1. *Voi...canori*: incipit simile a TASSO *R* 468 1, «voi, canori cigni». • *fabbricanti*: diffuso in ambito poetico: TASSO *R* 1378 1, «dotto fabro del parlar materno»; 1441 1, «Fabbricò il Tempio con purgati carmi»; 1642 1-2, «Ciò ch'io fabbrico in terra e ciò ch'io fondo, / infelice architetto»; *Galeria RU XII* 1 3-4, «del carne Latino ruvido e scabro / famoso e nobil Fabro»; *Statue* 10 7-8, «ceda ogni altra il pregio a la tua mano, / Fabro illustre»; *Adone X* 145 6-7, «il mirabil Terpandro e 'l buon Tirteo, / fabri di nove lire e nove cetre».

2. *bel Parnaso*: vulgato; cf. per es. MAGNO *R* 23, 1; TASSO *R* 1013, 81; *Adone XIX* 34, 8.

3. *sudate*: la fatica è del lavoro fisico (PETRARCA *Rvf* 41, 3; TASSO *R* 570, 116-8; 1389, 141-3; **ABo**77, 2; *Adone I* 5, 5-6; *X* 235, 2) e poetico (SANNAZARO *Arcadia A la sampogna*, «si compieno le tue fatiche, o rustica e boscareccia sampogna»; B. TASSO *R V* 42, 5; TASSO *R* 678, 3; **AMo**16, 13-4; *Adone IX* 7-8, «'l guiderdon de' miei sudori / sia corona di mirti».

• *intagliar tomba*: cf. B. TASSO *R* IV 34, 1; V 11 13-4, «al tuo nome eterno ergo e consacro / Statue, Obelischi, Archi, Colonne e Tempi»; TANSILLO *R* 345, 9-10; MAGNO *R* 331 1-2, «Di via più ricchi marmi adorna or sorge / la tomba mia da le tue dotte carte»; TASSO *R* 808, 1-4). • *tomba sublime*: TASSO *GC* IX 48 1-2, «perché di peregrini e bianchi marmi / gli alzi sublime tomba il vecchio padre».

4. *chiaro spirto*: TANSILLO *R* 213, 13; TASSO *R* 913, 12; 1521, 10; in M. AAm36, 2; ALu20, 8; 12, 4; CCa21, 4; *Tempio* 4, 3. • *vel*: vulgatissimo (uno per tutti, TASSO *R* 567, 5).

5. *nobili lavori*: poi in *Strage* II 119, 8; IV 94, 6.

6-8. *stromenti...ori*: la distinzione (figlia dell'oraziano «Exegi monumentum aere perennius», in *Odi* III 30 1) e la superiorità degli strumenti della poesia su quelli della carpenteria sono in BEMBO *R* *Varchi, le vostre...* 1-4, «le vostre pure carte e belle / [...] / più che metalli di Mirone e marmi / di Fidia»; GUARINI *R* LXX 4, «carte, che 'l tempo avete a scherno»; *R* †Spilimbergo p. 163, T. PORCACCHI *Mentre ...* 7-8, «onde a le carte / invidin fama eterna i bronzi, e i marmi»; TASSO *R* 1254 5, «'n queste rime or più che 'n bianchi marmi»; 1367, 38-9; 1501, 3-4; *Galeria* *RU* X 4 8-11, «tempio immortale al nome mio fondai, / e fabricai più d'ogni marmo forte / di fragil carta l'Obelisco a Morte»; *Adone* XI 154, 3-8.

6. *inchiostri...penne*: B. TASSO *R* I 50, 5; TANSILLO *R* 162, 8; TASSO *R* 1065, 8.

7-8. *carte...marmi*: COLONNA *R* CXVIII, 9-10; GRILLO *Pompe* c. IV, 181-3; *Galeria* *RU* XII 23 1-2, «Fu scarpel la mia penna, / e le carte, ov'incisi eterni carmi, / carte non fur, ma fur metalli, e marmi»; *Capricci* 7, 13-4.

8. *opra leggiadra*: rif. ai «nobili lavori»; altri contesti: PETRARCA *Rvf* 154, 5; MAGNO *R* 63, 1; TASSO *R* 808, 5; 1028, 11. • *marmi...ori*: vulgato (TASSO *R* 921, 8; 1222, 21; 1491, 1).

9-11. *s'onorar...capace*: necessaria la corrispondenza fra sepolcro e meriti del defunto (cf. ALAMANNI *R* I 46 112-4, «poi che avrete alle sante ossa amiche / dato sepolcro ai lor gran meriti eguale, / così scrivete al sasso»; VARCHI *R* 154, 1-4; TANSILLO *R* 339 5-6, «tomba, al merto equal, non fondo ed ergo, / ché darmi forza al rio destin non piacque»; MAGNO *R* 70 74-6, «una [Musa] di scolpir si sforza / nel duro marmo e porvi a l'altrui voglia / breve detto che 'l nome e i meriti accoglia»; TASSO *R* 534, 9-10; 1431 12-4, «A te costruito, / padre, qual rogo fia, qual degna tomba? / Se mausoleo non basta, alziamo il tempio»).

9. *onorate ossa*: B. TASSO *R* V 97, 2; TASSO *R* 1373, 7-8; *Adone* XIX 354, 5.

10. *Menfi...tolse*: ORAZIO *Odi* III 30, 2; B. TASSO *R* V 45 1-14, «le piramidi, gli archi, i mausolei, / le mete, i cerchi e l'altre tante rare / opre [...] / son già cadute, [...] / solo, illustre Vittoria, il vostro onore splenderà chiara, inestinguibil face...»; GUARINI *R* LXXXX 5-10, «Erga pur marmi e bronzi il mondo afflito, / [...], / che sarebb'anco a sì gran nome angusta / la più vasta piramide d'Egitto. / L'urna di sì gran donna è in queste carte, / non dove estinto il suo mortal si serra»; TASSO *R* 689, 12-4; ALu34, 1-2; ALu42, 1-4; *Adone* XIX 338 1-2, «taccian di Caria i celebri obelischi, / cedan di Menfi altera i monumenti».

12. *scolpitevi*: tipico, cf. 4, 12; B. TASSO *R* IV 29, 9-11; ALAMANNI *R* I 46 114, «così scrivete al sasso che gli serra»; TASSO *R* 463 12-3, «nel sepolcro adorno / scrivi»; *Adone* XIX 403 7-8, «[Amore] con la punta del dorato strale / vi scolpì sopra un epitaffio tale».

12-4. *Qui...accoglie*: vd. 1, 12-4; 29, 4-5 (cf. TARSIA *R* XLIX 12-4, «o spirto di virtute ornato e caldo, / nacque teco beltà, senno e valore / ed or son qui teco sepolti insieme»; TASSO *R* 922 12-3, «voi piangete ancor, dolenti versi, / la gloria antica qui con lui sepolta»; *Adone* XIX 404 3-4, «giace sepolto Adone in questo sasso / e giace seco incenerito Amore»).



Il conte Giacomo Valmarana, di origine vicentina (BETTINELLI 1780, p. 154: «nobilissima ed antichissima famiglia di Vicenza»), è cavaliere dell'Ordine di S. Giacomo per la corona spagnola. Lo *status*, le informazioni e i riferimenti nella lirica restituiscono un ritratto, benché generico, significativo dell'elogiato: il cavalierato ne testimonia la nobile discendenza, il servizio di sei mesi a bordo di galee e l'apprendimento in monastero della Regola (DE MAILLANE 1790, pp. 243-7, *Giacomo S. della Spada*). Nella lirica il p. paragona Valmarana a S. Giacomo. Il fervore cattolico alimenta in entrambi un attivismo militante contro l'«empio stuol Pagano» 5 e contro il «sangue infedel», contrastato sul Reno 8, «per dilatar la fede» 7. L'ambientazione e la designazione del nemico minano la lettura secondo cui il conte sarebbe impegnato a combattere il Turco. Al contrario, il sangue *infedel* potrebbe alludere al credo protestante diffuso nella Repubblica delle Province Unite, in guerra con la Spagna (la battaglia termina nel 1609). In tal contesto «dilatar la fede» è traduzione, anche letterale, dell'esigenza della Chiesa di arginare le inclinazioni scismatiche in Europa: per questo, Clemente VIII fonda, nel 1599 (fino al 1604), l'istituto *de fide propaganda*, poi riorganizzato da Gregorio XV nell'omonima Congregazione. Come già sostenuto (cf. *Introduzione*), il defunto sarebbe autore di un libro di *Nenie* (Genova, Pavoni), fatto che legittimerebbe la sua inclusione fra Magnani e Bonarelli (20).

L'esordio, un vigoroso imperativo (*Impetra* 1) rivolto a S. Giacomo, è la vulgata richiesta di intercessione affinché al suo «degnò imitator», il conte, sia concessa la giusta grazia. Il motivo della richiesta è di ricompensarlo quale *erede* del «nome e del vessillo» e *fregiato* in vita di «tant'onor» 4. Il tema centrale della Q è la dignità del defunto, unica dote riconosciutagli, grazie alla quale può rivendicare il titolo di successore «non [...] invano». Torna qui, come già in 18, la necessaria equivalenza fra grazia e meriti, avvicinati dall'anadiplosi (*degno... degna* 2). La richiesta di *mercede* e gli elogi di Q1 muovono la celebrazione, creando un parallelo a distanza («santo e generoso» il santo; «lieto e fecondo» il conte) e situazionale: Q2, sviluppando l'*imitator* 2, raffronta l'impegno dei due sul campo di battaglia. La vittoria di S. Giacomo a difesa della fede, in seguito a cui riportò al *Tago* (in Spagna) «ricche [...] palme e prede», è debitrice del folclore (Giacomo come *Matamoros*, simbolo della *Reconquista*) e della *Legenda Aurea*. Dal canto suo Valmarana sul Reno, per espandere la parola di Cristo, tinge col sangue degli infedeli il *piano*. L'apparente similitudine, basata su corrispondenze interne (*Tago : Reno*; «per Gesù» : «per dilatar la fede»; «empio stuol Pagano» : «sangue infedel»), si sgretola nella resa: l'allegria per la sconfitta del nemico («ricche [...] palme e prede») si smorza di fronte alla constatazione dell'impresa militare del conte, cui non succede alcuna ricompensa. L'adesione alla tradizione non impedisce a M. di dar vita ad un risultato interamente modellato sul caso del defunto. Lo scenario bellico si dissolve lasciando spazio alla tensione dell'attesa: T1, bipartita e in *climax*, ritrae l'impazienza di Vicenza e del *mondo*, pronto per *arricchirlo* di «ogni onor terreno» 10 (è contrappunto al precedente «tant'onor»; la specificazione di *terreno* è funzionale alla diversità dell'onore). Le due strutture, condotte senza sforzi retorici, si rispecchiano: le medesime particelle temporali (*già*, dalla patina pessimistica) si accompagnano allo stesso modo (l'imperfetto prolunga

le azioni, la cui durata si arresta all'*or* e al presente di T2) e alla struttura ad iperbatò. La chiusa è tradizionale metafora di ascendenza petrarchesca: «passando a l'immortal sereno», Paradiso, la vita, accostata ad un viaggio per mare (l'*Egeo* è il punto di contatto della metafora), termina in un naufragio («rompe la nave» 13). La lirica si chiude con un'altra raccomandazione diretta al santo (abolito il tramite per un potere superiore), giocata sul contrasto dei possessivi («del naufragio suo...il tuo seno»).

## 19

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). Retoricamente, si notino le dittologie («santo e generoso» 1; «del tuo nome e del vessillo» 3; «palme e prede» 6; «lieto e fecondo» 9), la anadiplosi (*degno... degna* 2); l'iperbato (3-4; 5-6; 8; T1; 14); la litote (4); il rispecchiamento con inversione dei membri (Q2) e simmetrico (T1); la dislocazione a sinistra («sposo, già l'attendea» 9); il chiasmo («naufragio suo» : «tuo seno» 14)

*In morte del Signor conte Giacomo Valmarana,  
cavaliere dell'abito di San Giacomo*

Impetra, o santo e generoso Ispano,  
al degno imitator degna mercede,  
che del tuo nome e del vessillo erede  
4 non fu di tant'onor fregiato invano.

Tu, per Gesù, de l'empio stuol pagano  
ricche al Tago portasti e palme e prede.  
Questi su 'l Reno, per dilatar la fede,  
8 fe' di sangue infedel vermiglio il piano.

Sposo già l'attendea lieto e fecondo  
la cara patria; e d'ogni onor terreno  
11 già s'apprestava ad arricchirlo il mondo.

Or che, passando a l'immortal sereno,  
rompe la nave in quest'Egeo profondo,  
14 sia del naufragio suo porto il tuo seno.

1. *Impetra*, 1614 ] *Impetra* 1625      *Hispano*, 1614 ] *Hispano* 1625  
3. *nome*, e 1614 ] *nome*, 1625  
4. *invano* 1614 ] *in vano* 1625  
6. *portasti* 1614 ] *portasti*, 1625  
12. *al'* 1614 ] *a l'* 1625

1. *santo...Ispano*: san Giacomo, patrono di Spagna.

2. *degno imitator*: cf. **CLo64** 9, «de' grand'Avi imitator ben degno»; **CLo79** 1, «Paolo [da Cesena, cappuccino], di Paolo [Santo] imitatore»; *Ritratto*, 915; 1106; *Adone* XIV 45, 2. • *degnna mercede*: ARIOSTO *OF* XLV 92, 6; *Sampogna* X, 554; *Adone* XIII 75, 3.

3. *nome...erede*: ARIOSTO *OF* XLVI 95, 7; *TEBALDEO R* 272 132, «non men di forza che del nome herede»; (*estrav.*) 668, 1; *TANSILLO R* 87 10-1, «del regno al maggiore, e dei desiri, / e del valore e del gran nome erede»; *TASSO R* 850, 6; 1063 9-11, «stirpe gentil d'eroi [...] / ond'a voi tutti, che di lei nasceste, / passa il valore e la memoria e 'l nome».

5-6. *per...prede*: 'tu in nome di Dio in Spagna ha riportato trofei dell'esercito pagano'; *TASSO R* 1065 1-4, «L'arme e gli scettri [...] / e le vittoriose e sacre palme, / e mille ricche prede [...] / tolte a gli empj di Dio nemici e nostri».

5. *per Gesù*: 'in nome di Dio'; in contesto bellico: ARIOSTO *OF* XLIII 191 1, «pugnando per la fé di Cristo»; *VARCHI R* 336, 10-1; *TASSO R* 803 13-4, «felice è colui che per difesa /

di nostra fede s'arma e more in guerra»; 834, 10-1; *GL* IV 96 7-8, «per Giesù la spada cinge / l'empio ne' lacci suoi talor stringe?». • *empio...Pagano*: cf. TASSO *R* 786, 5-7; *GL* I 8, 6; III 42, 5; **AMa46**, 1-2; *Sampogna* V, 957.

6. *Tago*: metonimia per Spagna; TANSILLO *R* 284 7-8, «[a Pietro di Toledo, viceré di Napoli] il mio Tebro ceda al vostro Tago / gli onor de' suoi Fabrizii e de' suoi Curî». • *palme...prede*: dittologia in TASSO *R* 1229, 13, *GL* VIII 65, 5; *Adone* IV 28, 7; XVIII 29, 6.

7. *dilatar...fede*: biblico (Is 61, 1, «ad annuntiandum laeta mansuetis misit me»; Mt 10, 7, «euntes autem predicate dicentes»); traduce l'impegno della Chiesa, *de fide propaganda*; il concetto è in CHARITEO *End.* 204 4, «per la fede augmentar»; MAGNO *R* 354 9-10, «o martirio felice, o intrepid'alma, / ad essaltar sua fé da Cristo eletta!»; TASSO *R* 1503 78-80, «spargete altrui del sommo Padre / le grazie e i sacri doni in nobil parte / del mondo»; 1666 53, «il suo nome [Gesù] si dilati e stenda»; *GL* IV 13, 5-6.

8. *fe'...piano*: immagine diffusa (ARIOSTO *OF* XXXIII 47, 4; TANSILLO *R* 118, 13-4; TASSO *R* 927 1-3, «da' cerulei campi / che tingi in rosso»; 1118 3-4, «facesti seco in Francia il suol vermiglio / del sangue ostile»; 1569, 14; *GL* XII 103, 3; *GC* XVIII 14 3-4, «far bramasse il piano vermiglio / de l'altrui sangue»; 2 14, «col sangue Pagan fatto vermiglio»; *Adone* IV 29 5-6, «là dove il verde piano / vermiglio diverrà del sangue mauro»).

9. *sposo*: comune la parentela con il luogo d'origine (PETRARCA *Rvf* 27, 13; TASSO *R* 509 1-2, «O d'eroi figlia illustre, o d'eroi sposa, / o d'eroi madre»; 9, 2; 16, 5).

9-10. *già...patria*: per l'attesa, soddisfatta o no, dell'eroe: B. TASSO *R* V 123 5-6, «attendea l'alto Senato / de la tua patria opere eccelse»; MAGNO *R* 106, 1-3); per il dolore: GUARINI *R* CXLII 5-6, «duolsi la patria tua, lunga stagione / bramando il figlio suo».

9. *lieto...fecondo*: cf. TASSO *GL* XV 37, 5; *Galeria* *RU* V 5, 2.

10-1. *d'ogni...mondo*: TASSO *R* 1316 122-6, «gemme ed arme e squadre, / e quanti innalzan templi e quanti altari, / terre soggette e mari, / città, popoli, navi in sen profondo, / e tutto intento ad onorarvi il mondo»; BANDELLO *R* CXII 13-4, «s'inchini / il mondo a riverirvi e farvi onore»; B. TASSO *R* II 22, 11; V 10, 3-4; TANSILLO *R* 160 2, «vi ammira il mondo tutto, oggi, e vi onora»; 357, 5; MAGNO *R* 162, 3-4.

12. *immortal sereno*: 'Paradiso'; ARIOSTO *OF* XXVII 34 3-4, «ne l'eterno seren dove Michele / sedea»; TASSO *R* 494 6-7, «l'immortale e serena / vince la parte in voi grave»; *Adone* I 129 1, «in un sereno eterno»; V 41 2, «de la gente immortal patria serena».

13-4. *Or...seno*: 'ora, nel momento in cui la tua nave affonda in questo Egeo andando in Paradiso, che il tuo naufragio trovi un porto sicuro nella clemenza di San Giacomo'.

13. *rompe...nave*: PETRARCA *Rvf* 268 16, «rotto la nave»; TASSO *R* 1088 7-8, «tempesta ch'immerge il legno e spezza». • *Egeo*: DELLA CASA *R* LXII 5, «'n questo Egeo che vita ha nome»; TASSO *R* 1544 1, «L'Egeo di questa vita».

14. *porto...seno*: SANNAZARO *R* dedica, «i frammenti raccogliere del rotto legno, ho pensato io, o rara e sopra le altre valorosa donna, dopo ante fortune mercé del cielo passate, a te, come a porto desideratissimo, le tavole indirizzare del mio naufragio»; *seno*=porto/sepulcro, vd.: PETRARCA *Rvf* 365, 9-10; TANSILLO *R* 33 13-4, «nel tuo seno / ov'egli ebbe la cuna, avria la tomba»; MAGNO *R* 9 117, «prega il Signor, che la raccolga in seno»; 71 12, «per sepulcro avendo il vostro seno»; TASSO *R* 72 14, «sol un tranquillo porto, un dolce seno?»; *Galeria* *RU* VI 2 47-8, «pur d'avere almeno / sepulcro entro il tuo seno?».

Il lamento funebre per Guidobaldo Bonarelli (1563-1608) è affine al compianto in morte di Guarini (16-7) per l'uso delle informazioni (la biografia; la menzione delle opere; la loro importanza poetica), per l'elemento pastorale e per l'«intuizione scenica» (SALVARANI 2012, p. 708). Guidobaldo, figlio di Pietro Bonarelli Della Rovere, è membro e fondatore dell'Accademia degli Intrepidi di Ferrara (DBI *s.v.*), autore della *Filli in Sciro*, dramma pastorale commissionatogli dall'Accademia e ivi rappresentato nel 1605 («apparecchiar su 'l Po scene pompose»; la costruzione di un teatro stabile è dell'anno successivo, cf. MAYLENDER 1926 vol. III, p. 343). L'opera è stampata (1607, per Baldini) con il prologo *La Notte*, scritto da M., successivamente confluito nella *Lira* (CCa57). Insieme alla *Filli*, la fama della famiglia Bonarelli è affidata al *Solimano* (1619) di Prospero che, alla morte del fratello Guidobaldo, si impegna nella promozione del suo ricordo, aiutando O. Magnanini nella stesura dell'orazione funebre del 19 febbraio 1609 e «accompagnata dalla lettura di varie poesie scritte dagli accademici in encomio dell'illustre collega» (CAMPORI 1876, pp. 133).

I rapporti di amicizia con il nostro sono ampiamente documentati: Bonarelli, in una lettera (25 agosto 1606), confida a Ercole Coccapani l'ansia per l'arrivo di M. a Ferrara («Quanto desidererei il S.<sup>r</sup> Marini per accrescere il mio ardore col suo fervore. Qui certamente con infinito desiderio tutto il mondo l'aspetta ed io più ch'ogni altro, non avendo altro che questo in sollevamento del dispiacer [...] d'aver due volte perduto sì felice occasione della sua dolcissima conversazione», CAMPORI 1876, p. 155). M., nei *Capricci* (CCa20, intorno al 1606-7), include un sonetto per l'«Accademia de gl'Intrepidi di Ferrara quando lo raccolsero nel lor numero» e nelle *Lettere* ricorda Bonarelli nell'elenco dei «lumi del secol nostro» (137 p. 241), conservando per lui un sentimento di sincero affetto (a Bruni lo descrive «di felice ricordanza», 234 p. 422).

L'esordio, incentrato sulla precarietà umana, annuncia la morte di *Tirsi*, innamorato di *Filli* («mio caro amor») e qui riferito all'autore. Complesso l'artificio retorico di 1, giocato sulla ripetizione: all'anadiplosi (*Tirsi... Tirsi*) si aggiungono le paronomasie in sequenza di *cARO* : *AmOR* e *aMOR* : *MORio*. L'assunto di Q1 trae forza da due elementi principali: l'esclamazione generica sullo stato umano dal sapore petrarchesco (*Rvf* 199 13, «o incostantia de l'umane cose») e l'autorità della voce narrante, quella dell'intero dramma. Il rammarico di *Filli* è dato dalla vicinanza fra la sua nascita (come edizione stampata, nel 1607) e la scomparsa dell'autore: «non sì tosto» egli *m'espose* «a la luce» 3, *chiuse* gli occhi in «tenebroso oblio» 4. Q1 ospita la prima delle corrispondenze, su cui si basa l'impalcatura tematica, fra vita e morte, incatenate fra loro per necessità: la vita, colta nella sua fugacità, è compendiata dall'*esposizione* alla luce e dalla melanconica *chiusura* degli occhi in un *oblio* di tenebre. Carattere intrinseco del sonetto è il dolore sorvegliato: persino l'invettiva contro la *vanitas* assume il rigore di massima. La sobrietà della disperazione, confortata dall'impegno della *Filli* («perch'ei viva immortal» 13) in cui è ravvisabile una forma di riscatto futuro, si affida alla retorica e fonetica: in Q1 tale atteggiamento si traduce nell'allitterazione della vocale scura in *teneBrOsO OBliO*. Q2 sviluppa il rammarico accennato in 3-4: è sensibile, per la posizione incipiale, il contrasto fra passato (*già*) e presente (*or*) che collega, di nuovo, il momento della nascita a quello della morte, qui di

*Filli-opera*. Nel giorno del debutto («nel mio natal» 5), *Filli* assiste alla preparazione, a Ferrara («su 'l Po»), di scene *liete e pompose*, in una paradossale inversione di ruoli. Il fasto del palcoscenico le ricorda le fiaccole funebri («*par ch'apprestin l'essequie al morir mio*» 8). T1 è nuovo punto di contatto con il compianto di Guarini: il mondo pastorale, colpito dal dolore della perdita, si dispera. Le *Gratie* piangono, «sbigottite e smorte» 9, e le *Muse*, simbolo della poesia, sperimentano in prima persona la morte («le Muse no, ch'al suo morir, moriro» 10; da notare il poliptoto e il tema, già in 10, del comune destino, cui si aggiunge, in questa sede, il particolare della nascita). T2 è dedicata alla conclusione: il dovere di seguire Tirsi non resta che un'ipotesi, subito scalzata da un'importante missione. La corrispondenza vita-morte si sfalda e, ricordando la sovrapposizione mancata di 8, assume tutt'altra concretezza: l'illusione delle *essequie* («*par ch'apprestin*») e il debole *devrei* si dissolvono di fronte all'efficacia del «*ma vivo e spiro*», «*perch'ei viva immortal*» 13. La scomparsa del poeta, il dolore delle Grazie e la morte delle Muse perdono consistenza di fronte all'inalterabile certezza che la vita di *Filli-opera* assicura immortalità all'autore: così il sonetto si congeda, salutando con compostezza il *Pastor*, in una più che mai degna conclusione del piccolo ciclo iniziato in 16 con il «doloroso grido» per la morte di Pan.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA), incatenate per le terzine (CDC-CDC). Ricercata la retorica: anadiplosi in 1 («Tirsi...Tirsi»); paronomasie (*cARO* : *AmOR*; *aMOR* : *MORio* 1); figura etimologica 2 («stato instabil»); chiasmo fra 3-4 (*luce* : *espose* = *chiuse* : *oblio*); contrasto lessicale (3-4, *luce* : *lumi* : *tenebroso*; *nacquer* : *morte*; *morir* : «vivo e spiro»; *viva* : *morte*); allitterazione 4 («teneBrOsO OBliO»); iperbato (5-6, «liete [...] scene pompose»; 13-4); sineddoche 6 («su 'l Po»); dittologie (5-6, «liete...pompose»; 9, «sbigottite...smorte»; 12, «vivo...spiro»); poliptoto (12, *morir* : *moriro*; *vivo* : *viva*); chiasmo (*nacquer* : *seco* = *seco* : *morte*). Anche l'apparato rimico è molto studiato: rima equivoca (11-3), derivativa (9-11-3), paronomastica (12-4). Da notare il medesimo campo semantico delle rime di T1 (*smorte* : *moriro* : *morte*)

*In morte del Signor conte Guidobaldo Bonarelli*

«Tirsi, il mio caro amor, Tirsi morì:  
o stato instabil de l'umane cose!  
Non sì tosto a la luce egli m'espose  
4 che chiuse i lumi in tenebroso oblio.

Già liete – oimè – nel mio natal vid'io  
apparecchiar su 'l Po scene pompose;  
or quelle faci altere e luminose  
8 par ch'apprestin l'esequie al morir mio.

Piangon le Grazie, sbigottite e smorte,  
le Muse no, ch'al suo morir moriro:  
11 nacquer già seco ed or seco son morte.

Ed io morir devrei, ma vivo e spiro,  
perch'ei viva immortal». Così la morte  
14 pianse del suo Pastor FILLIDE IN SCIRO.

1. *morio*: 1614 ] *morio*; 1625

2. *o stato instabil del'humane cose*. 1614 ] *o stato sempre instabile di cose*, 1625

3. *ala* 1614 ] *alla* 1625

1. *morì*: cf. 16 1, «Pan, dio dei boschi, è morto»; l'anadiplosi, lì del verbo, è nella *Sam-pogna* VIII 1312-5, «“Morio Tisbe, morio.” / Questo et altro dicea / Priamo addolorato, / *si lagnava del fato*». Il gruppo rimico *morì* : *obliò* è TASSO *R* 1242, 82-3.

2. *stato...cose*: OVIDIO *Met.* XIII 646, «tanta homines rerum inconstantia versat»; PETRARCA *Rvf* 199, 13; 366 10, «miseria extrema de l'humane cose»; TC IV, 133; TEBALDEO *R (estrov.)* 484, 13; ARIOSTO *OF* XXXIV 74, 1-2; B. TASSO *R* V 76, 12-3; TANSILLO *R* 38 16, «instabil rote de l'umana sorte»; TASSO *R* 804, 1; 1504 11; **ALu**34, 11.

3. *luce...espose*: ANGUILLARA *Met.* XV 234 5, «questa mia fatica, c'hor mando in luce»; MAGNO *R* 20 14, «[trattato di Zampesco] sì bell'opra al mondo uscio»; 23, 3.

4. *chiuse...oblio*: PETRARCA *Rvf* 363, 1-2; B. TASSO *R* 161, 10-1; V 175 5-8, «gli occhi leggiadri, [...] / [...], / spenti e coperti ha d'uno eterno oblio / morte»; TASSO *R* 58 4, «m'involgea gli occhi in tenebroso velo»; *Adone* IV 278, 6-8. • *chiuse...lumi*: TANSILLO *R* 401, 4; MAGNO *R* 9, 119-20; TASSO *GL* VIII 59, 1; XVI 60, 8. • *tenebroso oblio*: TASSO *R* 120 13,

«cieco oblio»; 832, 1; *GL VI 5 2*, «d'oscuro oblio ricopra»; *Galeria RU XII 4 9-10*, «ne l'ore [...] più liete e più serene / spento il mio lume in tenebrose eclissi»; *Adone X 166, 6*.

5-6. *liete...pompose*: *Tempio 129 3-4*, «finì con scene splendide, fastose / l'Arno di celebrar le pompe estreme»; *Galeria RU VII 7 63*, «tante or liete, or dolorose scene»; *Adone IX 23 7-8*, «vi vidi sovente in ricche scene / celebrar liete danze e liete cene».

5. *nel...natal*: nella prefatoria alla *Filli*: «nel suo primo nascimento»; «come nacque».

7. *quelle...luminose*: ambientazione simile è in TASSO *GL VII 36 3-6*, «apparì tante lampade d'intorno / che ne fu l'aria lucida e serena. / Splende il castel come in teatro adorno / suol fra notturne pompe altera scena»; *Galeria RU XIII 23 6-10*, «alzò palchi pomposi / di chiare faci e di pitture [...]. / Ma di fregi e di lumi / ad arricchir mille teatri e mille, / bastava la beltà de la mia Fille». Le *faci* altere sono topiche.

8. *apprestin...mio*: ARIOSTO *OF XXIII 47, 1-2*; B. TASSO *R IV 40, 11*; MAGNO *R 86, 1-2*; **ALu37**, 2-3; *Tempio 183 3-4*, «al suo fedel la misera è costretta / d'essequie apparecchiar pompa funesta»; *Galeria RU XIII 25, 6-7*; *Sampogna IP I 295-6*, «pur celebrar vogliate / l'essequie atre e lugubri»; *Adone XIX 351 5-6*, «mentr'al mortorio in un medesimo punto / apparecchian la pompa i numi eterni [per la morte di Adone]».

9. *piangon...Grazie*: tipico (17, 5); ALAMANNI *R I 20, 118*; MAGNO *R 42, 83-5*; TASSO *R 1498, 1*; GRILLO *Pompe XVIII, 3-4*; **ALu2**, 1-2; **ALu13**, 14; *Adone XVIII 133, 8*; 193, 1.

• *sbigottite...smorte*: PETRARCA *Rvf 15, 7*; ARIOSTO *OF V 59, 7*; XIX 13, 7; B. TASSO *R V 82, 10*; *Adone*; XIX 103 7-8, «né da le labra smorte e scolorite / erano l'afflitte Grazie».

10. *Muse...moriro*: doppia morte, cf. 10, 11; SANNAZARO *Arcadia (A la sampogna)*, «[4] Le nostre Muse sono estinte»; VARCHI *R 459 13-4*, «le Muse, quando morte estinse / ogni onor loro»; MAGNO *R 27 4-5*, «d'intorno a lei le Muse egual dolore / scopriam con faccia di pallor dipinta»; *R †Spilimbergo p. 72*, G. BETUSSI *Qui...* 1-2, «Qui sepolta non è la bella Irene; / ma le gratie, le muse, il suono, e 'l canto»; TASSO *R 468 4-7*, «morta è la fede; / Amor al ciel se 'n riede, / o pur sepolto è seco / con le sue Grazie in questo ombroso speco».

11. *nacquer...seco*: cf. B. TASSO *R V 163 9-11*, «onestà, gentilezza e leggiadria, / ch'ornavan lei sì come i fiori un prato / nacquer con lei, con lei moriro ancora»; TASSO *R 1383 31*, «valor, che teco nacque e crebbe»; *Adone IX 61 1-2*, «nacque nel nascer mio, né fia ch'estinto / manchi per volger d'anni ardor sì caro»; *Sampogna VIII, 41-3*.

12. *devrei*: è fedele all'impostazione del dramma (BONARELLI *Filli I ii 26-35*, «[Clori] Ah, s'io non so se Tirsi / o sia vivo o sia morto, / non so s'io deggia aver de la mia morte / o temenza o desire. [...] / [...] / [...] mi rispondi almen: sei vivo o morto? / [...] / ove degg'io seguirti? fra l'ombre o fra i viventi?»); con esito diverso, TASSO *R 378 9-11*, «[Clori piange Tirsi] ir dunque a morte / senza me pensi? Io teco, e non me 'n pento, / morir promisi». • *vivo...spiro*: binomio comune (MAGNO *R 87, 32*; TASSO *R 771, 14*; *Galeria Statue X, 5*).

13. *perch'ei...immortal*: OVIDIO *Met. XV, 871-9*; PETRARCA *Rvf 104 14*, «fa per fama gli uomini immortali»; TASSO *R 501 4*, «tra noi mortali eterno vive»; vd. 1, 5-6 e 13-4).



Il sonetto inaugura una sezione (21-30), analoga a quella delle giovani morti (22-29) delle *Lugubri*, dedicata alla fragilità dell'uomo: i protagonisti (il *bambino*, il *giovanone*, la *peccatrice*) svolgono la funzione di paradigmi. M. offre situazioni che testimoniano «una varia tipologia del dolor umano» (SALVARANI 2012, p. 707). Quando non cercata (24-5), la morte innocente (21), precoce (22-3) o inattesa (26-9) denuncia la propria ineluttabilità, come in 10, 12-3. Nella presente lirica, il fulmine uccide un «innocente fanciul» nell'atto di accostarsi al seno materno: funzionale alla resa drammatica della lirica, la sua morte è motivo secondario di fronte all'inappellabilità del caso. Simbolo dell'«ira di Giove», la folgore è descritta in una continua sollecitazione dei sensi visivo e uditivo: il paesaggio notturno («fugge il Sol» 4) ne presenta la natura negativa («empio stromento» 1; «figlio de' nemi» 2) e manifesta uno spiccato gusto per il *locus horridus* (i «fragori orrendi» 2 fanno *tremare i poli*; i «sanguigni incendi»; il *muggire* del tuono e il *ruggire* del vento). Tali particolari, compresa l'azione distruttiva (posposta in Q2), sono mutuati da Lucrezio, il quale descrive la relazione fra fulmine e fuoco, spiegandone gli effetti dannosi (RN VI, 222-3; 240-3; 285-8). Cronologicamente più vicino è Magno R 15 1-6:

Ecco subito lampo; ecco disserra  
 Giove irato tonando al ciel le porte;  
 treman le stelle e la celeste corte;  
 trema con l'aria il mar; trema la terra.  
 Questi col braccio suo spezza ed atterra  
 qualunque muro adamantino e forte

Sui precedenti: Magno R 130 1-2, «Tuonaro i poli, aprissi il cielo e fuore / tra luminosi lampi angel n'uscìo»; Tasso R 365 1-3, «tuona e l'aer nero / vedi come di lampi orrido splende; / Giove turbato è in ciel»; 6-7, «non discende / ogni folgore indarno e i monti offende»; cf. anche 366. Q2 argomenta l'asprezza dell'*incipit*: l'esordio accusatorio («non basta» 5) è seguito da esempi concreti. Dapprima a cedere alla *precipitosa* discesa del fulmine, «con danno e con spavento», sono l'«altrui moli più ricche»; quindi la morte del *fanciul* rappresenta l'apice del *climax* (la morte di un bambino in seno alla madre è rappresentativa della fragilità e imprevedibilità della vita; il p. sfrutta l'espedito nella *Strage de gl'Innocenti*, in cantiere dal 1605). M. studia l'opposizione puntando sulla sensibilità del lettore (stimolato dai richiami sensoriali, Q1) e, per assicurare una concreta comprensione del messaggio, decide di avvicinarlo alla quotidianità: l'«anco fra noi» dimensiona la portata di un avvenimento apparentemente non comune, e ne sottolinea la dimensione collettiva; l'*oggi* attualizza l'immagine, collocandola al presente. Conclude rassegnata il lamento una domanda interamente strutturata sull'equivoco del *torto* in triplice anafora. M. si interroga sul naturale aspetto del fulmine e sull'impossibilità che la situazione sia diversa: un *fabro* storpio (*torto*), come Vulcano, quale congegno («ordigno di furor» 13), *rigido* (duro, acuto) e *scabro* (ruvido), come la folgore, potrebbe mai realizzare (*formare*) che non sia *torto* (storto, obliquo) e che non colpisca «a torto»?

La scena descritta (l'esplosione del lampo, le tinte dell'oscurità dilagante e l'intimità del quadretto di T1) sembrano recuperare i protagonisti della *Tempesta* di Giorgione, per la famiglia veneziana Vendramin e oggi nelle Gallerie dell'Accademia. Ovviamente non si può sostenere che il p. si sia servito del dipinto come ispirazione, per quanto sia probabile che M. lo conoscesse. Il quadro ritrae un bambino che sugge il latte dalla *mammella* materna e sulla sinistra un soldato appoggiato a un'asta (forse l'*espugnator* di guerra?); nello sfondo, visibile, si fa strada fra le nuvole, che coprono il sole, un *torto* fulmine.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). Articolata la retorica: si segnalano l'iperbato («O de l'ira di Giove empio stromento» 1), la sineddoche («tremano i poli» 3), la triplice anafora paronomastica che divide il verso in *tricolon* (*fugge* : *mugge* : *rugge* 4), la dittologia («danno e [...] spavento» 5; sinonimica «abbatti e fendi» 7; consequenziale «trafitto e morto» 11; «rigido e scabro» 12), l'anastrofe («qualor di Ciel precipitoso scendi» 6; più articolata in T2), la triplice anafora, in equivoco (memoria di 4) dell'aggettivo *torto* (T2)

*Per un bambino ucciso da un fulmine*

O de l'ira di Giove empio stromento,  
figlio de' nemi, a cui fragori orrendi  
tremano i poli, e fra sanguigni incendi,  
4 fugge il Sol, mugge il tuono e rugge il vento.

Non basta che con danno e con spavento,  
qualor di Ciel precipitoso scendi,  
l'altrui moli più ricche abbatti e fendi  
8 più che di guerra espugnator tormento.

Ch'anco fra noi – tua colpa – oggi s'è scorto,  
mentre appoggiava a la mammella il labbro,  
11 innocente fanciul trafitto e morto.

Ma qual può mai formar rigido e scabro  
ordigno di furor, che non sia torto,  
14 e ch'a torto non fieda un torto Fabbro?

1. *Giove...stromento*: ORAZIO *Odi* I 3 39-40, «[neque] per nostrum patimur scelus / iracunda Iovem ponere fulmina»; ALAMANNI *R* II 51, 756-63; MAGNO *R* 55 5-8, «Giove irato [...] / [...] sopra i mostri empi terreni / tra sì spessi baleni / fulminando atterrò *lor posse* frali»; TASSO *R* 738, 5-6; *Rinaldo* VI 51, 8; VIII 36, 1-2; XII 56). • *empio stromento*: MAGNO *R* 26 10, «suon de l'armi sue tremende»; TASSO *R* 517 103, «fiammeggiar de' lampi orrendi»; 668 43-4, «orrende / saette»; *GL* IX 63 5-6, «quale / folgore orrendo il Re del mondo tuona»; *Strage* III 51 8, «era di Marte empio stromento».

2. *figlio...nemi*: LUCREZIO *RN* VI 246-7, «fulmina gignier e crassis alteque putandumst / nubibus exstructis»; TASSO *R* 1547 56-7, «le nubi onde lampeggia e tuona, / il folgor»; *GL* VI 38 5-6, «come apre le nubi ond'egli è chiuso / *impetuoso* il fulmine»; *Galeria Favole* LXX 7, «il fulmine dal Ciel saetta e move». • *fragori orrendi*: ARIOSTO *OF* I 65 3, «altissimo fragore»; IX 78, 1-2; XIV 133, 8; XLI 12, 1-4; TANSILLO *R* 64 108, «quello orribil sono»; *Adone* XIII 55 6, «spaventosi strepiti de' tuoni»; XIX 278 4, «[Euro] con orribil fragor».

3. *tremano...poli*: vulgato; OVIDIO *Met.* V 356, «inde tremit tellus»; PETRARCA *Rvf* 53, 30; BOIARDO *OI* II 52, 7; IV 51, 2; ARIOSTO *OF* VII 6, 4; MAGNO *R* XLV, 1-4; CXXX, 1; TASSO *R* 1704, 37; *GL* XIII 74, 1-4; XVIII 37 1-2, «sopra il turbato ciel, sotto la terra / tuona: e fulmina quello, e trema questa»; *Adone* I 17, 5; VII 176, 2; XX 382, 8. • *fra...incendi*: si credeva che la folgore nascesse nel cielo del fuoco; *Adone* XVI 157, 5-6, «non vedete qual

folgore sanguigno / da le luci saetta *oblique e torte*»; XIX 280 1-4, «nubi di foco gravide e di gelo, / [...], / scoppiando partoriscono dal cielo / lampi sanguigni e fulmini *serpenti*».

4. *fugge...vento*: ARIOSTO *OF* XVIII 142 1-6, «stendon le nubi un tenebroso velo / che né sole apprir lascia né stella. / Di sotto il mar, di sopra muggè il cielo, / il vento d'ogn'intorno, e la procella / [...] / i naviganti miseri flagella». • *mugge*: TASSO *GC* XVII 135, 8. • *rugge*: BANDELLO *R* CL 14, «fieramente Borea rugge».

5. *danno...spavento*: TASSO *R* 16 13, «duolo e tema»; 924 11, «cessi [...] di dolersi e non paventi»; 1466 5, «più che 'l danno grave è 'l suo spavento»; *GL* VI 64, 8.

6. *precipitoso*: TASSO *GC* XVI 9 1-2, «voi, che da le stelle / precipitâr giù i folgori tonanti»; **AMa**26 1-2, «qual fulmine che piomba, / precipitasti»; anche ORAZIO *Odi* III 4 43-4, «[ut] Titanas inmanemque turbam / fulmine sustulerit caduco»; proverbiale in TASSO *R* 1253 49, «più veloce che fulmineo lampo»; *Sampogna* VII, 223-4.

7. *l'altrui...fendi*: TASSO *R* 124, 107; 229 9-11, «sì come il folgore men degna / di mostrar quanto puote in umil tetto, / ma l'alte torri impetuoso spezza»; 369, 106-7; 1547, 57»; 1609, 1-2. • *abbatti e fendi*: *Galeria Favole* 63a, 8; *Adone* XX 156, 4.

8. *più...tormento*: «[il fulmine è un] tormento più che un nemico di guerra»; cf. TASSO *GL* XVII 31 1-2, «Brimarte / espugnator de le città». Guerra e tempesta sono in costante correlazione (PETRARCA *Rvf* 365, 9; TASSO *R* 1560, 2; 1649, 5; 1673, 11; *Adone* XIII 266, 3).

10. *mentre...labro*: SANNAZARO *Arcadia* XI 25, «fanciullo ne l'una mammella poppava»; *Strage* III 55 5-6, «al primo figlio, / che il sen le sugge, un dardo aventa»; IV 13, 2-5; 16, 1-4.

11. *innocente fanciul*: TASSO *R* 924, 1. • *trafitto...morto*: TASSO *Rinaldo* XI 37 8, «l'hai con un colpo sol trafitto e morto»; *Galeria Favole* 42, 2; *Adone* XIII 171, 2.

12-4. *qual...fabro*: da riordinare, 'un fabbro storpio quale congegno potrebbe mai costruire, duro e ruvido, come il fulmine, che non sia storto e che non colpisca *a torto*'?

12. *rigido...scabro*: *Sampogna* X 254, «scabra, rigida e dura»; per la fattezze del *fulmine*, TASSO *R* 301 1, «Se acuti e duri strali».

13. *ordigno...furor*: per l'uso di *ordigno*, ARIOSTO *OF* IX 91 1-2, «maledetto, o abominoso ordigno, / che fabricato nel tartareo fondo»; per l'accostamento fra folgore e *furor*, cf. *Adone* I 156 8, «fulmini di furor». • *torto*: SENECA *Thyes*. I ii 359, «obliqui via fulminis»; ALAMANNI *R* (II) LVI 129, «Giove del scettro obliquo»; TANSILLO *R* 309 5, «il giusto furor fulmina e tuona»; *R Atanagi* I p. 217v, D. ATANAGI *Lascia...* 9, «stral cielo, et torto»; TASSO *GL* XX 119 5, «fabricar il fulmine ritorto»; *Adone* I 123 7, «col fulmine dentato».

14. *torto...fiede*: cf. B. TASSO *R* V 100, 6-7. • *torto fabro*: **A**Am51, 12 [Pan]; **A**Bo77, 3; *Adone* VII 178, 6; 193, 6 (qui, è presente la fam. di rime *labro* : *scabro* : *fabro*).

Sono diversi i punti di contatto fra 21 e la coppia 22-3, alla memoria di un «giovane *innocente*», ucciso da una *saetta* turca. L'attenzione è per le circostanze dell'accaduto più che per la morte in sé, argomento atto a creare indignazione (l'anafora di *innocente* nei due sonetti è sufficiente a condannare l'uccisione dei protagonisti). Come per 10, lirica con cui 22 potrebbe condividere anche la cornice bellica (desunta, qui, e *silenzio* per la presenza del Turco), il *topos* è la precoce morte del giovane, erede di Narciso, Giacinto, Ila, Adone ed Eurialo, scomparsi nel fiore degli anni. Il dittico 22-3 persegue l'intento della lirica precedente (del quale probabilmente è contemporaneo), dichiarando la crudeltà e insensibilità della morte e la fragilità della vita. La forza della composizione si concentra nella struttura interrogativa, sull'esempio di 21 (T2), intesa a rintracciare la responsabilità dell'avvenimento: «qual furia» 1, «qual rio Ciclopo, in qual ardente fucina» 5 e *chi* 12 sono lo sfogo che, interrotto dalla riflessione di T1, prepara il terreno all'evento (23). In *hysteron proteron*, il sonetto veicola ansia, anticipando la drammaticità della morte: lo stesso atteggiamento indagatore, venato da una sensibile nota di rabbia, si trova in *Adone* XVIII, nel momento in cui Venere viene informata della morte dell'amato: «or qual, vivo colui che regge il polo, / ebbe tanto poter terreno ardire? / [...] insani / signoreggiano il ciel gli empi titani [qui, *Ciclopo*]?» (141 5-8); «Chi ti ferì? come t'avvenne? E quando? Chi fu [...]? Chi fu il *crudel*» (154 6-7); «qual crudo mostro, [...], qual *mano* ardità / tanta licenza a *danni miei* si prese?» (155 1-2).

L'incipit domanda quale *furia* crudele 1 abbia *insegnato* alla «Scitica man» a «trattar l'arco» che è riuscito a *passare* il fianco di un giovane. La centralità della morte è assicurata dal contrasto *crudel-innocente* la cui pregnanza espressiva si appoggia sul legame rimico *crudelmente-innocente*. Ancora: torna l'espedito di 21 9 che attualizza l'evento mediante l'uso di marche temporali (*oggi*). Da rilevare la mancanza di un qualsiasi riferimento bellico, dedotto dalla presenza di un'anonima *Scitica* mano. L'interesse per l'impeto è sostituito dalla ricerca del colpevole e del luogo («in qual fucina [...] d'Abisso») in cui il «calamo pennuto» 7 è forgiato, per *uscire* poi *pungente* dalla «turca faretra» 8. È presente il tema della predestinazione: «a *danni suoi*» 7 allude, con ogni probabilità, alla sorte del ragazzo, destinato alla cuspide *pungente* («armato...di ferro acuto») del «calamo [freccia] pennuto». T1 incarna il desiderio di attribuire la colpa della morte all'uomo. La ricerca del colpevole tuttavia si arresta e l'incalzare interrogativo si dilata: la parentesi della T assume i toni di una forte presa di coscienza, di una agnizione degna, quasi, di una tragedia, che riduce la questione ad un bivio. L'«arte feroce» ricalca il concetto del «ciò che più noce», entrambe riconducibili all'*ingegno* umano, portato per natura a danneggiare gli altri (giudizio in Cicerone *De off.* I 24). T2 propone una seconda domanda: l'attenzione è rivolta al *chi*, nel tentativo ultimo di definire la paternità dell'omicidio. Chi è stato a dare «ali al ferro», a fare «augel la Morte» per affrettare ciò che, di sua natura, è veloce (=la vita), aprendo così le *porte* al «proprio mal»?

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). La lirica si basa su un andamento interrogativo (T1 interrompe il ritmo); il s. indaga, in *climax* discendente, l'impeto, la competenza, l'identità dell'omicidio; la costruzione retorica si basa sull'anafora del *qual* («qual furia» 1; «qual rio Ciclopo»; «in qual fucina» 5; le ultime due in anadiplosi), sull'anadiplosi in poliptoto («crude...crudelmente» 1), sull'iperbato («ch'armato [...] di ferro acuto» 7), sull'avversione *troppo...poco* (9-10), sulla metafora («aprendo [...] le porte» 12), sul rispecchiamento («died'ali al ferro» : «fece augel la Morte» 14)

*In morte d'un giovane ucciso  
di saetta da' Turchi*

Ahi, qual furia crudel sì crudelmente  
insegnò di trattar l'arco cornuto  
a la scitica man, ch'oggi ha potuto  
4 passare il fianco al giovane innocente?

Qual rio Ciclopo, in qual fucina ardente  
temprò d'abisso il calamo pennuto,  
ch'armato a danni suoi di ferro acuto  
8 de la turca faretra uscì pungente?

O troppo in fabbricar ciò che più noce  
e poco in altro, umane menti accorte!  
11 O di barbaro ingegno arte feroce!

Chi fu, ch'aprendo al proprio mal le porte,  
per affrettar quel ch'è per sé veloce,  
14 died'ali al ferro e fece augel la Morte?

int. *d'un* 1614 ] *di un* 1625    *di* 1614 ] *da* 1625    *da'* 1614 ] *da* 1625  
3. *ala* 1614 ] *a la* 1625  
8. *dela* 1614 ] *de la* 1625  
14. *Morte*. 1614 ] *morte?* 1625

1. *furia crudel*: ARIOSTO *OF* XXI 47, 8; TASSO *GL* VIII 59, 7; *Adone* XVIII 234, 2. • *crudel...crudelmente*: l'anadiplosi, con poliptoto, è in TASSO *R* 801 5, «dolci...dolcemente».

2. *insegnò...arco*: [quale impeto] insegnò a maneggiare l'arco; **A**Am41 5-6, «chi t'insegna a l'ire, al sangue inteso, / folle, altr'armi trattar» (il s. è per un *garzon* che, sopravvissuto al «sagittario trace» 6 di **A**Am40, muove guerra reale e d'amore; Q1 1-3: «Sovra il tenero *fianco* il duro peso / sostener de la spada empia e mortale, / *garzon* pronto *al tuo danno*, a l'altrui male»); *Adone* XIII 179 7-8, «gl'insegna l'arte / del trattar l'arco e gliel consegna e parte». • *arco cornuto*: *Adone* II 9 4, «torcer de l'arco la cornuta luna»; XVIII 230, 4. Cf. OVIDIO *Am.* I 1 23, «lunavitque genu sinuosum fortiter arcum»; *Met.* VIII, 381; VIRGILIO *Aen.* XIV 654, «[di Camilla] converso [...] arcu»; B. TASSO IV 50, 6; TASSO *R* 591 33, «curvo arco ritorno».

3. *scitica man*: cf. ORAZIO *Odi* III 4 23, «Scythae laxo mediantur *arcu*»; **A**Lu22, 4.

4. *fianco*: topico (es. OVIDIO *Met.* XII, 476-7; VIRGILIO *Aen.* X, 314; XII, 304; ARIOSTO *OF* XVI 61, 7; TASSO *GL* VI 34, 4; XIX 14, 7; XX 95, 4; **ALu25**, 9-11; *Galeria Historie* 30a, 2; *Adone* XI 53, 3; XIV 112, 3-4; XVIII 136, 3-5; 150, 4).

5. *Ciclopo...fucina*: il legame è in ESIODO (*Teogonia*, 139-41); poi accolta in CALLIMACO (*Hym. in Dianam*, 8-10; 46-50; 81-3; autorizza il contatto Ciclopi-Diana), OVIDIO (*Met.* I, 259; III, 305-6) e VIRGILIO (*Aen.* VIII, 415-22; 424-8; 440-3). Il modello, lessicale e di contenuto, è CAPPELLO *R* I c. XIV 70-2, «onde uscì, lasso, il ferro? A qual incude / quai Ciclopi il batterè; poich'è devesa / a tanta morte *armar man empie e crude?*»; SANNAZARO *Arcadia* XII 16, «la *ardente fucina* di Vulcano, ove li ignudi Ciclopi sovra le sonanti ancudini batteno i tuoni a Giove»; ALAMANNI *R* II 49, 298-300; *Sampogna* V, 791-5; *Adone* VII 196, 1-2. • *fucina ardente*: *Adone* VII 58, 5; VIII 121 4, «fucine ardenti»; così in X 235, 2.

6. *abisso*: 'morte'. • *calamo pennuto*: ARIOSTO *OF* XII 76 7, «pennuti dardi»; TASSO *GL* VII 102 2, «vola il pennuto stral»; *Sampogna* *IF* II 54, «le pennute saette».

7. *ferro acuto*: OVIDIO *Met.* VIII, 245; TASSO *GL* XII 53, 5; *Adone* IV 153, 2; XIII 14, 1; XVIII 230, 6 [presenta la medesima fam. di rime, *pennuto* : *cornuto* : *acuto*]).

9-10. *troppo...altro*: DANTE *Inf.* XII 48, «qual che per violenza in altrui nocchia»); ALAMANNI *R* I 144 47-8, «sempre sia, / più l'altrui danno che il ben proprio amico»; 148 32-3, «sembra a veder lupo rapace / per chi ben mira, agli altrui danni nato»; 154 134, «[cura] più che del proprio ben, del altrui danni»; *Adone* VIII 2 5-8, «uom non atto ad amar, disarmo e sprezza / [...] / e 'l ben che di goder si vieta a lui / per invidia dannar suole in altrui».

12. *aprendo...porte*: topica, propria del registro amoroso (SANNAZARO *R* XVIII 12, «tu, che a tanto mal la via mi apristi»; ARIOSTO *OF* XXXVII 2 8, «con gridi ed urli apre le porte al duolo»; ALAMANNI *R* I 59 461, «apre a' pianti, ai sospir [...] la porta»; TASSO *R* 634 1, «Apre a l'Ira, al Furor Marte le porte»; **AAM73** 4, «'l varco m'apersi a doppio male»).

13. *affrettar*: TEBALDEO *R* 288, 73-4; B. TASSO *R* V 179, 14; TANSILLO *R* 44, 11; MAGNO *R* 353 55-7, «da sé pur troppa veloce è questa / vita mortal senza che sproni aggiunga / e l'affretti al suo fin cura molesta»; TASSO *GL* IV 51, 4; *Adone* II 10 3-4, «del perfido destin / affretta l'opra». • *quel ch'è...veloce*: 'vita'; tema decisamente diffuso (PETRARCA *Rvf* 128, 97-9; 272, 1; ALAMANNI *R* I 59 11-2, «veloce l'ora / della vita mortal»; *Adone* VIII 66 4, «già pendente [*affrettar*] al suo fin corre la vita»).

14. *ali...ferro*: VIRGILIO *Aen.* IV 71, «volatile ferrum»; TASSO *GL* XI 73, 4; **ABO43** 4, «lo strale alato»; *Adone* VII 237, 3. • *augel...Morte*: VARCHI *R* 118 1-2, «vedo intorno al capo, e sento / Morte volar con ali»; *Adone* XIV 97 4, «la morte alata».

Completa il sonetto precedente, rispondendo alla sua ultima domanda («chi [...] died'ali al ferro e fece augel la Morte» 12-4) e descrivendo (Q1-2) la patetica morte del *garzone*. L'impegno del turco apre e chiude la lirica: Q1 si sofferma sulla precisione del «Sagittario accorto» nel prendere la mira e T2 ne sottolinea l'ardente devozione («empio idolatra, adorator profano») per la *Luna*, in onore della quale porta la mezzaluna in testa (il riferimento è alla bandiera e al copricapo) e l'arte di *saettatrice* in mano. Una simile deprecazione, ai danni degli Infedeli, è mossa in *Adone* XVII 174 (cf. *Commento*) dalla dea Venere, in riferimento alla futura battaglia di Lepanto.

L'immagine di Q1 è in **ALu39** 9-10, «[per Francesco Spinelli] l'arco strinse / l'insidioso arcier»; di maggior respiro e impatto, la presente scena si basa sull'attrito fra velocità narrativa e rilassatezza dello stile: le inarcature e i due perfetti (*trasse; curvò*) in anafora iniziale e in rapporto di stretta consequenzialità incalzano lo svolgimento dell'azione che, tuttavia, si dilata nell'intera strofa. Le due fasi e la loro diversa competenza (*trasse-corda; nervo-curvò*) e il gerundio (*drizzando*), con la doppia reggenza del complemento oggetto in anadiplosi («arco de la man», «arco del ciglio»), rallentano la conclusione della Q. Motivo strutturante dell'intero componimento è il dualismo sinonimico (*corda-nervo*) e equivoco (*arco-arco*). Q1 si dimostra inoltre fedele prosiegua di **22**, per i diversi richiami interni: il «nervo torto» recupera l'«arco cornuto» **22** 2 e il «Sagittario accorto» richiama «umane menti accorte» 10. Lo scoccare del dardo è implicitamente dichiarato dalle sollecitazioni uditiva e, in *hysteron proteron*, visiva: lo *stral* è «fischiar sentito» e «volar [...] scorto» (l'appello ai sensi e lo *scorgere* sono eredità di **21**, così la famiglia rimica in *torto : scorto : (s)morto*). Topico è il contrasto cromatico che oppone alla purezza (innocenza) del *bianco* il carattere, deciso e aggressivo, del *vermiglio*. Il seguente paragone con la morte del fiore («qual calcato giglio» 7) riunisce l'importanza del conflitto fra i due colori e la canonicità dell'immagine, propria del registro funebre (cf. *Commento*): il p. si rifà, quindi, al mito di Giacinto come tramandato da Ovidio *Met.* X, 162-219, e in particolare alla metamorfosi del sangue in giglio (X 210-3): «cruor, qui fusus humo signaverat herbas, / desinit esse cruor, Tyrioque nitentior ostro / flos oritur formamque capit quam lilia, si non / purpureus color his, argenteus esset in illis». La felicità di tale prezioso cammeo risiede proprio nel colore: il *garzone*, trafitto da una freccia in pieno petto (*sen*), si 'sporca' di sangue, così come dal sangue di Giacinto morente nasce un giglio rosso, diverso dagli altri, solitamente di colore bianco. Q2, infine, si chiude con un paradosso, nel quale è sciolto il binomio contrastivo fra il candore della pelle e il *vermiglio* della ferita: il giovane *cade* a terra «pallido e smorto» a dispetto del «colpo mortale» che gli imporpora il torace. Nella sirma, il p. costruisce un rimprovero diretto al Turco, chiedendogli che cosa gli resti da fare per esaltare *più* la *Luna*, simbolo dell'Islam e perciò *infesta* (nemica) al «sommo Sole», Dio. La sinonimia, in forma chiasmica, dei dispregiativi («empio idolatra» : «adorator profano» 10) ricalca la struttura dell'iniziale *corda-arco*. Ancora più crudo si fa il rimbrotto in T2, dove al «Turco inumano» è rimproverata l'eccessiva dedizione al satellite terrestre, tanto da non limitarsi a portarlo «in testa», ma anche «in mano».



Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). Molto sorvegliata la componente retorica: chiasmo (*trasse : corda = nervo : curvò* 1-2; «empio idolatra, adorator profano» 10); il dualismo per sinonimia (*corda-nervo* 1; *pallido-smorto* 8; *empio-profano* e *idolatra-adorator* 10), per equivoco (*arco-arco* 3), per contrasto (*Luna-Sole* 9); sineddoche (*nervo=arco*); rispecchiamento (*arco : man = arco : ciglio* 3; *fischiar : sentito = volar : scorto* 5; 13-14)

*Nel medesimo soggetto*

Trasse la corda e 'l nervo torto,  
 curvò dove maggior vide il periglio,  
 con l'arco de la man l'arco del ciglio  
 4 drizzando a un segno il sagittario accorto.

Fischiar sentito, indi volar fu scorto  
 lo stral, che 'l bianco sen tinse a vermiglio  
 del bel garzon che, qual calcato giglio,  
 8 cadde al colpo mortal pallido e smorto.

O de la Luna al sommo Sole infesta  
 empio idolatra, adorator profano:  
 11 che più per esaltarla a far ti resta?

Volesti – e non bastò Turco inumano  
 portarla sol trionfatrice in testa -  
 14 portarla ancor saettatrice in mano.

1. *torto* 1614 ] *torto*, 1625

3. *dela* 1614 ] *de la* 1625

9. *dela* 1614 ] *de la* 1625

1-2. *Trasse...periglio*: 'l'accorto arciere tirò la già tesa corda e fletté l'arco nella direzione dove vide il maggiore il pericolo'; *corda* e *nervo* sono dittologia sinonimica; *nervo* è sineddoche per *arco*. *Adone* XIV 96 5-8, «per porlo in su la tesa corda / e commetterlo a l'aure un strale ei scelse / e *torcendo* il gagliardo arco leggiero / fé d'una luna scema un cerchio intero»; 101, «Furiasso il gran guercio in fra lo stuolo / più d'un bandito a piè si tenea morto. / E non avea costui ch'un occhio solo / e questo ancora il volgea torto e torto. / Piega l'arme bicorne e manda a volo / anco una freccia il *sagittario accorto*, / freccia ch'eguale al fulmine congiunte / in sé torte [cf. 21, 13] ed aguzze avea tre punte»; XX 43 1-8, «stringe, col pugno manco, il legno *torto*, / col dritto a più poter la corda tira, / l'un piede indietro e l'altro innanzi sporto; / *curva* gli omeri [...] in su la mira, / serra il lume sinistro e 'l braccio al *segno* gira, / sbarra alfine l'arco e quel caccia lo strale; / fremono intorno l'aure e *fischian* l'ale».

1. *nervo torto*: 22 2, «arco cornuto» (TASSO *Rinaldo* VIII 20, 4; *Sampogna* V 852, «*incurvando* il suo cornuto *nervo*»; *nervo=arco* in TASSO *GL* VII 102, 1); ugual significato: *Sampogna* XII, 528; *Adone* V 58, 5; XIII 84, 1; XVII 57, 5).

2. *maggior...periglio*: 'ove constatò di infliggere il maggior danno'; TASSO *GC* XXII 62 5, «al maggior periglio il passo ei torse».

3-4. *con...drizzando*: ‘prendendo attentamente la mira, indirizzando verso lo stesso bersaglio lo sguardo e la mano’; la lezione si particolareggia in *Adone* XIV 94 5-8, «con la manca nel mezo il *nervo* prende / et al dritto de l’occhio il gira intorno, / con l’altra il *laccio* tira e fuor del legno / fa guizzar l’asta et accertar nel *segno*»; XX 38 3-8, «trae fin al destro orecchio a forza stretta / [...] la corda, / ch’un angolo divien di linea retta, / e l’occhio intanto con la mano *accorda*, / e da l’arco *incurvato* in meza sfera / fa per l’aria volar l’asta leggiera».

3. *arco...ciglio*: proverbiale (ARIOSTO *OF* X 4, 8; TASSO *GL* X 17, 1; **ABo65**, 1-2; *Adone* IX 2, 3; XVI 132, 1), qui in equivoco (topico: ARIOSTO *R* IX 3, «e questa ciglia l’arco, i sguardi il strale»; **AAm39**, 9-10; **52**, 7-8; *Adone* XI 63, 5).

4. *un segno*: ‘unico bersaglio’ (PETRARCA *Rvf* 60, 7; *Adone* II 6, 2; VIII 118, 2; IX 68, 7).

5. *fischiar...scorto*: VIRGILIO *Aen.* XI 801-2, «nihil ipsa neque aerae / nec sonitus memor aut venientis ab aethere teli». • *fu scorto*: cf. **21** 9, «oggi s’è scorto» (cf. *Cappello* relativo).

6. *bianco...vermiglio*: cf. **19**, 8 e nota. OVIDIO *Met.* II 606-7, «dedit gemitum, tractoque a corpore ferro / candida puniceo perfudit membra cruore»; VIRGILIO *Aen.* X 818-9, «[Enea uccide Lauso] tunicam, molli mater quam neverat auro, / implevitque sinum sanguinis»; ARIOSTO *OF* IX 70, 5-6; TASSO *R* 64, 6-7; *Galeria Historie* 13a, 4; *Adone* XVIII 97 5-6, «[morte di Adone] onde si vede di purpureo smalto / tosto rubineggiar la neve bianca».

7. *qual...giglio*: OVIDIO *Met.* X 190-3, «ut, siquis violas riguove papaver in horto / liliaque infringat [...] haerentia virgis, / marcida demittant subito caput illa gravatum, / nec se sustineant»; VIRGILIO *Aen.* IX 435-7, «purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens lassove papavera collo / demisere caput»; ARIOSTO *OF* XVIII 153, 1-4; MAGNO *R* 215 9-11, «tal vago e nobil fior ch’in ricco prato / [...], il capo a terra inchina, / da ria tempesta o cruda man troncato»; **ALu23** 1-4, «Il fior d’ogni bellezza, il fior de’ fiori, / che già Narciso, Adon vinse, e Giacinto, / or da falce crudel reciso e vinto / cade languendo»; **ALu25** 3, «giacque, qual fior tronco a mezo aprile»; *Sampogna* I, 101-3; *Adone* XIX 57 1-3, «qual papavere suol da falce o vento / tronco il gambo, languir pallido e chino, / tal era apunto».

8. *colpo mortal*: PETRARCA *Rvf* 2, 7; 202, 11; TASSO *R* 9, 11; *Adone* XIV 168, 7). • *pallido...smorto*: **21** 11, «trafitto e morto»; in TEBALDEO *R* 70, 10; ARIOSTO *OF* XIII 47, 3; MAGNO *R* 353, 43; TASSO *GC* III 48, 3; *Adone* XVIII 187, 2.

9-11. *de...resta?*: ‘empio idolatra, profano adoratore della Luna, nemica al sommo Sole, cosa ti resta da fare per esaltarla di più?’; *Adone* XVII 174 1-4, «vedrò pur la tua luna, empio idolatra, / nemico al sommo sol, mastin feroce, / [...], sanguinosa et atra / romper le corna».

9. *Luna*: Islam, *infesto* al Cristianesimo; CARAFA *Austria* p. 4v *Sempre...* 14, «di por la croce su la mezza Luna»; 5v *Paolo...*, 12-3; 63 *Su i monti...*, 5-7; MAGNO *R* 25 53, «fiaccaro i corni a la superba Luna»; *Galeria RD* I 20 10-1, «il Turco adorar suole / la Luna in Cielo». • *sommo Sole*: Dio; PETRARCA *Rvf* 306, 3; TASSO *R* 998, 14; *Adone* XVI 1, 1).

12. *inumano*: *infesto* a Dio; TASSO *R* 383 55, «[Luna] ché sei cruda e inumana?».

14. *saettatrice*: Diana (TASSO *R* 133, 13; *GL* XVII 49, 6;).

La morte di Mirzia conferisce una funzione centrale all'immagine dell'acqua, il cui trionfo non si esaurisce sul piano letterale («sommersa giacque») ma si carica del contrasto col *foco* della passione («volse il tuo foco vendicar con l'acque») autorizzando la successiva sovrapposizione con il Sole (in T1-2). La morte-tramonto di Mirzia subisce nel congedo un ribaltamento che lascia presagire il ritorno di un equivoco *Sol* dalle femminili «auree chiome bionde» 14.

La pietà dei sonetti precedenti lascia il posto ad un diverso e nuovo approccio: la *sympatheia* del p. è tutta per l'amante infelice («Millo mio caro» 2), per quanto la scomparsa della fanciulla rimanga il soggetto narrativo. Q1, con un deittico incisivo («Questa è la riva»; l'attacco è dattilico e il contraccanto di 2° impone un ritmo sostenuto), presenta l'amore non ricambiato di Mirzia e Millo. La giovane, *crudel* perché insensibile alle profferte del ragazzo, prende il nome dalla pianta di mirto, che suggerisce un'indole fiera e indipendente, restia all'universo maschile (diversi nomi di Amazzoni hanno la medesima origine). Anche la tradizione consegna, di Mirzia, il ritratto di spietata amante: Alberti *R XIII [Mirzia]* 49-51, «Mirzia altera, / iniusta, crudel, ingrata. O stolto / chi per donna servir merto mai spera!»; nell'omonima favola boschereccia di Marsi (detto l'Epicuro Napolitano), Mirzia è impegnata a fuggire l'amore del pastore Trebazio; infine è in *Sampogna (IP XII, 579)*. La vicenda descritta si risolve con la morte di Mirzia, considerata dal p. un atto avaro di Amore, ma con il consenso del Cielo («così permise il Cielo» 5) e l'approvazione del mare. La Q aggiunge inoltre un'altra informazione circa l'insensibile protagonista: la bellezza pari a quella di Venere. Il paragone, complementare nel suo incastro, è sostenuto da un necessario senso di equilibrio: è il Destino («fu destin» 7) a stabilire che alla morte di una «Dea di beltà» 8 corrisponda «al paro» (parimenti) la nascita di un'altra. Preciso il riferimento a Venere, funzionale sia per il comune rimando al mare che per il legame con il mirto, col quale si coprì appena uscita dalle onde (l'episodio è in Ovidio *Fasti IV, 142-3*). L'anatomia della morte prosegue e Mirzia in T1 si veste di superbia: 'certamente [certo aggiunge una sfumatura di prevedibilità] non doveva avere, nel momento della morte, sepoltura comune con altri se non col Sole'. L'assenza di luce e il senso di abbandono (*giacque*), per quanto mitigato dal logico bilanciamento fra vita e morte, confliggono con l'accostamento dei vv. 10-1: in un'astuta perifrasi, M. getta un ponte fra la «crudel Mirzia» («sol di queste sponde», richiamando palesemente l'*incipit*, «questa è la riva») e il Sole, i quali condividono ora la medesima *sepoltura*. Il s., ereditando dai precedenti il gusto per l'anafora e l'equivoco (21, *torto*; 23, *arco*) e per le domande retoriche, si chiude esacerbando ancora di più il messaggio: rivolgendosi a Millo («vedi» 12), il p. dipinge un'alba in cui il sole, spiegando le «chiome bionde» (*auree* rafforza il concetto) e splendendo «oltre misura», fa capolino in oriente. Il crine biondo, tradizionalmente attribuito della donna, cementa l'ipotesi che il *Sol* sia tale a un livello superficiale, e la domanda finale ('chi sa se è sua [del Sol] l'ombra che esce dalle onde?') allude a un ritorno, a una vera e propria alba, della bella ma crudele Mirzia.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA), incatenate per le terzine (CDC-CDC). Retoricamente rilevanti: la struttura rimica *giacque* : *acque* : *piacque* : *nacque* è diffusa, cf. Tebaldeo (*R* 143), Tansillo (*R* 9), Tasso (*R* 1163); chiasmo (*tua* : *Mirzia* = *Millo* : *mio* 2; *vi morisse* : *dea* = *una* : *ne nacque* 7-8); iperbato («avaro...il tuo foco» 3-4); rispecchiamento (5-6); paronomasia in iperbato («mar...amaro» 6); anastrofe (9-11); equivoco (*sol* [=Mirzia] : *Sol*); anafora tripla di *sol* (10-2)

*Per una donna che si annegò*

Questa è la riva, ove sommersa giacque  
la tua Mirzia crudel, Millo mio caro.  
Amor, in ciò più che cortese avaro,  
4 volse il tuo foco vendicar con l'acque.

Così permise il Cielo e così piacque  
al mar, per lei veracemente amaro;  
e fu destino che vi morisse al paro  
8 una Dea di beltà, s'una ne nacque.

Né devea certo in su la morte oscura  
aver comune il Sol di queste sponde  
11 con altri che col Sol la sepoltura.

Ma vedi il Sol, che l'auree chiome bionde  
tragge fuor luminoso oltre mi misura.  
14 Chi sa s'è l'ombra sua ch'esce de l'onde?

5. *Cielo*, 1614 ] *Ciel*, 1625

9. *insù* 1614 ] *in sù* 1625

10. *commune* 1614 ] *comune* 1625

11. *altri* 1614 ] *altri*, 1625      *Sol*, 1614 ] *Sol* 1625

14. *del'* 1614 ] *de l'* 1625

1. *Questa...riva*: cf. **AMa26** 1-2, «In questo mar, qual fulmine che piomba, / precipitasti»; anticipa *Adone* V 23 1«[Narciso] su la sponda letal di questo fonte». • *sommersa*: peculiare di questa morte (VIRGILIO *Aen.* VI 173-4, «Triton, si credere dignum est / [...] virum spumosa immerserat unda»; OVIDIO *Met.* XIV, 240; ARIOSTO *OF* XX 133, 1-4; 137, 4; TASSO *R* 1507, 1-2; **ALu28** 5-6, «l tuo corpo [...] il crudo Egeo spense e sommerse»; *Galeria RU* XII 19 3-5, «sommerso [...] tra l'acque / [...] / precipitando *giacque*»; *Adone* XIX 243 7-8, «Calamo l'ha scorto / sommerger no, ma già sommerso e morto»; 244, 4; XX 511, 3.

2. *Mirzia*: in ALBERTI, *Mirzia* è l'amata ingrata; è nell'omonima favola pastorale di PATERNO dove fugge l'amore di Trebazio; in *Sampogna* IP IV, 579. • *Millo*: in BASILE (nome napoletano?); potrebbe risalire a *Milo* o *Camillo* (*gentile*); meno probab. ipocorismo di *Armillo*, protagonista de *L'amoroso sdegno* di F. BRACCIOLINI.

3. *Amor...avaro*: Amore si dimostra avaro perché priva Millo dell'amata, pur con l'intenzione di esser *cortese* (cf. **CAm83**, 10; **CCa54**, 105; *Adone* XII 207, 3-4).

3-4. *avaro...acque*: 'Amore volle vendicare il fuoco di Millo con l'acqua (annegando Mirzia)'; la vendetta, invocata o meno, d'Amore è in PETRARCA *Rvf* 121 9, «fa' di te e di me, signor, vendetta»; ALAMANNI *R I* 52 9, «vendetta d'amor giammai non manca».

5-6. *Così...mar*: TASSO *R* 1270 32, «com'al ciel piacque»; *Sampogna I*, 580; *Adone XIII* 81 1-6, «permette il giusto ciel [...] / che non s'adempia mai...»; 157, 8; XIX 151, 7.

6. *mar...amaro*: 'il mare per lei [=Mirzia] veramente amaro'; il gioco è già in TASSO *Mondo VII* 1014-5, «in questo amaro / mar [s'intende la vita]».

7-8. *fu...nacque*: 'fu il destino a volere che se una Dea di beltà (=Venere) nacque, parimenti, un'altra dea di beltà (Mirzia) vi dovesse morire'; direttamente dipendente *Adone XIX* 291 7-8, «gittossi in mar la misera fanciulla / e sepoltura sua fu la tua [di Venere] culla». Ad arricchire la relazione Mirzia-Venere è l'equilibrio fra la morte della prima e la nascita della seconda (TASSO *R* 1511 8, «[per la nascita e il battesimo del primogenito del principe di Conca, giorno in cui si ricorda anche un avo morto] ei la terra abbandona, e 'l ciel tu lasci»).

9-11. *Né...sepoltura*: da ricostruire, 'di certo nel momento della morte (*oscura* per via dell'acqua nelle quali annega) il sole di queste sponde [Mirzia; richiama la *riva* 1] non doveva avere una sepoltura in comune con altri se non col Sole'.

9. *morte oscura*: diffuso (ARIOSTO *OF IX* 47, 3; TANSILLO *R* 67, 11; TASSO *R* 454, 4; *GC XXII* 57, 6; *Rinaldo VIII* 17, 5-6; *Galeria RU I* 52a, 5; XIII 25, 7).

10-1. *aver...sepoltura*: il paragone si basa sulla morte del Sole (VIRGILIO *Georg.* III 359, «praecipitem Oceani rubro lavit aequore currum»; PETRARCA *Rvf* 223 1, «Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro»; B. TASSO *R V* 33 9-11, «quando il sole esce da l'orto, / quando ne l'onde ceta i raggi e 'l volto, / come dogliosa e pura rondinella»; *Adone XI* 141 6, «nel mare il sol tramonta e 'l giorno muore»); l'equazione donna=Sole è d'altronde tradizionale, come topica è la sua morte in occidente (TASSO *R* 505 1-4, «[Irene da Spilimbergo] del tuo sol lucente / ne la divina parte io non apersi / quest'occhi, anzi che la morte empia *sommersi* [v. 1] / avesse i suoi be' rai ne l'occidente?»). Un esempio di morte comune è in TASSO *R* 1211 9-10, «pur come lucente e chiara stella / tramonta quando il sol cade nel mare».

12. *auree...bionde*: proverbiale; le *auree-bionde* rafforza il «luminoso oltre misura». Avvalorata l'ambiguità di *Sol*: siffatte chiome sono di Laura (PETRARCA *Rvf* 30, 38) e, in genere, della donna (TASSO *R* 649, 11; *Adone XII* 210, 6); sono peculiarità anche del sole (ALAMANNI *R I* 164, 92; B. TASSO *R V* 95, 5; TASSO *R* 1135, 14; **ABO72** 9-11, «che giova, o sol, le chiome aurate e bionde / spiegar, dove di te luci più belle / serenar l'aria [...] 'nfiamman l'onde?»; *Adone IX* 135, 3). Le «auree chiome bionde» sono di Adone in *Adone XIV* 31 3.

13. *luminoso...misura*: è l'alba (TASSO *R* 1512 4, «'l sole apparve oltre l'usato adorno»; *GL I* 35, 1-2; *Adone VII* 141 7-8, «par che l'alba oltre l'uso apra giocondo / il primo di del più bel mese al mondo»); cf. anche **35**, 12.

14. *Chi...onde?*: 'chissà se è l'ombra sua [di Mirzia] che esce dalle onde?'; l'immagine del Sole che emerge dalle onde (è causa silenziosa: come Mirzia è morta con il Sole, così col Sole risorge) è vulgata: B. TASSO *Odi* 54 7-9, «[la virtù dell'elogiato risplende «per tutto»] qual di sol raggio, qualora / esce lucente fuori / de l'onde salse»; TASSO *R* 782 2-4, «è nato il desiato figlio, / qual s'apre in verde suol candido giglio / o del mar esce rugiadosa stella»; *Sampogna VII*, 65-8; *Adone IV* 200, «[Venere alla notizia che il figlio si è innamorato di Psiche] sembra la dea non dea, furia rabbiosa / a quell'annunzio e con discinte chiome / esce dal mar correndo»

Il sonetto è per la morte di Marzio Cardelli, già dedicatario della lirica «Giaci, o misero estinto, io giaccio estinto», in **CAm112** e intitolata «Ad un cadavere» (la corretta attribuzione è il ms. Parmense Palatino 876). Il componimento imbastisce un parallelo oppositivo fra il *cadavere* e l'*io* lirico, il primo punto dallo *stral* di Morte e il secondo intrappolato nei lacci d'Amore: il p. propone un ragionato intarsio di corrispondenze antitetiche tale da definire il legame con Cardelli amicale, se non intimo. Le scarse notizie sulla famiglia Cardelli, di area romana (CROLLALANZA 1965 vol. I, p. 235), non chiariscono i rapporti col p., né giustificano la decisione di censurare, nella dedica della lirica *amorosa*, il nome del destinatario. Tale scelta è forse presa per mascherare la forse eccessiva familiarità con Marzio, alla quale M., però, non rinuncia nel presente s.: l'esaltazione trascende il rispetto reverenziale per il celebrato, traendo forza proprio dalla conoscenza personale; il tributo offre una fusione di mito ed elevazione (e redenzione) cristiana, basata sul ricordo dei momenti passati insieme (vv. 9-10) e sul sincero rammarico per la separazione (vv. 11-4).

Ad aprire la lirica è l'ossimoro «ampio Ellesponto [=stretto dei Dardanelli]» (sul medesimo riferimento, Tasso GC III 16 3-4, «Ellesponto ondeggia / infra duo lidi si restringe e preme») che autorizza il successivo appello al mito di Frisso («qual novo Frisso» 3), lo sfortunato figlio di Atamante e Nefele, perseguitato, insieme alla sorella Elle, dalla matrigna Ino (vd. *Commento*). Il paragone mitologico impreziosisce la fronte, dapprima fornendo un ideale antecedente al protagonista (entrambi sono definiti *oppressi* in terra). Q1 avverte il peso della tradizione che riconosce nel mare la metafora della vita: all'accostamento si aggiunge l'ossimoro dell'*Ellesponto* come «di morte abisso». Ancora: al rimando mitico e alla caduta corrisponde il richiamo cristologico *risorgesti*. La sovrapposizione Cristo-Marzio esaspera l'incastro mito-religione sfociando nell'immagine del celebrato che, vincitore, è accolto *lassù* «leggiero e pronto» 4 a ricevere la propria ricompensa. La patina pagana inizialmente ingombrante lascia spazio al sempre più affermato risolto cristiano, le cui derivazioni si intensificano in Q2, adagiandosi con disinvoltura nel testo: *in primis*, il movimento ascensionale, concetto cardine del componimento, impone al p. di rivolgere, anche fisicamente, in alto il pensiero («col pensiero a te sormonto» 5); poi la precisazione sulla ricchezza di Cardelli che non si misura in oro, ostro o bisso ma in qualità morali (si noti la carezzevole allitterazione *riccO d'altrO che d'Or, d'Ostro, O di bissO*; si ha la paronomasia in *OR-OstRO*). L'oro, l'ostro e il bisso compaiono nella Bibbia come simbolo della superficialità umana (sono parte del corredo del ricco cui è precluso il Regno dei Cieli: Lc 16:19, «Homo quidam erat dives et induebatur *purpura* et *byssO*»; compaiono fra le merci che nessuno, il giorno del Giudizio, comprerà: Ap 18:11-2, «mercem eorum nemo emit amplius mercem *auri* et argenti [...] et *byssi* et *purpurae* et serici»). I vv. 7-8 di Q2 rappresentano un breve ritorno al paganesimo (SALVARANI 2012 p. 708, «il p. volge lo sguardo ad un cielo pagano da cui il suicida non è rigettato, ma accolto [...] in segno di *pietas*»), nel quale la chiamata «tra le stelle più chiare» implica il catasterismo in costellazione («fatto *segno* ti veggio» 7). Il conubio con la materia biblica è tuttavia pacifico e il vulgato volo dell'anima in Paradiso si trasforma nell'immortale incisione del suo ricordo nella volta celeste. T1 dimostra

la propria aderenza al componimento *amoroso* nell'incalzante struttura a contrasto; la domanda ('perché tu parti e io resto se ho superato [«varcando io giva»] con te e *lieto* per la tua presenza il flutto e il fango [=alti e bassi] di questo così vasto mare [=vita]?) sembra certificare l'ipotesi di un trascorso comune. M., inerme di fronte all'accaduto, non capisce le dinamiche della situazione e, interrogando l'amico, gli chiede come sia possibile che abbia deciso di *partire* 11 lasciandolo solo. Ancora: T2 insiste maggiormente sul contrasto *tu-io*, nel quale si affaccia, accanto al rammarico per l'abbandono, l'invidia del porto sicuro ('[Non capisco per]ché io stia tra l'onde [il parallelo vita-mare non è dimenticato] e tu giunga a riva?'). A chiudere il sonetto una *trouvaille* paradossale: '[non so per]ché io sia, mentre piango, nel mio pianto per te che sei affogato [*sommerso*] e senza di te continui a vivere?'. I *pianti miei*, nei quali M. baroccamente si trova, lo affogano (situazione simile in *Sampogna* III, 555-9) nel medesimo modo in cui l'amico è annegato.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Il parallelo è alla base dell'intera struttura tra il richiamo disinvolto alla mitologia («qual novo Frisso») e alla tradizione cristiana (*risorgesti*). Per l'apparato retorico sono da rilevare l'ossimoro («ampio Ellesponto» 1), la metafora (*Ellesponto=vita*, cui si aggiunge una *nuance* ossimorica perché *vita=morte* 1-2; «mar sì vasto [vita]» 9; «flutto e 'l fango [alti e bassi]»), l'endiadi («leggiero e pronto» 4), la dittologia sinonimica («illustre e conto» 8), la contrapposizione fra l'*io* lirico e il dedicatario (*parti: rimango* 11; «io stia tra l'onde» e «tu giunga a riva» 12), la figura etimologica (*pianti...piango* 13), il paradosso («io sia ne' pianti miei [...] per te sommerso» 13-4)

*In morte del Signor Marzio Cardelli,  
che s'affogò in mare*

Fuor di questo profondo ampio Ellesponto,  
che vita ha nome ed è di morte abisso,  
MARZIO, oppresso quaggiù qual novo Frisso,  
4 risorgesti lassù leggero e pronto.

Ben, qualor col pensiero a te sormonto,  
ricco d'altro che d'or, d'ostro o di bisso,  
fatto segno ti veggio in Cielo affisso  
8 tra le stelle più chiare illustre e conto.

Ma se di mar sì vasto il flutto e 'l fango  
teco e lieto per te varcando io giva,  
11 perché, lasso, tu parti e io rimango?

Ch'io stia tra l'onde e che tu giunga a riva?  
Ch'io sia ne' pianti miei, mentre che piango  
14 per te sommerso, e senza te pur viva?

3. *Martio*, 1614 ] *Martio* 1625

1. *questo*: ricorda 24 1, «Questa è la riva». • *profondo ampio*: TEBALDEO R (*estrav.*) 315 12, «il mar profondo e vasto»; 544, 10-1; DI COSTANZO R 12, 7-8; B. TASSO R III 67 71, «[il mondo] era un mar di dolor largo e profondo»; TASSO R 1000, 5; **ABo69**, 2.

1-2. *Ellesponto...abisso*: vulgata la metafora mare-vita (PETRARCA *TE* 46-8, «felice colui che trova il guado / di questo alpestro e rapido torrente / ch'ha nome vita»; fonte più diretta: DELLA CASA R LXII 5, «Egeo che vita ha nome»; TARSIA R XL 25, «la vita è mare» e 32, «questo de la vita istabil mare»; TASSO R 1239 31-2, «al tempestoso Egeo / de la vita mortal»; 1544 1-2, «Egeo di questa vita»). Inoltre PETRARCA *Rvf* 216 11, «questa morte, che si chiama vita»; TEBALDEO R 158 14, «morte è quella che se chiama vita».

2. *di morte abisso*: MAGNO R 74 13, «[uscita] dal cieco abisso del tartareo chiostro».

3. *oppresso...Frisso*: il paragone è probab. giustificato da una situazione comune fra Cardelli e Frisso, odiato dalla matrigna Ino (il mito è narrato in OVIDIO *Ars* III, 175-6; *Fasti* III, 851-76; IGINO *Miti* 3; GIRALDI CINZIO *Ercole* XX 8 e ss.).



4. *risorgesti lassì*: la rinascita in Cielo è luogo topico, PETRARCA *Rvf* 331 28, «che 'n terra morendo, al ciel rinacque»; TASSO *R* 398 3-4, «in terra è spenta, ma raccesa in cielo / tra gli altri lumi c'hanno eterno onore». • *leggiere...pronto*: endiadi; vd. la salita in DANTE *Pd.* I 139-40, «maraviglia sarebbe in te se, privo / d'impedimento, giù ti fossi assiso». È diffusa, VARCHI *R* I 237, 9; 519, 8; TASSO *GL* XIII 72 3, «se 'n volaro al Ciel pronte e leggiere»; come qualifica fisica: TASSO *GC* XX 98, 8; *Adone* V 55, 7; XVIII 51, 2; XIX 222, 2.

5. *ben...sormonto*: 'proprio quando salgo (*sormonto*) col pensiero a te'; B. TASSO *R* V 155 1, «Sovente verso il Ciel alzo il pensiero»; VARCHI *R* II 201 2, «sormontar cerca il vostro alto pensiero»; TASSO *R* 1220 46-9, «non si fermava il mio pensiero in terra / [...], / ma trapassava il sole, / dove son l'alme de gli antichi augusti».

6. *or...bisso*: 'oro, vesti di porpora, pregiato lino'; i materiali sono in TASSO *R* 1560 9-11, «vestito di bisso, ornar la chiome / di mitra e d'oro, e innanzi i lucid'ostri / d'ogni rara virtù mostrarsi adorno»; le combinazioni sono vulgate (*oro-ostro*: TASSO *GC* XVII, 4; *Adone* I 150, 3; *ostro-bisso*: TASSO *R* 1564, 14; *Galeria Historie* 37b, 36; *Adone* VIII 93, 7-8).

7. *fatto...affisso*: riassume il processo di catasterismo di Cardelli in costellazione (*segno*), palese rif. al mito di Frisso 3 (il montone che salva l'eroe e la sorella Elle diventerà l'Ariete); la trasformazione in astro è uno dei luoghi più comuni della lirica, soprattutto funebre: PETRARCA *Rvf* 254, 7-8; TEBALDEO *R* 303, 11; (*estrav.*) 404 10-1, «che un tanto segno / per sì humil persona il ciel mostrasse»; *R* †Spilimbergo p. 161, T. MOCENIGO *Donna...* 5, «splendi 'n ciel nova, lucente stella»; **ALu**49 13, «[per Antonio Ongaro] or fatto stella in ciel».

8. *illustre...conto*: 'famoso e manifestò'; DELLA CASA *R* XLVII, 74; TASSO *R* 859, 14.

9-11. *ma...rimango?*: 'ma se io superavo («varcando [...] giva») con te e felice della tua presenza il flutto e il fango (=gli alti e bassi) di questo mare così vasto (=vita), perché, ahimè, tu vai e io resto?'. B. TASSO *R* II 100 124 ss., «se teco vissi in terra, era ben degno / che teco in ciel vivessi»; 102 326-9, «chi mi ti toglie e fura, or ch'io dovea / viver teco felice e lieta? / Attendi, anima cara, il passo affrena, / ch'io vo' teco venir [nella morte]»; V 150, 1-4.

9. *mar...vasto*: vulgate (TASSO *R* 236, 1; 888, 8; *GC* XVII 89, 8; *Adone* IX 71, 6; XI 167, 8). • *flutto...fango*: cf. ALAMANNI *R* II 49 504, «e dal fango e dall'onde avvolti e sparsi».

11. *parti...rimango*: inaugura l'incalzare di contrasti; TEBALDEO *R* (*estrav.*) 558 12-3, «morto rimango e lei facta è immortale / volando al cielo»; B. TASSO *R* II 39 35-7, «perché non venni teco al tuo partire? / Io rimasi a morire, / tu te n'andasti a viver lieta».

12. *onde...riva*: TASSO *R* 911 7-10, «pensa al suo porto ricondursi l'alma / e da battaglia al suo trionfo eterno. / Ma rimarremo in guerra ed in tempesta, / miseri noi?»).

13-4. *sia...viva?*: 'perché sono sommerso dal mio pianto, mentre piango, per te affogato e perché senza di te tuttavia continuo a vivere?'; l'immagine dello stare *nel* pianto è sfruttata (B. TASSO *R* II 4 5-6, «volgo mal mio grado il debil legno / in un mar [...] di pianto amaro»; MAGNO *R* 353 178-80, «pur terminar l'aspro camino / al fin sperava, in novo mar di pianto / per voi mi spinge il mio fero destino»), qui arricchita da un paradosso intimamente barocco. La domanda risulta opposta a **ALu**28 13-4 («dentro l'inchiostro mio, dentro 'l mio pianto, / sommerger Morte, e far che vivi eterno»): nel pianto, lì, si pianifica vita eterna per l'elogiato mentre qui M. non trova la morte; da notare è il differente uso di *sommergere*.

14. *sommerso*: vd. **24**, 1 e nota.

Alla morte di Livia d'Arco (1565 ca.-1611), nobildonna mantovana, sono dedicate le liriche 26-9 (due sonetti e, novità per le *Lagrime*, due madrigali). Molto giovane, si trasferisce, col padre (Massimiliano de' Conti d'Arco), a Ferrara, al seguito di Margherita Gonzaga, prima del matrimonio col duca Alfonso II d'Este (nel 1579), dove spicca per il talento canoro e con la viola a gamba, abilità per le quali diventa immediatamente famosa. Entra a far parte del *Concerto delle donne* (fondato nel 1580, fino al 1597), insieme a Laura Peverara e Anna Guarini, figlia del poeta Guarini (16-7): il ristretto gruppo di professioniste, tutte dame di compagnia della duchessa, si esibisce per una selezionata cerchia di ascoltatori, rivoluzionando non solo il concetto di *musica secreta*, ma anche il ruolo della donna che, ora, può intraprendere una carriera stipendiata. Il *Concerto* fa scuola, suscitando l'ammirazione in tutta Italia, e la bravura di Livia è presto oggetto di celebrazione ricevendo il plauso di autori quali Guarini (*Un arco è la mia vita*, messo in musica da Girolamo Belli e cantato dalle *donne*; DURANTE-MARTELOTI 1989), Tasso (*R* 1170-7) e Grillo il quale, sotto lo pseudonimo di Livio Celiano, le dedica *O bell'Arco d'Amore*. Nel 1585 sposa il marchese Alfonso Bevilacqua, dal quale ha un figlio, Francesco (FRIZZI 1779, p. 193); M., nella dedica, darebbe notizia di un secondo figlio della marchesa, spirata durante il parto.

La conoscenza con Livia risale al primo soggiorno torinese di M. (1608) in occasione delle doppie nozze di Francesco IV Gonzaga e di Alfonso d'Este con le infante di Savoia. La presenza della donna alla celebrazione è sicura: «godeva [A. Bevilacqua] la carica di Camerier d'onore del Duca Vincenzo di Mantova nel 1608, quando l'accompagnò in quel viaggio [...] a Torino, dove celebrò il Principe Francesco figliuolo del Duca le sue Nozze» (FRIZZI 1779, p. 164). È verosimile che i componimenti siano contemporanei alla sua morte, escludendo gli anni del carcere (1611-12).

Campeggia l'equivoco d'Arco-*arco*: Q1, dall'*incipit* amaro (al preterito *sostenea* si aggiunge l'invocazione alla *sympatheia* degli *Amanti*, ai quali è topicamente chiesto di piangere), presenta un *Arco* che sostiene il peso, gravoso e *eccelso*, della «Reggia d'Amor». Accanto all'ambiguità del cognome, alla cantante è attribuita una non indifferente maestria nel suscitare, con la voce, innamoramento negli ascoltatori. Tale palma è celebrata in Tasso (*R* 1171 5-8, «l'*arco* ha Margherita, onde innamora / ogni alma [...] di pietà rubella / e i dolci sguardi son le sue quadrella / e le parole onde virtù s'onora»; 1174, 3-4). Il chiasmo di 3 (*arco* : «Reggia d'Amor» = «trionfo di morte» : *arco*) sottolinea il ribaltamento nel presente («or' è»): il sostegno di Amore diventa «del trionfo...arco» della Morte (in stile petrarchesco), «ultima [in senso cronologico] pompa [sinonimo di *trionfo*]» dei suoi numerosi *pregi* 4. La solenne, perché datilica, sentenza che apre Q2, «anzi [anzitempo] è caduto [l'*arco*]» 5, *topos* vulgato, autorizza il secondo accostamento fra passato («poco avanti») e presente (*divien*): M. prolunga la metafora dell'arco «del trionfo» (all'*arco*-sostegno si sostituisce l'arco-porta) e chiama Livia «uscio e varco» 6 di «gratia e beltà». La caduta, tuttavia, debilita la costruzione al punto da renderla «impoverita e scarca» di tutti i suoi fregi (il corredo decorativo, di cui la si intende ornata, è forse rimando al bambino ?) e da trasformarla in *canale* di «dolorosi pianti». Conseguenza della *caduta*, sono le «ruine belle» 9 che fanno «nascere contesa» fra le stelle. T1 si interroga sul destino che aspetta

le *ruine* dell'arco, «superba e gloriosa mole»: le stelle, litigandosi il possesso e l'utilizzo di *quelle* 13 (altro luogo diffuso nell'esaltazione funebre), sfilano in T2. Iride, personificazione dell'arcobaleno e messaggera degli dei, apre la rassegna *volendo* 12 fabbricare, con i resti dell'arco il proprio *arco* (l'arcobaleno appunto); Giove, desideroso di lenire lo smacco subito dalle costellazioni dello zodiaco alla vista di sì *belle ruine*, vorrebbe *risarcirlo* di *quelle* (come in **25**, è presente il tema del catasterismo in costellazione); infine, l'Alba (identificabile con la stella del mattino) vorrebbe disporre delle macerie dell'arco per costruire sul *Gange* un ponte luminoso che accompagni il Sole fino in Cielo.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA), incatenate per le terzine (CDC-DCD). Retoricamente importante la continua ambiguità Arco-*arco* che condiziona l'intero s.; l'anastrofe (1-2; 3; 6; 7-8); la sinonimia (*trionfo : pompa*); la dittologia («gratia...beltà», «uscio...varco» 6; «impovertito...scarco» 7; «superba...gloriosa» 10)

*Per la Signora Contessa Livia d'Arco  
morta in parto*

L'ARCO, che sostenea – piangete Amanti –  
de la reggia d'Amor l'eccelso incarco,  
del trionfo di Morte or è fatt'arco,  
4 ultima pompa de' suoi pregi tanti.

Anzi è caduto, e quel che poco avanti  
fu di grazia e beltà sol uscio e varco,  
d'ogni suo fregio impoverito e scarco  
8 canal divien di dolorosi pianti.

Or, che sarà de le ruine belle  
di sì superba e gloriosa mole,  
11 che fan nascer contesa in fra le stelle?

L'arco suo fabbricarne Iride vole,  
Giove il zodiaco risarcir di quelle,  
14 l'Alba farne in su 'l Gange un ponte al Sole.

2. *incarco* 1614 ] *inarco* 1625

5. *caduto*; 1614 ] *caduto*, 1625

7. *fregio* 1614 ] *pregio* 1625

9. *Hor* 1614 ] *Hor*, 1625      *dele* 1614 ] *de le* 1625

14. *insù* 1614 ] *in sù* 1625

1-2. *L'Arco...incarco*: l'equivoco del cognome è topico; PETRARCA *Rvf* 10 1-2, «Gloriosa columna [Stefano] in cui s'appoggia / nostra speranza e 'l gran nome latino»; *TM* I, 3; MAGNO *R* 189 9-10, «[Amore] sopra [...] gentil Colonna or prende / suo seggio»; cf. TASSO *R* 827 1-2, «Cadde il gran Cosmo, e seco cadde insieme / d'Etruria bella il fido altero *sostegno*».

1. *piangete Amanti*: vd. DANTE *Vita* VIII, 1; PETRARCA *Rvf* 92, 2.

2. *reggia d'Amor*: TASSO *R* 1170 12-4, «[a L.] e chi pareggia / dolce sereno e sì tranquille paci, / o nube agguaglia ad amorosa reggia?»; lo stilema è già in VARCHI *R* I 382 7, «tenne alcun tempo Amor sua reggia»; TASSO *R* 455, 30-1; *Tempio* 284 2, «palagio d'Amor [argomento al quale è dedicato il II canto di *Adone*]». • *eccelso incarco*: 'peso sublime [è implicito il concetto di pesantezza]'; *Adone* II 16, 1-4 e V 119, 7-8.

4. *ultima pompa*: vd. TASSO *R* 1657 9, «riportatene omai l'ultima palma».

5. *Anzi...caduto*: 'è caduto anzitempo'; M. coniuga due temi vulgati nella lirica funebre, la morte prematura (PETRARCA *Rvf* 31, 1-2; MAGNO *R* 100, 8; *R* †Spilimbergo p. 50, G. MOCENIGO *Alma* ..., 1; p. 85, G. P. AMANIO *Col dolce...*, 9; TASSO *R* 544, 1; **ALu**29, 9;

*Adone* V 48, 7) e la caduta (presente il ricordo di PETRARCA *Rvf* 148 1, «Rotta è l'alta colonna»; VARCHI *R* I 148, 7; *R* †Colonna p. 84v, Abate DARDANO *La Colonna...* 4, «rotta si giace»; p. 90r, *Colonna...*, 3; p. 117r, A. GUARNELLO *Apri...*, 3.

5-6. *quel...varco*: si appoggia sull'ideale della donna dispensatrice di virtù. B. TASSO *R* IV 69 6-7, «da te come da fonte esce ognor fuore / onda di vera gloria, onda d'onore»; DI COSTANZO *R* 55 3-4, «di questa, [...] / di beltà vera inessiccabil fonte»; *R* †Colonna p. 84v, Abate DARDANO *La Colonna...* 1, «La Colonna ond'uscia sì chiaro ardore»; MAGNO *R* 174 1, «Donna, fonte di grazia e d'onestate»; *Adone* XI 109 5-8, «de l'inferma virtù stabil colonna, / [...] / esempio di beltà, / [...] / specchio di castità, fonte d'onore».

6. *gratia...beltà*: diffuso (MAGNO *R* 29, 31; 42, 49; TASSO *R* 1450, 90; 1528, 5; **AAM33**, 6; *Galeria* *RD* III 9c5, 6). • *uscio...varco*: cf. PETRARCA *Rvf* 3, 11.

7. *d'ogni...scarco*: rif. all'*arco* di trionfo 3; *fregi* vale per 'ornamenti' (forse anche è rimando al bambino?); *scarco* è topico dell'ascesa al cielo; vale come *libero* (B. TASSO *R* I 118, 2; VARCHI *R* I 57, 12-3; MAGNO *R* 99, 36; *Adone* XIII 67, 1-2); *impoverito* è in **AAM68** 1, «de' suoi fregi impoverito il cielo»; **ALu13**, 8; *Adone* XIX 355, 3.

8. *canal...pianti*: 'è causa di pianti dolorosi'; PETRARCA *Rvf* 332 8-9, «cagion mi dai di mai non essere lieto, / ma di menar tutta mia vita in pianto»; B. TASSO *R* V 164 14, «novella cagion mi dà di pianto»; *Adone* XIX 59 6-7, «giusta cagione allor mi nacque / di sentir maggior duolo, far maggior pianto»; il termine *canal* è in *Adone* V 86, 5-6. • *dolorosi pianti*: vulgato (PETRARCA *TC* III, 84; B. TASSO *R* III 57, 32; ALAMANNI *R* I 154 163, «miei pianti il doloroso suono»; 190, 146; *Sampogna* I, 672; *Adone* I 78, 7; XIV 398, 3; XIX 328, 4.

9-10. *ruine...mole*: l'equivalenza di Laura-lauro (PETRARCA *Rvf* 142 23, «a terra son sparte le frondi»; 323 56-7, «frondi a terra sparse, / e 'l troncon rotto»; *R* †Colonna p. 94 r, B. CAPELLO *Rott'è...*, 2-3; *Sampogna* XII 265-8, «del ciglio in un balen sparita / la luce, e del bel volto e del bel crine, / la gente additerà [...] / di già distrutta mole alte ruine».

10. *superba...gloriosa*: TASSO *R* 492, 3; 538, 15; **ALu30**, 1-2.

11. *fa...stelle*: la morte di L. scatena una contesa fra le stelle del cielo; il *topos* è epigrammatico: TEBALDEO *R* 302 3-4, «per aver a nui tolta costei, mosso hai lite nel ciel»; TANSILLO *R* 342, 1-3; 399 1-4, «Quando nel cielo entrò la bella Irene, / tra i *pianeti* miglior gran contesa era / a cui di loro il pregio si convene / d'onorar d'un sì bel lume la sua sfera».

12. *Iride*: OVIDIO *Met.* I 269-71, «fit fragor, et densi funduntur ab aethere nimbi. / Nuntia Iunonis varios induta colores / concipit Iris aquas alimenta que nubibus adfert»; L. d'Arco è Iride in TASSO *R* 1172 9-10, «nova Iride mia, ch'a me ti mostri / fra le mie nubi lagrimose».

13. *Giove...quelle*: *R* †Spilimbergo p. 102, INCERTO *Così...* 9-11, «di sì rara vaghezza invido Giove, / per accrescer le stelle, e ornarne il cielo; / a sé la trasse»; TANSILLO *R* 131 18 7-8, «perché non perda il ciel cosa sì bella, / questa cangiar vedrassi in nova stella!».

14. *Alba...Sole*: l'Alba precede ogni mattina la luce del Sole e con le *ruine* costruirebbe per lui un ponte sul Gange [orientale], luogo da dove sorge durante l'equinozio di primavera (DANTE *Pd.* XI 50-1, «nacque al mondo un sole / come fa questo tal volta di Gange»; *Adone* I 98 7-8, «il Gange onde trae l'or, di cui si suole / vestir quand'esce in su 'l mattino il sole»).

Il sonetto prosegue il compianto di 26, del quale è probabilmente contemporaneo, presentandosi come movimento unico, nel quale la cornice narrativa si dilata al punto da relegare in T1 l'evento cardine, la morte di Livia (in NEWCOMB 1980, p. 184). Le derive iperboliche (Q1; T1-2) e la propensione per la pervasiva ricerca dell'ambiguità lessicale di 26 si traducono, qui, in una celebrazione misurata che, fedele allo stereotipo funebre, risolve il dramma della morte, priva di perifrasi, in un epilogo dal sapore paradossale. Il rimando alla *fenice* 2 che, nel *nido* «ov'ha sepolcro e cuna», *si rinnova*, svolge le funzioni di contrasto, autorizzato dal *mentre* iniziale (si assommano i valori temporale e avversativo) e, implicitamente, di elogio: Livia, la cui scomparsa toglie il sostegno alla Reggia di Amore (26, 1-2) e crea *contesa* fra le stelle (11), qui si veste di umano, carattere esaltato dal paragone con l'uccello. I virtuosismi (elaborati in T2) sul nome si adeguano alla nuova dimensione, limitandosi all'equivoco (già in Tasso *R* 1171) di «bella arciera» che *tratta* gli strumenti di Amore e che, vittima della logica (dantesca) del contrappasso, è ferita da *Morte*. L'unicità della *fenice* («perché non *lice* [=consentito] / che l'Universo mai n'abbia più d'una») sarebbe indiretto encomio alla rarità del talento della donna (il parallelo è sovente assunto come celebrazione dell'irripetibilità riferito alla donna amata): il p., tuttavia, intende confrontare la ciclicità (e immortalità) di alcuni elementi naturali e l'essenza transeunte di altri. A tal proposito il sonetto è retoricamente sorvegliato: in apertura, l'*hysteron proteron* («sepolcro e cuna» 1) completandosi nel chiasmo «rinascendo morì» 3 chiude ad anello la Q. L'affermarsi dell'Alba (personificata) in Q2 è il collante che, insieme, accresce il dissidio iniziale e presenta l'evento luttuoso. Una «nebbia infausta», «ombra importuna», scolorisce l'Alba, presaga della consumata sventura («fatta di novo sol madre infelice» 7), che sorge *squarciando* «l'aria oscura e bruna» 5 della notte. Il riferimento al Po è controverso: alluderebbe a Mantova, città natale dell'elogiata, o a Ferrara, alla cui corte svolge l'attività di cantante. Tuttavia, alla morte di Alfonso II (1597), Livia, al seguito della duchessa, si trasferisce a Modena (fatto confermato: «Dopo le suddette visite rese alla Maestà Sua [Margherita d'Austria] comparvero innanzi a lei la Signora Livia d'Arco et la Signora Laura Peverara, le quali insieme col Fiorini e col Luzzasco per lo spaccio di un hora cantarono alla presenze di lei con tanto gusto della Maestà Sua», NEWCOMB 1980, p. 184). La conoscenza con M., al quale è sicuramente noto il cambio di residenza, è successiva di nove anni: è infatti probabile che il p., pur mirando all'ambiguità, si riferisca a Mantova che, scrutando un paesaggio ancora assopito ma già consapevole, subisce la scomparsa della sua *fenice*. L'alternanza dei tempi verbali è fondante: l'imperfetto (*si rinnovava* 2; *squarciava* 6) confligge col passato remoto (*morì* 3; *scolorò* 8) che destabilizza l'intera costruzione. Anche in T1 è conservata tale differenza: la «bella arciera» 9 che, con la sua voce, *era solita* servirsi degli *strali* d'Amore, è trafitta (*trafisse*) da un «fero stral» scagliato da Morte (per il legame Morte-arco: Alamanni *R* I 196 12-3, «né venenoso stral di tuo fero arco, / Morte crudel»; Rota *R* CCX, 7-8). T2 segue di conseguenza, esordendo con «dritto fu» (M. conclude ragionando sulla fine, paradossale, della soprano): è giocoforza assumere che Livia sia morta come ha vissuto. Se «mentr'ella visse» faceva innamorare (*uccidea*) con un *velen amoroso* (la tradizione è omaggiata

nell'eloquente resa delle dinamiche amorose con un lessico bellico), così, durante il parto («nel parto»), è condannata (il *dritto*, come il *lice* iniziale, ha un che di già stabilito) a morire per un (si potrebbe dire) amore velenoso, come una vipera. Quest'ultimo paragone, «come vipera» 14, affonda le radici nella credenza secondo cui le vipere appena nate, nel momento del parto, uccidono la madre; tale falsa leggenda deriva da una notazione di Plinio il Vecchio che registra il fenomeno (*NH X 170*, «terrestrium eadem sola intra se parit ova unius coloris et mollia [...] tertio die intra uterum catulos excludit, dein singulis diebus singulos parit, xx fere numero. Itaque ceteri tarditatis impatientes perrumpunt latera occisa parente»).

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). Retoricamente, da rilevare l'uso dell'*hysteron proteron*, «sepulcro e cuna» 1, in chiasmo con «rinascendo morì» 3; dell'iperbato (5-6); della dittologia («oscura e bruna» 5; «nebbia infausta, ombra importuna» 8 in rispecchiamento; «ingiuriosa e rea» 11); del chiasmo («d'Amor solea / trattar lo stral» : «di fero stral trafisse / l'arco di Morte» 9-11); dell'anastrofe (13); dell'epanalessi («stral ...stral» 10)

*Nel medesimo soggetto*

Mentre nel nido, ov'ha sepulcro e cuna,  
 si rinnovava l'unica fenice,  
 rinascendo morì, perché non lice  
 4 che l'Universo mai n'abbia più d'una,

l'Alba del Po, ch'a l'aria oscura e bruna  
 squarciava il vel, del giorno apportatrice,  
 fatta di novo Sol madre infelice,  
 8 scolorò nebbia infausta, ombra importuna.

La bella ARCIERA, che d'Amor solea  
 trattar lo stral, di fero stral morisse  
 11 l'arco di Morte ingiuriosa e rea.

E dritto fu: che se mentr'ella visse  
 d'amoroso velen l'alme uccidea,  
 14 nel parto, come vipera, morisse.

int. *suggetto* 1614 ] *soggetto* 1625

5. *al'* 1614 ] *a l'* 1625 *oscura* 1614 ] *oscura*, 1625

6. *vel*, 1614 ] *vel* 1625

14. *vipera*, 1614 ] *vipera* 1625

1-3. *Mentre...morì*: 'mentre si rinnovava nel nido dove ha sepulcro e culla, morì rinascendo l'unica fenice'; OVIDIO *Met.* XV 392, «una est, quae reparat seque ipsa reseminet, ales» e 405, «fertque pius cunasque suas patriumque sepulchrum»; B. TASSO *R* IV 46 14-8, «al mondo unica e sola, / [...] / già fatta de la morte vincitrice, / nel foco, ove si pasce / de l'ardente virtù, more e rinasce»; MAGNO *R* 171 1-2, «augel *sol* v'è che si rinova / e riproduce del suo proprio seme»; 17-21, «qual, come in robusta età si sente / atto a peso portar, / del grave nido / disgrava gli alti rami [...] / de la natia sua culla e del paterno / sepulcro insieme, a sé fa dolce soma»; TASSO *GL* XVII 20 6-8, «ove rinasce l'immortal fenice, / ch'in quella ricca fabrica ch'aduna / a l'essequie, a i natali, ha tomba e cuna»; *Adone* VIII 117 3-4, «dove, quasi fenice incenerita, / ha culla insieme il core e sepoltura».

1. *nido*: PLINIO *NH* X 4, «construere nidum»; poi in PETRARCA *Rvf* 321 1, «'l nido in che la mia fenice [Laura]»; TEBALDEO *R* 143, 1-2 [*nido*=donna]; TASSO *R* 651, 23; **ALu**10, 3; **ALu**31 13, «ove 'l bel nido a por sen venne». • *sepulcro...cuna*: VARCHI *R* III 111 11, «'l sepulcro fia simile alla cuna»; DI COSTANZO *R* 2 11, «qual sepulcro più simile alla cuna»; MAGNO *R* 336 9-10, «a me d'onor ceda ogni sepulcro, / che 'l feretro si cangia in lieta cuna»;



TANSILLO *R* 33 14, «ove egli ebbe la cuna, avria la tomba»; 338 12, «ora la tomba vedrò, vedrò la cuna»; **ALu31** 1-4, «Tomba non già, ma ben più tosto è cuna / questa, ov'estinto il suo mortal consorte, nova fenice [...] / le sacre spoglie incenerite aduna»; *Adone* XIII 167, 5-8.

2. *si rinnovava*: PETRARCA *Rvf* 135 8, «tutto a viver si rinnova»; VARCHI *R* I 470 12, «Fenice a viver si rinnova»; TASSO *R* 76 14, «rinnovellarsi qual fenice in foco». • *unica*: cf. OVIDIO *Am.* II 6 54, «Phoenix, unica semper avis»; PETRARCA *Rvf* 135 6, «un augel che sol senza consorte»; 185 11, «[fenice=Laura] bellezza unica e sola»; 323, 51; TEBALDEO *R* (*estrav.*) 708, 69; B. TASSO *R* IV 63 1-2, «miracolo raro di natura, / unica e di valor sola fenice»; VARCHI *R* I 205 12, «del nostro ciel sola Fenice».

3. *rinascendo morì*: DANTE *Inf.* XXIV, 107, «che la fenice more e poi rinasce».

3-4. *perché...una*: PLINIO *NH* X 3, «haud scio an fabulose, unum [Arabiae phoenicem] in toto orbe nec visum magnopere»; PETRARCA *Rvf* 210 1-4, «Non da [...] Hiberno a l'indo Ydaspe / ricercando del mar ogni pendice, / né dal lito vermiglio a l'onde caspe, / né 'n ciel né 'n terra, è più d'una fenice»; ARIOSTO *OF* XV 39 3-4, «per suo albergo l'unica fenice / eletto s'ha di tutto il mondo immenso»; XXVII 136, 1-2.

5-6. *Alba...vel*: cf. VIRGILIO *Aen.* IV 7, «umentemque Aurora polo dimoverat umbram»; *Georg.* III, 357; PETRARCA *Rvf* 22 7-8, «che comincia la [...] alba / a scuoter l'ombra intorno de la terra»; B. TASSO *R* II 7, 14-6; TASSO *R* 131, 5; *Adone* XIV 56, 1-4.

5. *aria...bruna*: 'notte'; cf. DANTE *Inf.* II 1, «l'aëre bruno»; PETRARCA 223, 12; B. TASSO *R* II 32, 103; II 100, 175; III 32, 128-30; TASSO *R* 324, 8; **AMa18**, 5-6. La dittologia è in B. TASSO *R* II 96 41-5, «senza 'l tuo [Sole] chiaro raggio / non potrebbe la Luna / scorgere il [...] torto viaggio, / ma di *nebbia importuna* / si vestirebbe l'aria oscura e bruna»; MAGNO *R* 62, 2; TASSO *R* 92, 3; 377, 5; **AAm26**, 5; *Sampogna IF* VIII 1300, «l'aria oscura e bruna».

6. *apportatrice*: B. TASSO *R* II 90 85-6, «Aurora, / che col carro vermiglio il giorno *apporta*»; III 14, 2-4; IV 46, 79-80; *Adone* VII 223, 8.

8. *scolorò*: sogg. *nebbia*; cf. *Sampogna IX* 345-6, «quel notturno colore / scolora l'alba»; la coordinazione, in contesto simile, è in *Adone V* 144 7-8, «vero il sol crederesti e vera l'alba, / che le nebbie rischiarà e l'ombre inalba». • *nebbia...ombra*: residui della notte; cf. SANNAZARO *Arcadia XI*, 125-6; B. TASSO *R* V 19, 7; ALAMANNI *R* I 142 90, «chiamando il resto [...] nebbia, ombre e fumi»; TASSO *R* 1123, 1-2; 1541, 2-3. Con *importuna*: PETRARCA *Rvf* 66, 1; B. TASSO *R* III 25, 60; III 52, 42; TASSO *R* 891, 12.

9-10. *bella...stral*: 'la bella Arciera [L.], la quale era solita maneggiare (*trattar*) i dardi di Amore'; vd. TASSO *R* 1171 9-14, «qual Dedalo, divin mirabil arco, / ti fece tal che sol da te saetti / in guisa ch'altri ne gioisca e pera? / [...] chi non brama di cadere al varco, / colto da la tua vista, e da' tuoi detti, / mentre tu sei di così bella arciera»; per la relazione fra L. e Amore, già in **26** (cf. *Cappello*): TASSO 1173, 11-2; 1176, 1-2.

11. *ingiuriosa...rea*: cf. anche *Adone IX* 41 5, «fortuna ingiuriosa e ria»; XVII 41, 5.

12-4. *dritto...morisse*: 'fu giusto che, se in vita *uccideva* gli animi (degli astanti) con il veleno d'amore, morisse, come le vipere, durante parto'; la sovrapposizione amore-veleno, TASSO *R* 283 1-8, «Quella candida mano / che le parole scrisse, / l'avventò poi volando e mi *trafisse*; / ed io medesimo accolsi / le dolci parolette, / anzi pur saette / temprate nel *dolcissimo veleno*, / e ponendo le fiamme e 'l foco in seno / d'arder mi piacque».

13. *d'amoroso velen*: proprio della lirica amorosa (B. TASSO *R* I 76, Q2; III 1, 8; MAGNO *R* 140, 14; *Sampogna IF* III, 579; *Adone V* 107, 5-6; XV 69, 2); l'immagine del veleno 'mortale' è in *Galeria I RU* V 10, «infettan l'alme di veleno infame».

La canzone (libera per l'alternanza di settenari e endecasillabi senza una struttura rimica fissa) prolunga la sovrapposizione Livia-*arco*. Il parallelo è debitore dell'elogio alla donna di Tasso *R* 1170 1-8:

Umida nube se dispiega e stende  
 l'arco celeste a' novi raggi adorno,  
 già vinto il sol che riconduce il giorno,  
 nel cielo oscuro un bel trofeo sospende;  
 ma 'l tuo leggiadro manto or più risplende,  
 vergine casta, e ti circonda intorno,  
 e vittoria più bella al suo ritorno  
 tu n'hai sovente e quando al mar discende.

Nel «bel trofeo» 4 che il Sole *sospende* nel cielo *oscuro* è lecito intravedere la marianiana «pompa bella, ma breve», la quale *tosto* di trasforma in *pioggia* e *vapor*. Ancora: il confronto con la celebrata è elemento di forte *discrimen* in entrambi i casi dopo la Q iniziale («*ma* 'l tuo leggiadro manto» con attacco dattilico, in Tasso; «*tal* con vaghi colori» per M.) e prevede, come fattore fondante, la presenza del Sole. Nella versione tassiana la donna, ancora in vita, trionfa («vittoria...n'hai») «più bella» nel momento dell'alba e del tramonto; il nostro ne accoglie l'ingerenza, analizzandone in ambito funebre la stretta consequenzialità: quando il Sole (nel testo «Sol...de la luce vital») *vien meno*, l'*Arco* scompare (*sparisce*). La *pompa*, attribuibile a Livia e a *Iride*, qualificata con l'appena accennata paronomasia *Bella : BrEvE* (a evidenziare l'intrinseca doppia natura), introduce lo spettacolo dell'arcobaleno che si *dipinge* in cielo, destinato tuttavia a trasformarsi (*scioglie*) in «torbida [fitta] pioggia e 'n vapor lieve». L'allusione è alla credenza, già in *Iliade* XVII, secondo cui l'arcobaleno, bevendo l'acqua di fiumi e mari, annuncerebbe l'arrivo di perturbazioni. Il repentino cambiamento a 3-4, introdotto dal *tosto*, si traduce in un rispecchiamento puntuale: il *velo*, *chiaro* e *colorato*, della dea origina *torbidi* [il conflitto con *chiaro* non è per la quantità di acqua, ma per l'idea pervasiva di buio] rovesci e una leggera nebbia [chiaro il contrappunto cromatico]. La canzone si sviluppa sul tema della luce e, in seguito, della vista: al *dipingere* dell'*incipit* si accosta il manto luminoso e ricco di sfumature della divinità, sul cui esempio si costruiscono i «vagli colori» di *quest'arco* (Livia). La propensione per l'equivoco è ancora più esasperata nel secondo movimento, in cui l'attribuzione dei riferimenti viene subordinata all'esigenza di forma e significante: i *colori* [‘ornamenti, fregi’ e rimando al «colorato velo»] «di bellezze e splendori» della soprano *spariscono* nel momento in cui il *Sole* «de la luce vital», per estensione ‘la vita’, *viene meno*. Fuor di metafora, l'ambigua scelta lessicale («vien meno» 8; «luce vital»; *sparisce* 9) è aderente anche al caso di *Iride* che si dissolve quando perde il sostegno (in questo senso è da intendere *vital*) della luce diurna (M. segue la logica in Boiardo *AL* I 37 12-4, «doppo notturna pioggia [...], se mostra al sole averso il celeste arco», e quindi in Tasso *R* 393; 1170 1-2; cf. *Commento*). La conclusione è quanto mai canonica, come robustamente vulgato è il repertorio del componimento: la morte di Livia non *lascia* altro che il pianto negli «occhi nostri».

Il madrigale presenta una libera alternanza di endecasillabi e settenari (abBAccDdEE). Stilisticamente rilevanti sono la paronomasia (*BElla: BrEvE* 1), la dittologia («chiaro e colorato» 3; «bellezze e splendori» 6 che ricorre anche come in Petrarca *Rvf* CXXXVII 63-4, «di lor bellezze il cielo / splendea»; «lucido e sereno» 7), l'inarcuratura (3-4; 5-6-7; 8-9-10), il chiasmo («torbida pioggia»: «vapor lieve» 4), l'iperbato («'l Sol...de la luce vital» 8-9)

*Nel medesimo soggetto*

Pompa bella, ma breve  
dipinge Iride in Cielo;  
ma tosto il chiaro e colorato velo  
4 scioglie in torbida pioggia e 'n vapor lieve.  
Tal, con vaghi colori  
di bellezze e splendori,  
sorse quest'ARCO lucido e sereno.  
8 Or che 'l Sol gli vien meno  
de la luce vital sparisce e 'ntanto  
non lascia a gli occhi nostri altro che pianto.

int. *suggetto* 1614 ] *soggetto* 1625

9. *dela* 1614 ] *de la* 1625      *vital*, 1614 ] *vital* 1625      *'ntanto* 1614 ] *'n tanto* 1625

10. *altro* 1614 ] *altro*, 1625

1. *Pompa...breve*: TASSO *R* 1013 5, «[lodi per M. Gonzaga] brevi, ma belle sono».

2. *dipinge...Cielo*: cf. VIRGILIO *Aen.* IV 700-2, «Iris croceis per caelum roscida pennis / mille trahens varios adverso sole colores / devolat»; PETRARCA *Rvf* 144 3-4, «vidi 'l celeste arco / per l'aere in color' tanti variarsi»; B. TASSO *R* III 67 393-400 (396-8, «l'arco celeste con i suoi pinti rai, / sì come al sol de le bellezze conte, / ch'ogni rara beltà vincon d'assai»); TASSO *R* 785 9, «[Iride] il suo [vel] colora anco nel cielo»; *Adone* XV 30 3, «[paragone al travestimento di Venere] come veste iride in cielo»; XX 49, 5-6.

3-4. *ma...lieve*: Iride è portatrice di cattive notizie (VIRGILIO *Aen.* V 618, «haut ignara nocendi») il cui manifestarsi preannuncia rovesci (OMERO *Iliade* XVII, 57-60; VIRGILIO *Georg.* I 380-1, «[fra i fenomeni che anticipano un temporale, ché «numquam imprudentibus imber / obfuit] et bibit ingens / arcus»; OVIDIO *Met.* I 270-1, «nuntia Iunonis *varios induta colores* / concipit Iris aquas alimenta<sup>que</sup> nubibus adfert»; SANNAZARO *Arcadia* X 16, «[terra] di tanti colori dipinta, quanti ne la pomposa coda del superbo pavone o nel celestiale arco, quando a' mortali denunzia pioggia»; MURTOLA *R Lagrime* canz. VII, 19-24; **AMa47** 12-4, «par voglia già con sanguinosa e bruna / luce il ciel dirne, et Iri or che n'appare "Nocchier, non sia chi creda oggi a Fortuna"»; *Adone* II 117 3-4, «né di sì fini smalti il grembo pieno / Iride procellosa al sole offerse»; XX 49, 7-8).

3. *chiaro...velo*: topico, cf. VIRGILIO *Aen.* V 609, «illa, viam celerans per mille coloribus arcum»; OVIDIO *Met.* XI 589, «induitur *velamina* mille colorum»; CLAUDIANO *DRP* III 3-4, «illa [Thaumantida] colorato Zephyros illapsa volatu / numina conclamat pelagi»; ANGUILLARA *Met.* XI 195 1-2, «[Iri] mille vaghi color tosto si veste»; in M., *Dicerie* I II 8, «l'arco colorato dell'Iride»; III 2, «un'Iride di vaghi e lucidi colori dipinta»; *Adone* I 119 3-4, «curva l'arco dipinto Iride arciera, / e [come simbolo di imminenti temporali] scocca lampi in vece di quadrella»; V 142 5-6, «dipinto umido velo / stender per l'aure rugiadose e *chiare*».

Traluce l'autorità del TASSO *R* 1172 1-3, «[per L.] Come pittor non ben colora in carte / i colori che 'l sol confonde in cielo / di vaga nube nel leggiadro velo». **ALu56** 9-10, «Iri forse le presta i suoi colori, / prende il candor dal candido [qui, *chiaro*] sentiero».

4. *torbida pioggia*: si contrappone a *chiaro*; VIRGILIO *Aen.* V 695-6, «ruit aethere toto / turbidus imber aqua»; PETRARCA *Rvf* 317 2, «torbida tempesta [d'Amore]»; TEBALDEO *R* (*estrav.*) 544, 2; TANSILLO *R* 27, 1; TASSO *R* 957, 11; 1152, 4; *GL* IX 22, 3; *Sampogna* III, 698; *Adone* VII 156 6, «torbida tempesta»; XX 5 4, «torbida procella».

5-6. *tal...splendori*: cf. *R* †Spilimbergo p. 37, F. CARRAFA *Di quei* ... 1-4, «Di quei tanti diversi et bei colori, / che 'ne se rinchiude il vago arco celeste; / fatta Irene s'havea sì bella veste, / ch'empiva il ciel di novi almi splendori»; TASSO *R* 393, 1-6.

7. *lucido...sereno*: prosegue TASSO *R* 1170 5, «l tuo leggiadro manto più risplende». In relazione al manifestarsi dell'arcobaleno [le qualità sono del cielo] vd. SVETONIO *Vitae* II *Augustus* XCV, «repente liquido ac puro sereno circulus ad speciem caelestis arcus orbem solis ambiit». La dittologia ha una tradizione vulgata (mai rif. all'arcobaleno): B. TASSO *R* III 47 25-7, «lucido e sereno / [...] / esce Febo»; 67 346, «aere lucido e sereno»; TASSO *GL* VII 36 4, «aria lucida e serena»; XX 20, 2; *Adone* XVII 8, 1-3. Come paragone umano: TASSO *R* 552 12, «tal voi con fronte lucida e serena» (*Adone* III 93, 2); 1445 7-8, «di rara bellezza altero mostro, / lucida più d'ogni serena aurora»; 1511, 1-2.

8-9. *Sol...vital*: perifrasi per la scomparsa fisica e metaforica (dissolvenza) dell'arco e conseguenza necessaria (per la logica: TASSO *R* 393 5, «o da vel che dipinge ad Iri il sole»; *GL* IX 62 5-6, «il sol ne le nubi ha per costume / spiegar dopo la pioggia i bei colori»). Il sintagma *luce vital* (=fonte di sostentamento) è in VARCHI *R* I 294, 8; *Galeria* I *Favole* 19, 4; *Sampogna* *IF* I, 596; *Adone* IV 68 6, «la luce vital curando poco»; XIII 63, 7.

10. *non...pianto*: diffuso (B. TASSO *R* I 99 7-8, «nulla di pellegrin, leggiadro e raro / lasciasti a noi, ma sol pianto e dolore»; ALAMANNI *R* II 35 7, «che ne ha lasciati in pianto e scorno»; MAGNO *R* 211 3-4, «in duro pianto e doloroso strido / lasciasti a morte il nostro cor piagato?»; TASSO *R* 660 3-4, «anima bella, e 'n sempiterno pianto / qui lasci di mortali afflitto stuolo»; **ALu52**, 12-3; *Adone* XVIII 110, 1.

È l'ultimo capitolo della celebrazione in morte di Livia d'Arco. Il madrigale riassume diversi luoghi sfruttati nelle *Lagtime* e, in particolare, nell'elogio alla soprano, a partire dalla morte di Amore. Il legame fra Livia e il dio, stabilito da Tasso (*R* 1172, Q2-T2; 1174, Q1), è ricorrente in *M.* che, in **26**, equivocando il cognome della donna, lo paragona alla costruzione che *sostenea* la sua *reggia*; in **27** la sovrapposizione fra i due è ancora più chiara nell'eloquente ritratto della donna che maneggia gli strumenti del dio («la bella Arciera, che d'Amor solea / trattar lo stral» 9-10), uccidendo con frecce intrise di «amoroso velen» 13. In questa sede Amore, insieme a Venere (*Cite-rea* 3), muore in occasione della scomparsa della cantante («Morir quando morio» 1). Il vasto *topos* della morte comune permette al p. di attingere all'altrettanto vulgato repertorio della sepoltura comune: l'*urna* che *chiude* le «belle spoglie» 4 della donna *accoglie* anche (*insieme*) i «duo Numi di Cipro» 5 (la specificazione serve a distinguere Amore e Venere da D'Arco, precedentemente definita «terrena Dea» 2). Quasi invasiva la ripresa di **18** nel quale l'elogio al «famoso Magnan», affidato ai «fabri canori» 1, è imbastito sull'*exhortatio* a costruire una tomba «di tre cadaveri capace» 11 (evidente l'affinità: «tre Dei sepolti in un sepolcro ancora»). Nella figura del *peregrin* (proprio della lirica funebre) rispettoso e devoto («reverente e e pio» 8), invitato ad *onorare* il *sepolcro* di L., spargendo fiori sul *marmo*. La lirica si chiude con una figura etimologica («*tre Dei sepolti...un sepolcro*»); con contrapposizione numerica) che ribadisce il concetto di vv. 4-5.

Il madrigale presenta una libera alternanza di endecasillabi e settenari (abbCCaDD). La veste retorica è curata; da rilevare l'uso del poliptoto («Morir quando morìo» 1), dell'ossimoro («terrena Dea» 2), della dittologia sinonimica («reverente e pio» 6), della paronomasia (*MAAnO* : *MArMO* 7), della figura etimologica («sepolti...sepolcro» 8). L'alternanza di endecasillabi e settenari acuisce l'impiego delle inarcature (1-2; 2-3; 3-4; 4-5; 6-7; 7-8)

*Nel medesimo soggetto*

Morir quando morìo  
 questa terrena Dea  
 Amore e Citerea.  
 4 L'urna, che chiude le sue belle spoglie,  
 i duo Numi di Cipro insieme accoglie.  
 Tu, reverente e pio  
 peregrin, la cui mano il marmo infiora,  
 8 tre Dei sepolti in un sepolcro onora.

int. *suggetto* 1614 ] *soggetto* 1625

1. *Morir* 1614 ] *Morir*, 1625

2. *Dea* 1614 ] *Dea*, 1625

6. *reverente* 1614 ] *reverente*, 1625

1-3. *Morir... Citerea*: l'artificio è in 20 10, «le Muse no, ch'al suo *morir moriro*». Il destino comune di Amore e del dedicatario è topica: *R* †Colonna p. 106, A. GUARNELLO *O' vaga...*, «le Gratie, et Amor, teco periro»; *R* †Spilimbergo p. 116, INCERTO *Abi crudo...*, «caduta è la tua [*Amor*] gloria: et più non regna / in te valor: che gia morto è con ella»; MAGNO *R* 27 1-3, «Giacea presso al suo fin, languida e vinta, / [...] e sconcolato Amore / morir ne' vaghi lumi anch'ei pare»; TASSO *R* 588 1-2, «Langue Vincenzo, e seco Amor, che seco / mai sempre è vivo e seco per lui spira»; simile 1043 1-2, «[per Lucrezia d'Este malata] Giace l'alta Lucrezia, e 'nsieme Amore / e 'nsieme Castità langue e Bellezza»; più affine 1208 8, «è spento Amore o 'nsieme al ciel salito»; *Adone* XIX 145, 5-8.

1. *Morir... morìo*: apprezzato da M. (*Galeria* RU XIV 4, 9-11; *RD* I 6, 4; *Adone* IV 75, 5; VIII 134, 7-8; XII 205 4, «questo è un morir senza morire»).

2. *terrena Dea*: vulgato (B. TASSO *R* III 67 24, «mentre ch'io canto esta terrena Dea [*Giulia Gonzaga*]»; V 44, 4; 65, 1; TASSO *R* 562, 7; 1051, 22; 153, 3; *Adone* XII 256, 7).

3. *Amore... Citerea*: TANSILLO *R* 263 7, «[per Boscàn] Venere e Amor si dipartiro».

4-5. *urna... accoglie*: la sepoltura comune è in 18 13-4, «Magnan, ch'estinto giace, / Gloria insieme e Virtute accoglie». Il *topos* ha fortuna: OVIDIO *Met.* IV 156-7, «ut quos certus amor, quos hora [...] iunxit, / componi tumulo non invidetis eodem»; PETRARCA *Rvf* 264 65, «un sepolcro ambeduo [il poeta e il suo desiderio di gloria] chiuda»; TEBALDEO *R* 295 208-9, «[Amore] e seco insieme sotto un sasso vile / restò coperto cum la face extinta»; ALAMANNI *R* I 49 37-8, «senza cangiar novella sorte, / solo un sepolcro le due salme chiuda»; TANSILLO *R* 63, 117; ANGUILLARA *Met.* IV 138 7-8, «quei, ch'amor congiunse, e l'ultima hora / congiunga insieme un sol sepolcro ancora»; TASSO *R* 1499 12, «[per la morte di Maria d'Avalos] e scrivi [*Amore*] al sasso che' due amanti serra»; *Sampogna* VIII 1447-52, «ad ambeduo n'appresti / un avello commune, / acciò che come l'alme / furo unite vivendo, / così le spoglie insieme / sien sepolte morendo»; *Adone* XIX 249 1-2, «sepolcro immortal l'urna paterna [il

fiume] / a l'una e l'altra spoglia [Calamo e Carpo] insieme unita; 8, «una morte comun, commune un loco»; infine, si ricordi il già citato passo di XIX 404, 3-4.

4. *belle spoglie*: ricorda **26** 9, «le ruine belle»; è vulgato (PETRARCA *Rvf* 268, 71; 301, 14; TANSILLO *R* 341, 8; *R* †Spilimbergo p. 113, INCERTO *Ahi crudel...*, 8; TASSO *R* 532, 82; 637, 13; **ALu6**, 1; *Adone* XIV 327, 7; 328, 1).

6-8. *tu...onora*: 'tu, rispettoso [*reverente*] e devoto [*pio*] pellegrino, la cui mano adorna [*infiora*] il marmo, onora tre divinità sepolte in un solo [latinismo] sepolcro'. Nel repertori funebre, l'appello al pellegrino è comune: **ALu47** 1-4, «Qui giace il Tasso, o peregrin, quel Tasso / [...] / [...] / ferma al nome divin lo sguardo e 'l passo» e cf. *Cappello*; *Adone* XIX 404 1-2, «“O peregrin che passi, arresta il passo / al marmo, se non hai di marmo il core”».

6. *reverente...pio*: in B. TASSO *R* II xx 5, «a te [Vergine Maria] devoto e reverente».

7. *infiora*: cf. GRILLO *Pompe* VII 14, «e d'amaranti infioro [la tomba di Tasso]»; **ALu48** 13-4, «e riverente [Manso] / d'immortali amaranti il sasso [di Tasso] infiora».

8. *tre...sepolcro*: ribadisce il concetto di 4-5.

Il sonetto, dedicato a una *Peccatrice convertita*, si basa su una certa predisposizione all'azzardo e allo stravolgimento dei canoni, come rilevato da RUSSO (2008 p. 132, «in luce la pratica mariniana di lambire confini di rischio, confermando la sua immagine di poeta sensuale, con la speranza di calamitare successo e attenzione»). In questo senso, la rappresentazione della peccatrice (un'esperta prostituta; rivelatore il parametro temporale «gran tempo» 2) deve il suo impatto ai caratteri dello Stilnovo. Al ridimensionamento della tradizione si aggiunge la possibile matrice biblica della dedicataria: la figura della Maddalena, peccatrice convertita compare, infatti, in Lc 7, 36-50 in cui la donna, conosciuta per la cattiva fama, prostrandosi ai piedi di Gesù, riceve l'assoluzione totale. La lirica è, nell'economica delle *Lagrime*, voce isolata, inserita dopo l'elogio a Livia d'Arco (26-9) e prima della celebrazione di Vittoria cantante famosa (31) e dell'attrice Isabella Andreini (32).

L'elogio delle Q è un continuo conflitto, un *pastiche* qualitativo fra la donna peccatrice e la donna angelo, in cui l'attrito lessicale («scaldò [...] i più gelati amanti» vs «col guardo angelico e celeste»; «il petto ammolli de' più costanti» vs «con le parole accortamente oneste») crea un'ambiguità altisonante il cui effetto beffardo, implicitamente, spoglia la prostituta di ogni attributo angelicato. Domina, in apertura, il ricorso ai *topoi* dello sguardo, qui «angelico e celeste» 1, che *scaldò* per lungo tempo «i più gelati [vale per 'ritrosi'] amanti» 2, e delle *parole* «accortamente oneste» 4 che riuscirono ad *ammollire* ['sfiancare, stancare'] il «petto de' più costanti». L'intreccio equivoco emerge con plasticismo: al doppio senso di 1-2, dalla robustissima tradizione, in cui il *gelo* ha un significato tutt'altro che metaforico, si accompagna l'esplicito richiamo alla prestanza degli amanti più duraturi che la peccatrice, iperbolicamente, riesce a sfiancare con parole *giudiziosamente* scelte. La Q coordina in senso chiasmico gli elementi contrastivi (mezzo-oggetto vs oggetto-mezzo). Il movimento oscillatorio fra carica sensuale e patina stilnovistica interessa anche Q2 nella quale la donna *sommerse* (è tecnicismo della morte per annegamento, vd. 24-5), in «onde spumanti» 6 di lussuria, tanti *cori* inermi (*miseri*) quante furono le «anime erranti» 7 che trasse in *porto* salvandole dalle «fiere e torbide tempeste» 8 del mare-vita. Anche in questo caso è forte il legame fra gli elementi della strofa, legati non solo dal nesso *quanti-tante* (in posizione incipiale) ma da un attento uso linguistico: *spumeggianti*, diffuso in Tasso (vd. *Commento*), è attribuito a stravolgimenti climatici ed è anticipazione delle *tempeste* del v. 8; allo stesso modo, *torbide* ('fosche, rabbuiate') mantiene un senso di ambiguità con la passione erotica cui l'aggettivo apporta una verniciatura di sfrenatezza. Ancora: *trarre in porto* non fa mistero della propria equivocità, rimandando un significato fisico. L'uso del preterito tratteggia un'esperienza passata, in contrasto con il cambio di vita che si affaccia nella sirma: *scaldò*, *ammollì*, *sommerse*, *trasse* sono marche temporali che trovano, nell'«al fin» 9, una soluzione definitiva, dissolvendosi di fronte alla sincerità della conversione esplicitamente espressa in T2 e della remissione completa dei peccati. Il distacco, netto, è affidato a T1 («ecco al fin tra 'l sempiterno riso / [...] si sta» 9-10), costruito in iperbato: la donna, *scossa* ('liberata'; è memoria petrarchesca) dal proprio corpo mortale («terrena salma» 10), risiede ora nell'Empireo (emblematico il ricorso alla rima simbolo dello Stil novo,



*riso-Paradiso*; i termini sono inoltre legati da sineddoche: il *riso* come condizione imprescindibile della permanenza in Paradiso). La T si conclude in una lapidaria valutazione: «già Donna [...] or Diva [...]» 11, viene descritta come *cinta* di «gloriosa palma» 12 (metafora della vittoria sul peccato e sul mondo), nell'atto di *calcare* «quel Sol», al quale, in vita, assomigliò nel volto («in viso» 13). La patina stilnovistica si conserva rafforzandosi e contribuendo ad un ritratto della donna non più in senso oppositivo ma tradizionale (è vulgato il paragone con il Sole). L'ultimo v. è il centro dell'avvenuta conversione: l'attuale condizione fra le file dell'Empireo permette alla convertita di bearsi (*gode*) della vicinanza a «quel Dio» [Cristo] che, in vita, bramò (*sospirò*) «con l'alma». La donna abbandona gli amori carnali e le passioni terrene, scoprendo la purezza della condizione spirituale: in tal senso il preterito, bandiera della dimensione mortale, non è statico, ma ammette il cambiamento e il desiderio di Q1, fatto di sguardi e di parole, si sublima in quello perfetto, mosso dall'anima che, riscoprendo la propria natura, ricerca Dio come sue fine ultimo.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCE). Dal punto di vista retorico la dittologia (sinonimica «angelico...celeste» 1; «fiere...torbide» 8), l'iperbato («il petto ammolli de' più costanti» 3; «in queste / sommerse di lascivia onde spumanti» 5-6; «tra 'l sempiterno riso / scossa si sta» 9-10), il chiasmo (1-2 : 3-4 dove verbo-mezzo-c. oggetto ritorna come c. oggetto-verbo-mezzo), il rispecchiamento (5-6 : 7-8, emergono la coordinazione di *quanti-tante* e il contrasto *pria-poi*; «già Donna in terra» : «or Diva in Paradiso» 11; 13-4), l'accusativo di relazione («cinta il *crin* di gloriosa palma» 12), l'uso dell'inarcatura (1-2; 5-6; 9-10)

*In morte di Peccatrice convertita*

Scaldò col guardo angelico e celeste  
 costei gran tempo i più gelati amanti;  
 indi il petto ammolli de' più costanti  
 4 con le parole accortamente oneste.

E quanti cori pria miseri in queste  
 sommerse di lascivia onde spumanti,  
 tanto poi trasse in porto anime erranti  
 8 da le più fiere e torbide tempeste.

Et ecco alfin tra 'l sempiterno riso  
 scossa si sta de la terrena salma,  
 11 già donna in terra, or Diva in Paradiso.

Là, cinta il crin di gloriosa palma,  
 calca quel Sol che somigliò col viso,  
 14 gode quel Dio che sospirò con l'alma.

8. *dale* 1614 ] *da le* 1625

10. *dela* 1614 ] *de la* 1625

1-2. *Scaldò...amanti*: DANTE *Pd.* III 1, «sol [Beatrice] che pria d'amor mi scaldò il petto [vd. v. 3]»; PETRARCA *Rvf* 83 12, «può riscaldare il fiero raggio [lo sguardo di Laura]»; 146, 7-8; 175, 9-10); vulgato il contrasto fuoco-ghiaccio: TEBALDEO *R (estrav.)* 530 5-6, «come il sol la neve, / [l'amata] scaldava col suo lume ogni *duro* core»; ARIOSTO *OF* VIII 31 1-2, «rara bellezza il cor gli accese, / e gli scaldò le frigide medolle»; ALAMANNI *R I* 1 2-4, «la dolce vista che mi desti [...] / nel benedetto giorno allor che il core / gelato e freddo mi scaldasti in prima»; B. TASSO *R I* 107 12-3, «mai fia più ch'altra amorosa *face* / quest'or gelato cor struge e riscalde»; TASSO *R* 42 1-4, «Quel d'eterna beltà raggio lucente / [...] / [...] / scaldava la mia gelata e pigra mente»; 276 6-8, «[all'amata] con fiamme e faville, / tal ch'ogni freddo core / [...] avvampa d'amoroso ardore»; GC VII 39, 2-3.

1. *guardo...celeste*: il binomio è in B. TASSO *R III* 11, 90; ROTA *R CXXXIX* 3-4, «angelico divino / *sguardo*»; **ALu5** 2, «*luci* angeliche serene»; **B** madr. CLXXXII, 6.

3. *petto ammolli*: 'infiacchire il petto [vale per 'prestanza fisica' degli amanti più *costanti*]; l'*infiacchirsi* è dinamica stilnovistica: PETRARCA *Rvf* 129 29-31, «disegno co la mente il suo bel viso. / Poi ch'a me torno, trovo il petto molle / de la pietate»; ARIOSTO *OF* VII 13 5-6,

«escon le *cortesi parolette* / da render molle ogni cor rozzo e scabro»; VARCHI *R* I 386 1-4, «ascolto il saggio, / leggiadro, onesto ragionar gentile, / e 'l dolce vostro portamento umile, / da far molle e cortese un uom selvaggio»; meno in TASSO *R* 1016 36-8, «quando i vaghi passi / tu movi con sì *onesti* e bei sembianti / ch'ammollir ponno i sassi»; *GL* II 83, 7-8; *Adone* XIV 90 1-2, «a que' sembianti *angelici* diventa / qual più rigido cor molle e cortese».

4. *parole...oneste*: DANTE *Inf.* II 113, «fidandomi del tuo parlare onesto»; PETRARCA *Rvf* 170 3, «parole honeste accorte»; 246, 14; B. TASSO *R* V 136, 5; TASSO *R* 731, 9. • *accortamente*: ARIOSTO *OF* XIX 17 4, «d'alte maniere e accortamente oneste»; XXIX 43, 3-4.

5-6. *quanti...spumanti*: **A**Am27 5-8, «(e con qual sete, Amor, tu 'l sai) / veloce l'ardentissimo desio / in quell'oro ondeggiante a ber sen gio, / ove dinanzi sommerso il cor lasciai»; **C**Am50 12-4, «ricco naufragio [nelle «onde dorate, e l'onde eran capelli»], in cui sommerso io moro / poich'almeno fur ne la tempesta mia, / di diamante lo scoglio, e 'l golfo d'oro».

5. *cori...miseri*: 'spiriti inermi'; la formula è in PETRARCA *Rvf* 341 5, «cor misero»; MAGNO *R* 140, 12; 353, 186; B. TASSO *R* I 91, 2; III 15, 7.

7. *trasse...anime*: potere salvifico, qui venato da una sfumatura erotica, della donna, luogo tipico della lirica amorosa; il modello: PETRARCA *Rvf* 317 1-2, «Tranquillo porto avea mostrato Amore / a la mia lunga et torbida tempesta»; B. TASSO *R* V 24 9-11, «un'aura dolce [...] / da l'alta Donna ch'io canto e celebri, / che mi sospinga da tempesta in porto»; 141 6-8, «orbato hai il mondo di quella beltade, / che quasi un sol, con la sua chiaritate / ne le tempeste altrui mostrava il porto!»; *R* †Spilimbergo p. 173, P. PARUTA *Donna* ..., «l'*alme erranti*, dal camin distorto / al più sicuro porto / di salute guidasti»; TASSO *GL* I 4 1-4, «[ad Alfonso] il qual ritogli / al furor di fortuna e guidi in porto / me peregrino *errante*, e fra gli scogli, / e fra l'onde agitato e quasi absorto». • *anime erranti*: MAGNO *R* 109, 153; B. TASSO *R* I 22 7, «meschine alme et erranti»; TASSO *R* 1449, 28; *Tempio* 232 6-8, «in cui di Dio l'immagine si scerne, / può scorgere [...] / l'anime erranti a l'Oriente vero».

10. *scossa...salma*: PETRARCA *Rvf* 105, 54-5; 217, 13; B. TASSO *R* II 105, 65-6; TASSO *R* 1526 7-8, «volasti al tuo Fattor in seno, / scosso di care membra il legger pondo»; **A**Lu8, 10.

11. *Donna...Paradiso*: cf. 40, 102 e nota.

12. *cinta...palma*: PETRARCA *Rvf* 295 12-3, «ivi à del suo ben far corona et palma / quella ch'al mondo sì famosa e chiara»; 359 49-50, «palma è victoria, et io [Laura], giovene anchor, / vinsi il mondo et me stessa»; MAGNO *R* 323 12, «vittoria avrà nel mondo e palma in cielo»; TASSO *R* 1432, 12; 1650 5-6, «or su le rote d'ampio ciel lucenti / hai palma eterna ed immortale onore»; 1704 80-1, «di doni il cielo a l'alma / e gloria eterna e palma»; 5, 7-8. • *gloriosa palma*: MAGNO *R* 132, 14; TASSO *R* 1240, 50; 1465, 11.

13. *calca...Sol*: il superamento del paragone; B. TASSO *R* IV 13 106-10, «per le strade del Ciel celebri e soli / inalzando la fama de' mortali, / poi che di gir tant'alto avete l'ali / che calcate coi piè le stelle e i poli, / le lodi di costei dolce cantate»; 82 12-4, «ivi la veggio star vicina a Dio / in quel soave, angelico soggiorno, / calcando co' bei piè Saturno e Giove»; V 56 12-4, «io nel mio cor [...] vi sacro un Tempio, / povero albergo a chi di stare è degno / ove co' suoi be' piè calchi le stelle»; TASSO *R* 1474 5-8, «calca or le strade ov'aspirò Fetonte, / che mal ritenne a freno alti desiri; / calca le stelle e quindi avvien che miri / l'alme tarde al salir, al cader pronte». • *che...viso*: '[Sol] cui assomigliò nel viso'; è metodo stilnovistico, MAGNO *R* 88, 10-1; *Adone* VII 161, 1; **A**Am22, 9-14.

14. *gode...alma*: **A**Lu21 6-7, «[alla moglie di E. Pignatelli] ne le mense del ciel beata assisa, / Dio gode, a Dio si volge, in Dio s'affisa».

La *Vittoria cantatrice*, dedicataria del sonetto, è Vittoria Concarini, nata a Roma (per questo detta la *Romanina*) fra il 1550 e il '60 (ADEMOLLO 1888, p. 139). Nel '78 sposa Antonio Archilei, musicista e cantante, prestando servizio per il card. Alessandro Sforza (Roma) e, in seguito, per Ferdinando I de' Medici, che avrebbe «premuto in aver musicisti eccellenti e specialmente la famosa Vittoria, dalla quale ha quasi avuto origine il vero modo di cantare nelle donne» (ADEMOLLO 1888, p. 139). Si esibisce per le nozze di Eleonora de' Medici con Vincenzo Gonzaga (1584) e di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena ('89), suscitando l'interesse di G. Caccini che, nella prefazione dell'*Euridice* (musicata da J. Peri), la descrive come «cantatrice di quella eccellenza, che mostra il grido della sua fama» (Caccini *L'Euridice composta in musica*, 1600). Diversamente dalle tesi avanzate (DBI *s.v.*; SADIE 1998, p. 43; EMERSON 2005, p. 8), che non tengono conto del presente componimento, la data della morte deve assumere, come inviolabile *terminus ante quem*, 1614.

Della lirica esiste un interessante doppio, a opera di Girolamo Bertolaia e incluso nella *Raccolta di sonetti d'autori diversi* curata da Giacomo Guaccimanni e pubblicata a Ravenna nel 1623 (nella silloge compare anche M., con 8). Non sono del tutto chiare le dinamiche che apparentano così strettamente le opere: l'idea che siano contemporanee (per quanto affascinante, perché svelerebbe alcuni contatti ravennati del nostro) sembra da rigettare in favore della teoria secondo cui Bertolaia (del quale si ignora l'identità) abbia deciso di servirsi del presente sonetto come modello. Si legga:

Or perisca Natura e 'l suon concorde  
de la Lira del Cielo omai si stempere,  
e 'l mondo miri, ov' accordaron sempre,  
allentate fra lor l'eterne corde.  
Che s'avverrà che la mia donna accorde  
su la cetra fatal musiche tempere,  
seco tosto vedrai che si contempere  
de l'Universo l'armonia discorde.  
E se mai quelle pure eterne menti,  
ch'in Ciel rotan le sfere adamantine,  
s'arrestin da i loro usati accenti,  
formando ella potrà note divine  
con dolci infaticabili concenti,  
ripigliar su la cetra il loro fine.

Il sonetto indaga il motivo della morte, rintracciabile nell'abilità canora di Vittoria. La partizione della materia è fissata da una rigida metrosintassi, in cui ogni strofa è un elemento del generale *climax* che mette in fila il silenzio degli Angeli di Q1, la stanchezza delle Intelligenze angeliche che interrompono il movimento delle sfere celesti (Q2) e la disarmonia dell'universo in T1. Il componimento è incorniciato da un incedere retorico e interrogativo: apre l'iperbolica sequenza la perdita di voce («Son ammutiti» 1) degli *Angeli*, da sempre impegnati (*intenti*) nell'elogiare Dio («lodano il sommo Re») fra le anime beate (per quanto l'impostazione sia originale, il

repertorio di immagini vanta una larga diffusione; cf. *Commento*). In Q2, campeggiano le Intelligenze motrici dell'universo, in una progressiva scalata della gerarchia celeste: *stanche* per il «lungo moto» 7, hanno *imposto fine* «ai loro [delle *menti*] infaticabili concenti» 8 (sull'argomento, *Dicerie* 221, «certo [...] se quegli spiriti celesti che Intelligenze appellano i Teologi [...] solo perché della sonora machina delle sfere sono motori, io per me credo [...] faccia ciascun di essi, volgendo o governando l'orbe suo, armonia felice e consonevole»). Rilevante il contrasto, primo di una serie, fra «*stanche* dal lungo moto» e «*infaticabili concenti*». In T1, M. si chiede se *forse* sia la «gran Lira [armonia] del mondo» (immagine già in Filone d'Alessandria) a venire meno («accenna d'allentar le corde») o se, invece, sia la Natura che la «vuol disciorre [disfare]» dei suoi accordi (*tempre*): sotto indagine è il grado di intenzionalità (se sia un caso o un effetto voluto) della disarmonia. La T è legata a T2 per lo studiato intreccio rimico (rima inclusiva: *corde* : *concorde* : *discorde*) e per i richiami contrastivi: la T decreta che la scomparsa di Concarini sia da imputare alla situazione di squilibrio musicale cui la donna è chiamata a porre rimedio («per altro non cred'io che per comporre / de l'Universo l'armonia discorde» 12-3). In tale senso, la deriva autodistruttiva della Natura (*disciorre*) trova nell'elogiata la possibilità di restaurare (*comporre*) l'attuale «armonia discorde» (ossimoro), riconducendola a «suon concorde».

## 31

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Da rilevare in senso retorico è l'uso dell'iperbato («dolci...note divine» 2), della dittologia sinonimica («dolci...divine» 2; «pure e fortunate» 5), dell'anastrofe («disciorre / di sue tempore Natura il suon» 10-1), dell'ossimoro («armonia discorde» 13)

*In morte di Vittoria cantatrice famosa*

Son ammutiti gli Angeli, che 'ntenti  
sempre dolci a formar note divine,  
fra l'alma, che lassù son cittadine,  
4 lodano il sommo Re de gli elementi?

O pur le pure e fortunate Menti,  
che volgon quelle rote adamantine,  
stanche dal lungo moto, impongon fine  
8 ai loro infaticabili concenti?

O forse accenna d'allentar le corde  
la gran Lira del mondo? e vuol disciorre  
11 di sue tempore Natura il suo concorde?

Per altro non cred'io, che per comporre  
de l'Universo l'armonia discorde,  
14 questa musica Diva al Ciel sen corre.

4. *degli* 1614 ] *de gli* 1625

8. *ai* 1614 ] *a i* 1625

13. *del'* 1614 ] *de l'* 1625

1. *'ntenti*: B. TASSO *R* V 5, 12-4: «coi gran Toschi tuoi l'ore dispensi / in render grazie al *Re sommo* et eterno, / facendo a l'armonia gli Angeli intenti».

2. *dolci...divine*: endiadi in B. TASSO *R* I 52 10-1, «fe' gli angeli dal ciel scender a volo / al suon de' dolci suoi divini accenti»; IV 13 67-9, «Angel nuovo uscir vago et adorno, / il qual con armonia dolce e divina / cantando dica»; lezione che influenza IV 53, 6-9; meno in TASSO *R* 673 59-60, «[a Lucrezia d'Este] armonie divine / ha ne le dolci note».

3. *cittadine*: cf. DANTE *Convivio* IV 28 5, «cittadini della eterna vita»; PETRARCA *Rvf* 346 1-2, «l'anime beate / cittadine del cielo»; 354 3-4, «immortale / et cittadina del celeste regno»; B. TASSO *R* II 62 112, «esser di quella patria cittadina»; III 57, 94; IV 58, 14; V 164, 9; TANSILLO *R* 352 5, «alme che di Dio son cittadine»; 356, 7; TASSO *R* 850, 12).

4. *Re...elementi*: ARIOSTO *R* canz. V 5, «Re degli elementi e de le stelle»; vd. anche PETRARCA *TE* 55-6, «quei che governa il ciel col ciglio, / che conturba et acqueta gli elementi»; B. TASSO *R* II 17, 4; TANSILLO *R* 307, 3-4; TASSO *Rinaldo* XII 86, 5-6.

5-8. *pure...concenti*: TASSO *GC* I 3 1-4, «*volgete* il ciel, superne menti, / e tu che duce sei del santo *coro*, / e fra giri là veloci e lenti, / porti la face luminosa e d'oro»; **AAm**35 1-8, «Virtù sublimi, a cui di fiamma l'ali / impenna eterno Amor, beate menti / che sostenete il

ciel, forme lucenti, / figlie prime di Dio, [...]; / voi che con giri inegualmente eguali / e con infaticabili concenti / fuga dando ai veloci e legge ai lenti / volgete di lassù gli orbi fatali».

6. *rote adamantine*: DANTE *Pd.* I, 64; TASSO *R* 1267 12-3, «fra l'eterne rote, ov'è promesso / il premio»; **ALu34**, 7; *Adone* V 14, 3; XI 117, 7; il legame con la musica: *R* †Spilimbergo p. 71, G. MERLO *L'arte...* 10, «tra l'armonia de le celesti note»; TASSO *R* 673 61-3, «facciano i concenti / gli alti angelici accenti / o 'l corso di veloci e pigre rote».

8. *infaticabili concenti*: **ABo4** 9-10, *scior* sì dolce infaticabil canto / senza spirto divin non ben sapresti»; *Adone* IX 162 7, «ch'empiendo il ciel d'infaticabil suono».

9-11. *forse...concorde*: 'forse la grande Lira [vale per 'musica'] del mondo inizia [*accenna*] ad allentare le proprie corde? E la Natura vuole disfare [*disciorre*] dei suoi accordi [«sue tempre»] l'equilibrio dei suoni [«suon concorde»]?; la situazione precedente è in GRILLO *R* CCCCXIV 1-4, «Apollo eterno / l'ampia *cetra* del mondo alto percote; / e canta al suon de le celesti rote / *Natura* [stessa accezione] i vanti del moto superno».

10. *Lira*: 'armonia dei cieli'; TASSO *R* 444 3-4, «d'altri erranti a la celeste lira / fa le danze lassù»; 1691 1-4, «a cui dal ciel sì dolce spira / il santo coro de l'eterne menti / pensier divini e suoi divini accenti, / conformi al suon de la celeste lira»; *MC* IV 999-1001, «poser sotto lor que' sette erranti [*rote*], / che fan sì varia l'armonia superna, / e [...] sua celeste lira»; *GL* XIV 9 5-6, «n angeliche tempre odi le dive / sirene e 'l suon di lor celeste lira».

11. *suon concorde*: TASSO *GC* XX 59 1-4, «concorde armonia con dolci *tempre* / da pure menti [cf. 5] è su nel cielo intesa, / dove non è giammai [eccezion fatta per la Natura stessa, secondo la presente lezione] chi turbi o stempre / i lumi o i cori, o faccia a l'alme offesa».

12-4. *Per...corre*: 'non credo che questa divina cantante [«musica diva»] se ne vada veloce in Cielo per altro motivo se non per restaurare [*comporre*] l'armonia discorde dell'Universo'.

14. *corre*: la rapida salita al cielo è proprio della lirica funebre (vd. *R* †Spilimbergo p. 34, DUCHESSA D'AMALFI *Come 'l rapido...*, «la bella Irene a Dio movendo / con presto piè» 5-6; **ALu45** 13, «mentre al tuo fatto corri ad unirti»).

Prolungando l'esaltazione di **AAm19-20**, il sonetto è per la morte di Isabella Andreini (1562-1604) nata Canali, di origine padovana. Col marito Francesco Andreini, entra nella compagnia dei Comici Gelosi (fondata a Milano da F. Scala) con la quale si esibisce in occasione del matrimonio, a Firenze, del duca Ferdinando de' Medici e di Cristina di Lorena. Isabella è donna di lettere: pubblica (Verona, 1588) la *Mirtilla*, favola pastorale iniziata «quasi da scherzo» (cf. *Lettera prefatoria*) seguita, nel 1601, da una raccolta di *Rime* (Milano, Bordone-Locarni). «Isabella fu lodata dalle penne più famose di quell'aureo Secolo» (BARTOLI 1781, I p. 31) fra i quali sono da menzionare Chiabrera e Tasso. L'acclarata abilità di attrice e letterata alimenta una certa ambizione, come emerge da una canzonetta: «[a Chiabrera] di tentar fama io mai non sarò stanca / perché 'l mio nome invido oblio non copra: / benché [...] sudando a l'opra / divien pallido il volto, e 'l crin s'imbianca» (Andreini *R* canz. m. I 37-40). Dal 1603 al giugno del '04 è in Francia, al servizio di re Enrico IV che «dielle segni di vera stima, e di regia munificenza» (BARTOLI 1781, I p. 33); è a Parigi che, qualche anno più tardi, M. può ammirare un ritratto di Andreini che ispira i versi di *Galeria RD* III 7 (D'ABRANTES 1861 vol. V p. 256). La morte sopraggiunge a Lione: «[dall'iscrizione funebre] ob abortum obiit 4. Idus Junij 1604. / Annum agens 42». Il marito cura le impressioni, postume, delle *Lettere* e dei *Fragmenti*.

L'ammirazione di M. per Isabella, di cui sono prova i sonetti *amorosi* sopraccitati (ai quali la donna risponde con la lirica *Care gemme d'Apollo...*, come nell'edizione delle *Rime* 1605, pp. 29-30) e il madrigale, è avallata dal ricorso a luoghi andreiniani nell'*Adone* (SANTOSUOSSO 2016, pp. 141-51) e dall'inclusione, nella stampa delle *Lettere* (1607), del presente componimento (p. 5r). La presenza conferma sì il livello di stima reciproca (e il credito raggiunto dal p. affiancato a Tasso), ma fornisce un utile termine *ante quem* grazie al quale è possibile datare la stesura dell'elogio. A ciò si aggiunga che nel 1606 è edita, curata dal figlio di Isabella, una silloge funebre (*Pianto d'Apollo, rime funebri in morte d'Isabella Andreini...*), destinazione forse più congeniale, non fosse che per inerenza tematica, al testo mariniano, che, tuttavia, risulta assente. È plausibile che il contributo di M. sia ascrivibile agli anni 1606-7.

Dall'attacco classico, di matrice petrarchesca (*Rvf* 92 1, «Piangete, donne...»), il sonetto saluta la dipartita della *Comica* con un corredo di situazioni repertoriali; la bontà dell'innovazione si determina nei momenti di dialogo con la celebrazione delle *amoro*. La ripresa segue il cambio di situazione: la «ricca e luminosa scena» (19 7) descrive ora la condizione celeste («Empirea scena / tutta di lumi angelici ripiena» 7-8), lasciando i teatri privi di luce, *orbi* 1; il «dolce spettacolo e giocondo» dell'attrice (19 12) è prerogativa della sua permanenza in Paradiso (in *tricolon* ascendente: «dolce canta, arde dolce, e dolce splende» 8); il «tragico ornamento» (20 3) si riflette negli ultimi versi di T2 in cui gli oggetti del *planctus* sono il «tragico stil [il recitare tragico]» 13 dell'attrice e il suo «tragico caso [destino]» 14; l'illuminazione che rischiarà l'allestimento scenico, «in quel di faci luminose splende / ricca pompa notturna» (20 9-10), qui si incupisce e, benché conservi l'elemento di fasto, le *faci* diventando corredo alle «belle essequie» 10. Di contatto, nelle liriche, è anche la costruzione rimica: l'uscita in *-ena* di 19 (Q1-2) viene recuperata nelle Q, offrendo giochi paronomastici



(*serena-Sirena; pena-ripiena*; fino all'identità in *scena-scena*); a tale ripresa si congiungono i segmenti da 20 in *-ento* (con affinità foniche, cf. *intento-intanto*) nelle T e in *-nde* nelle Q (in questo caso, la coincidenza si ripropone costante: *attende-attende; splende-splende; accende-ascende*). L'ispirazione generale è vicina a 31: la base tematica si costruisce sull'esaltazione delle doti canore e recitative della defunta che, in Paradiso, guadagna un'altra tipologia di pubblico. Motore della lirica è l'umanizzazione dei teatri *orbi*, evocati in esordio: *invano* aspettano sulle scene («tra voi») il ritorno della *vostra* bella *Sirena 2* (epiteto diffuso nell'esaltazione); *ella* sdegnava la presenza di un auditorio mortale («orecchio mortal, vista terrena / sdegnava»), tornando dove è *pria* uscita (il verso risulta efficace per l'accostamento etimologico *scese : ascende*). In Paradiso, alluso nella consueta conformazione ad anfiteatro («Empirea scena»), Isabella, *accesa* d'amore (in equivoco col nome da lei scelto come accademica), infiamma Dio dello stesso sentimento («accesa d'amor, d'amor accende»; il chiasmo è impreziosito dal poliptoto). La vicinanza al fuoco è topico nell'esaltazione di Andreini e viene recuperato dal p. in 8: nella *scena* celeste, piena di «angelici lumi» (da confrontare con la «vista terrena»), canta, arde, splende. L'accento sul *dolce*, avverbiale nei tre casi, è omaggio all'immaginario classico della donna. In T1 (legata a Q2 per epanadiplosi e poliptoto, *splende : splendano*) l'incalzare è nuovamente per i teatri: *splendano* le *vostre* fiaccole, corteo alle spoglie dell'elogiata e il *vostro* canto di festa (*Galeria RD III 7 5*, i «teatri festivi») per la presenza di una così dotata attrice non debba più produrre (*esprimere*) «liete / voci». T2 sintetizza l'invito precedente, recuperando Q1: «piangete voi [teatri], che pietosi avete [...] pianto [alle sue *performance*]» 12-3. Il sonetto si chiude in rispecchiamento: le esortazioni sono, dapprima, per la perdita dello «tragico stil» 13, tanto abile da *movere* l'empatia degli astanti, e in chiusura, per il suo «tragico caso [triste sorte]».

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). Predomina la struttura a rispecchiamento («orecchio mortal, vista terrena» 3, con sineddoche dei nomi e dittologia sinonimica degli aggettivi; «accesa d'amor, d'amor accende» 5, in chiasmo e poliptoto del verbo; «al suo Tragico stil [...] / al suo Tragico caso [...]» 13-4, con poliptoto del verbo in posizione finale); si notino la figura etimologica (*scese* : *ascende* 4); l'iperbato («tutta di luci angelici ripiena» 7); il *tricolon* («dolce canta, arde dolce e dolce splende» 8, in *climax* e *anafora*); l'epanadiplosi (*splende* : *splendano* 8-9, con poliptoto); l'epizeusi («piangete voi, voi» 12); le rime ricche (*intanto* : *canto* : *pianto*); la rima paranomastica (*ascende* : *accende*); le inarcature (1-2; 3-4; 5-6; 10-1; 12-3)

*In morte della Signora Isabella Andreini,  
comica gelosa, detta l'Accesa*

Piangete, orbi teatri: invan s'attende  
più la vostra tra voi bella Sirena.  
Ella orecchio mortal, vista terrena  
4 sdegna e colà d'onde prima scese ascende.

Quivi ACCESA d'amor, d'amor accende  
l'eterno Amante, e ne l'Empirea scena,  
tutta di lumi angelici ripiena,  
8 dolce canta, arde dolce e dolce splende.

Splendano or qui le vostre faci intanto,  
pompa a le belle esequie; e non più liete  
11 voci esprima di festa il vostro canto.

Piangete, voi! Voi che pietosi avete  
al suo tragico stil più volte pianto,  
14 il suo tragico caso orbi piangete.

10. *ale* 1624 ] *a le* 1625

12. *voi* 1624 ] *voi*, 1625

1. *Piangete...teatri*: 16 7-8, «fate il vostro Pastor pregiato e fido / pianger le selve et ulular le scene»; *Galeria RU XIII* 22 29-31, «piangete, o fonti, / ché più *tra voi* non sona / del buon Cantor la fistula famosa». M. fa scuola, *Essequie poetiche* p. 148, A. BASSO *Cadde ...*, «[Lope de Vega] Cadde il gran Plauto Ispano; aprite in pianto, / orbi Teatri omai tragiche Scene».

2. *Sirena*: PETRARCA *Rvf* 167 14, «sola fra noi del ciel sirena»; **AAm35** 9-10, «quest'angeletta / è sirena del cielo o de la terra»; ANDREINI *R* p. 200, di G. CHIABRERA *Nel giorno...* 12, «di Scena, dolcissima Sirena»; p. 202, di G. BORGOGNI *Apollo...* 6, «del Ciel Sirena»; *R* †Andreini, G. B. ANDREINI *Pianto XXXVII* 8, «gran Sirena del Ciel sembrava al canto».

3-4. *Ella...sdegna*: *Galeria RD III* 7 9-10, «fors'ella fatta a le celesti eguale / sdegna orecchio mortale». Il modello è TASSO *R* 978 9-11, «dal ciel credo, discese e colà riede / e dal suo lume scorto al cielo aspiri, / [...] e 'l mondo sdegni»; anche B. TASSO *R II* 39 27-9, «poi che altera ti prendesti a sdegno / la terra di te indegna, e al cielo alzata / tra gli angeli tornasti al

sommo bene»; V 31 5-8, «al Ciel [«onde scendesti» 1] sei ritornato, / [...] / [...], avendo a sdegno / tutti i dilette de l'umano stato»; TASSO *R* 700, 3; 1522, 6-8.

4. *colà...ascende*: PETRARCA *Rvf* 295 11, «è ritornata ond'ella uscìo»; *R* †Colonna p. 97v, B. CAPPELLO *Cittadina...* 2, «salita onde scendesti lieta»; *R* †Spilimbergo p. 167, V. PAPA-ZONI *Ohimè...* 89, «a lui ritorno, onde scendesti»; **ALu1** 6, «poggiata ond'era dianzi uscita».

5. *accesa*: topico qui in equivoco col soprannome di A. (*R* †Andreini p. 13, V. ANDREINI [nuora dell'elogiata] *Meraviglia...* 11, «accesa in grembo a Dio di santo Zelo»; G. B. ANDREINI *Pianto* XXXVI 7, «di gloria accesa»; anche B. TASSO *R* II 61 1-2, «de l'eterno amore / sete sì accesa»; 62, 106; IV 8, 9. La stessa A.: ANDREINI *R* p. 28 (s. XXIX) 10-1, «dal mio leggiadro, e glorioso foco, / che *dolcemente* m'arde»; p. 161 (madr. XCI) 2-4, «[Amore] per albergo pigliasti / [...] questo mio petto, / e 'n premio l'hai crudele arso, e ferito». • *d'amor accende*: *R* †Andreini p. 5, L. PASTROVICCHI *O...* 8, «a più schiere d'Amanti accese il core».

6. *eterno Amante*: ANDREINI *R* p. 160 (s. CXXXVIII) 14, «[a Cristina di Lorena] adorna ti fe' l'eterno Amante»; TANSILLO *R* 161 1, «il vostro felice eterno amante»; TASSO *R* 639, 4 • *Empirea scena*: 4 10, «Empireo teatro, ond'ella uscìo»; *Adone* II 14, 3-4; IV 290, 8; VII 215, 3. L'espressione è in IMPERIALI *Stato rustico* III, 639.

7. *tutta...ripiena*: sulla presenza degli angeli, DANTE *Pd.* XXX, 38-44. ANDREINI *Lettere* c. 7, di F. Polae I.V. D. Veronenisis, «Dum ISABELLA micas pleno ANDREINA teatro»; c. 8, *Epithaphium* di L. Todeschi, «dum turbae fremitu plena Theatra sonant».

8. *dolce...splende*: PETRARCA *Rvf* 159, 13-4.

9-10. *splendano...essequie*: **AAm20** 9-10, «in quel [teatro] di faci luminose splende / ricca pompa notturna»; sono le stesse *faci* che gli occhi di A. abbagliavano (*Galeria* *RD* III 7 3-6, «veggo la luce ardente / degli occhi, che già vivi / de' teatri festivi / i chiari lumi abbarbagliar sovente»); di conseguenza: 'splendano qui le vostre fiaccole intanto, corteo [*pompa*] alle belle esequie'. Vivo il ricordo di TASSO *GL* XII 95 1-2, «[per Clorinda] da faci in lungo ordine accese / con nobil pompa accompagnar la feo».

10. *belle essequie*: *Galeria* *RU* XIII 25, 6-7.

10-1. *non...canto*: 'il vostro canto di festa non produca più melodie [*voci*, qui per estens.] liete' in segno di lutto (l'esortazione è cerniera fra gli inviti iniziale e finale, *piangete*).

12-3. *piangete...pianto*: TASSO 629 5-11, «[per Verato] se pianse e risonò funebri e meste / *voci*, lagrimò seco il popol folto / la dura cella, e 'ndietro il sol rivolo / parve ed in nubi ascoso atre e funeste. // Se rise, riser seco i bei notturni / teatri de gli scherzi e de le frodi, / ed insieme ammiraro il maestro e l'arte [cf. *stil* 13]».

13. *Tragico stil*: 'la maniera tragica di recitazione', come da epitaffio (*Lettere Andreini* c. 8, «in silvis, *soccove*, aut esset agenda *Cothurnis* / Fabula, visa tibi Cynthia, Iuno, Venus»). Sull'abilità: ANDREINI *R* p. 200, G. CHIABRERA *Nel...* 14, «tra Coturni insuperabil Clio»; p. 202, G. BORGOGNI *Apollo...*, 3-4; sulla possibilità che lo *stil* si riferisca all'abilità di scrivere poemi (ipotesi avanzata), *R* †Andreini p. 5, L. PASTROVICCHI *O...*, 9-11.

14. *Tragico caso*: *Galeria Historie* 14 9, «[a G. Reni] ancor Tragico caso è caro oggetto»; *Sampogna* VII 346-7, «in memoria / del caso tragico».

Alla morte di Livia di Antonio da Savignone, moglie del pittore genovese Bernardo Castello (1557-1629), avvenuta il 21 luglio 1613, il p. dedica il ciclo più lungo della sezione, per un totale di sette sonetti (33-9). Amico di Tasso e Chiabrera e da loro elogiato, Castello intreccia rapporti anche con M. con cui corrisponde dal 1603, benché la missiva testimoni un già solido legame (*Epistolario Lettere* 19, p. 32). Nel '13, dopo la scarcerazione e il riavvicinamento con duca di Savoia (RUSSO 2008, p. 115), fra i due si intensifica la corrispondenza: il p., impegnato nell'allestimento della *Galeria* e in attesa di certi disegni (*Epistolario Lettere* 60, p. 113), accetta di scrivere per Castello versi in da accompagnare alle raffigurazioni alla *Liberata* di Tasso. In tale scambio di richieste e favori, emerge la menzione di M. ad alcuni sonetti «fatti più per [...] la prontezza dell'affetto che la vivacità dell'ingegno» (*Epistolario Lettere* 81, p. 146). Non è possibile stabilire se queste composizioni siano le didascalie promesse al pittore o il tributo del p. alla morte di Livia; il fatto confermato è che il presente sonetto, come i successivi, sono da ascrivere al 1613 o, al più tardi, ai primissimi mesi del '14.

Il componimento è incluso in *Galeria RU XIV 9a*. L'impostazione è inedita, dovuta all'amicizia fra i due. M., impersonando il pittore, piange la morte di Livia alla quale è dedicato un ritratto, in *fieri* («mira almen come la man disegna / l'effigie tua, che mi restò nel core» 5-6; «distemperando in lagrime il colore» 8). Le scelte tematiche ricadono nel più vulgato repertorio tradizionale. La situazione in Q1 è classica, impregniata da un impianto contrastivo e fortemente anastrofico: il lamento del monologante muove dalla presenza impediante del dolore che gli preclude la possibilità di seguire l'amata («a far ch'io dietro a te non vegna» 1). L'intensità di 1-2, in apparente contraddizione, risiede nell'estesa litote: a fare in modo che il p. *non* vada dietro alla moglie è «quel dolore», quello per la scomparsa di lei, debole per quanto *forte*; come a dire che la sofferenza, di per sé insostenibile, è debole ad impedire che Castello raggiunga la donna. Per tale stallo il protagonista disprezza («aborre e sdegna») la propria esistenza (*vivere*), dal giorno (*dì*) che «al tuo morir non more» 3. M., qui, sovverte non solo il tema della morte comune, ma anche la ciclicità del tempo, interrotta nel ritratto. L'atmosfera dominante, da Q2 fino alla chiusura, verte sulla concezione, tutta rinascimentale, della pittura come emulatrice della vita (financo, a lei superiore in credibilità) e vincitrice della morte. Nella Q campeggia l'invito, rivolto alla moglie, a guardare (*mira*) la *man* dell'artista che dipingendo la sua *effigie* cerca (*s'ingegna*) di *ingannare* gli «occhi miseri» 8. A questo argomento M. riserva un riflesso particolare, che lo condurrà, in *Galeria II Capricci 12*, ad affermare, in senso barocco, il trionfo della Morte sull'Arte («Infelice Scultor, deh che mi vale / lo studio infausto, il tragico disegno, / s'alfin con sudor tanto, e tanto ingegno, / altro non imparai che 'l proprio male?» 1-4; PIERI 1979 vol. II, p. 197). La preponderanza dell'Arte ha fornito al nostro un banco di prova già nelle *Amorose*, in un ciclo dedicato al pittore milanese Ambrogio Figino (29-34). Q2 si costruisce su **AAm30**, 5-8: «mira [...] ritratto a parte a parte / in viva tela il bel sembiante umile, / quel cui ritrar sovente il nostro stile / s'ingegna invan con tanto studio in carte». Il medesimo invito (*mira*) e la vicinanza lessicale (*s'ingegna*) sfociano, lì, nella preminenza della pittura

sulla scrittura («quanto / non può inchiostro o pensier, fanno i colori» 13-4) e qui nell'esortazione delusa ad apprezzare lo sforzo della tecnica. Il dolersi di T1, strettamente legato a T2, è un automatismo (di fronte ad un dialogo irrealizzabile, la richiesta di un intervento *ex machina*): *se ben* i «tanti pegni amati» (da Livia il pittore ha sedici dei suoi venti figli), *quanti* lascia di «se stessa», sono del «suo volto» immagini vive, spiranti, Castello chiede l'aiuto (*miracol*) straordinario di *Amor*, in modo che il «cadavere estinto» del monologante riesca a conferire vita («anima dia») alle fattezze (*sembianti*) ritratte della sua «anima...cara» (l'identificazione Livia=anima, diffusa, giustifica il carattere 'estinto' di un *cadavere* che ha rinunciato a vivere, v. 4).

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Retoricamente son da rilevare l'anastrofe (1-4; «che de l'anima sua cara ai sembianti / un cadavere estinto anima dia», 13-4), l'ossimoro («dehil, quantunque forte, dolore» 2; «dì, ch'al tuo morir non more» 3), il poliptoto («morir...more» 3), la figura etimologica («vivere...vita» 4), la dittologia («aborre e sdegna» 4), l'allitterazione («Mira alMen coMe la Man» 5; «inGannar Gli occhi miseri s'inGeGna» 8), l'iperbato («son del tuo volto imagini» 11; «novello d'Amor miracol» 12; «che de l'anima sua cara ai sembianti» 13), l'epanadiplosi («anima...anima» 13-4)

*In persona del Signor Bernardo Castello Pittore  
per la morte di sua moglie*

Poscia ch'a far ch'io dietro a te non vegna  
dehil, quantunque forte, è quel dolore,  
per cui dal dì, ch'al tuo morir non more,  
4 viver questa mia vita aborre e sdegna.

Deh! Mira almen, come la man disegna  
l'effigie tua, che mi restò nol core,  
e distemperando in lagrime il colore  
8 ingannar gli occhi miseri s'ingegna.

E sebben tanti pegni amati, quanti  
di te stessa mi lascia, o Livia mia,  
11 son del tuo volto immagini spiranti,

pur novello d'Amor miracol fia,  
che de l'anima sua cara ai sembianti  
14 un cadavere estinto anima dia.

3. *forte*, 1614 ] *forte* 1625

9. *seben* 1614 ] *se ben* 1625

1-4. *Poscia...sdegna*: 'poiché debole, per quanto forte, è quel dolore che mi trattiene [«a far ch'io»] dal seguirti nella morte [«dietro a te non vegna»], e per il quale, dal giorno che non muore con la tua scomparsa [«al tuo morir»], questa mia vita odia [*aborre*] e disprezza [*sdegna*] vivere'. Il ragionamento è per contrasto: il dolore, il quale trattiene l'io lirico dal seguire la moglie, è debole benché sia intenso; la negazione è in termini e vale ad affermare che il desiderio di morte (e, così, di raggiungere l'amata) è decisamente forte.

1-2. *dietro...dolore*: TASSO *R* 429 12-4, «me, ch'insieme partir volli e freno / duro mi tenne a forza; ed or secondo / vorrei venir dietro a' tuoi passi almeno».

2. *dehil...forte*: TASSO *GC* XIX 43 5, «in debil, forte ardire insano»; *Sampogna* V 989-91, «da sì pietose e *fleibili* querele / (quantunque *fier*) l'innamorato Auriga / muover si sente».

4. *viver...sdegna*: ARIOSTO *OF* XLV 84 5-6, «di cui la mente ange e molesta / alto dolore, e che la vita aborre»; *Adone* IV 74 5-6, «chi solo vive al dolore e al tormento / e suol la vita aborrir, morte non teme». *Sdegnare* la vita è pure marca sfruttata (MAGNO *R* 84, 7; 109, 36; TASSO *GL* I 9 3, «vede Tancredi aver la vita a segno»; XII 62, 7-8).

5-8. *mira...s'ingegna*: 'guarda come la mia mano traccia [*disegna*] il tuo ritratto che mi restò nel cuore e diluendo [*distemperando*] il colore con le lacrime prova a illudere [*ingannar*] i miseri occhi', facendo loro credere che il dipinto, per il suo realismo, sia davvero la donna defunta e non un dipinto. Su **AAM30**, 5-8; *R* †Spilimbergo p. 55, G. ZANE *Questa...* 1-3, «'n tela par che spiri, et viva / dipinta imago sì leggiadra et bella, / opra è de le tue mani»; **MAGNO R** 146 10-1, «[in nome del ritratto] spiro in esso / di corpo finto in viva forma volto»; **TASSO R** 506 1-4, «[sul ritratto di Irene] Com'esser può che da sembante finto / da mortal mano a noi traluca fuore / sì leggiadro sì chiaro almo splendore / ch'ogni gran lume altrui ne resti vinto?»; 638, 6-8; 1619, 1-4; *Adone* III 77 1-2, «industrie pittor, che 'ntento e fiso / in bel ritratto ad emular natura». Per Castello *Galeria Favole* 7 1-2, «[per Narciso] Chi crederà da mortal mano espresso, / Castello, il bel Garson»; 5-6, «non finto il fonte, e chi si mira in esso / è vivo, e vero, e vera è l'onda e viva»; 7a 3-4, «[non sa dire] qual più vivace e bello / rappresenti il suo viso, / o la tela, o 'l ruscello»; *RU* I 76 1-4, «[al marchese Spinola] Del Ligustico Marte hai la figura, / [...], al vivo in vivo lino espressa. / L'invisibile ardir védesi in essa / spirar de l'alma intrepida»; XIV 9, 12-4; *Capricci* 5, 9-14.

6. *effigie...core*: **TEBALDEO R** (*estrav.*) 556 5-6, «Amor dentro al pecto il bel disegno / m'impresa de costei»; **MAGNO R** 46 6, «l'imagin vostra nel mio cor dipinta»; 146, 1-2; **TASSO R** 62 1-2, «Non sarà mai ch'impresa in me non reste / l'imagin bella».

7. *distemperando...colore*: *Galeria RU* XIV 9 12-4, «ei spargendo al Ciel giuste querele, / altro non sa, che con l'umor del ciglio / i colori temprar, lavar le tele».

8. *ingannar...ingegna*: **ARIOSTO OF XLII** 74 3-6, «quel che chiude è di bronzo, con figure / che sembrano spirar, muovere il volto. / Sotto un arco poi s'entra, ove misture / di bel mosaico ingannan l'occhio molto»; **MAGNO R** 160, 1-4; 182, 5-7; **TASSO R** 789 5-8, «di sembanti angelici e celesti / osasti di formar tenera cera; / tu fai dubbiare se vera chioma e vera / sia questa fronte e veri occhi sien questi»; *Ritratto* 5, 1-4; *Galeria Favole* 7b, 12-4; *Capricci* 5, 7-8; *Adone* XI 157 1-8, «de l'artefice, ch'avanza / Natura [...], il gran prodigio ammira, / sente da l'insensibile sembianza / uscir vive faville, onde sospira, / [...] / da la scultura, che si move e spira, / pende immobile e tace, e così intanto / inganna gli occhi».

9. *pegni*: 'figli'; da **OVIDIO** (*Met.* III 134, «tot natos natasque et, pignora cara, nepotes»); **B. TASSO R** II 108, 66; **MAGNO R** 9, 105-7; **TASSO R** 798, 2-3; 1142 6-7, «siete preziosi e cari pegni / a l'Italia»; *GL* I 22 1-2, «non lasciammo i dolci pegni e 'l nido / nativo»; *Adone* XIX 296 1-2, «tra molti miei di qualità mortale / simili al genitor pegni prodotti»; XX 279 1-2, «Floridauro e Rosano eran duo pegni / d'una portata insieme al mondo nati».

11. *volto...spiranti*: **TASSO R** 561, 9-11; *Galeria Rilievi* 4, 3-4.

12-4. *pur...dia*: 'un nuovo miracolo d'Amore permetta che un cadavere [del p.-pittore] riesce a dare vita [«anima dia»] alle fattezze, nella pittura, della sua cara anima [la moglie]'.

12. *d'Amor miracol*: 'intervento straordinario [*novello*] d'Amor'; vulgato: **ARIOSTO OF XIII** 127, 7; **TASSO R** 169, 14; 249, 10; 722, 1; *Galeria RD* III 10, 109-10; *Adone* XIII 185, 3.

13. *anima...cara*: appellativo amoroso (es. **TASSO R** 295 1, «cara animuccia mia»).

14. *anima dia*: 'dare vita', qui al ritratto di Livia; è marca frequente; cf. nella *Galeria Favole* 7b 5-6, «[Narciso di Vanni] dal tuo pannel [...] animato / par le parole ad or ad or prometta»; *Historie* 37 1-4, «Finta dunque è costei? chi credea mai / animati i color', vive le carte? / Finta certo è costei, ma con tal arte, / che l'esser dal parer vinto è d'assai»; *RU* XIV 8b 3, «[per la morte di A. Caracci] chi le tele animò, senz'alma giace»; *Statue* 36a 25-6, «[statua di bella donna] spira l'imagin bella, / quasi animata forma».

Come nel componimento precedente, M. impersona il pittore Castello disperato per la morte della moglie. L'allora impossibile e intimamente retorico dialogo con la donna è qui sostituito dall'invocazione a Perseo, il «forte guerrier» 1 che, alluso tramite miti a lui associati (Pegaso; Medusa; Atlante), è il nuovo interlocutore cui viene chiesto di trasformare il monologante in marmo. Spicca fra tutti e per ovvi motivi la figura della Gorgone, la quale ha l'abilità di pietrificare chiunque la guardi. Il p. limita la ripresa del racconto meduseo ai luoghi più comuni («del Gorgone armato»; la trasformazione di Atlante e, più in generale, il potere di convertire le fattezze umane; l'«orribil teschio»), per enfatizzare la supplica: l'azione della Gorgone non è motore dell'azione ma è richiesta e, per questo, è subordinata al desiderio cosciente del parlante. La sirma stessa, saldamente unitaria, prende le distanze dalla trasformazione come espediente per smorzare il dolore, vedendo in essa il veicolo più adeguato per dar sfogo al «doloroso stato» 7.

Q1, dall'attacco dattilico (forte il contraccanto di 8°), è cornice mitologica e invocazione all'eroico figlio di Giove che, sul dorso di Pegaso («corridor volante») e *armato* del capo di Medusa, attraversa il Cielo da un polo all'altro («scorrendo il Ciel») e, atterrato sulle coste nord africane, trasforma in *selce* Atlante, dando vita all'omonima catena montuosa. Il modello è Ovidio *Met.* IV 639-62 (in particolare, 653-7). Anche in questo frangente, il centro dell'elogio a Livia è la presenza, impediente, del dolore (sarà all'origine anche dei successivi componimenti): Q2, ricordando il potere della Gorgone (cui «l'uman sembiante / in marmo trasformar concesse il fato»), si appella a Perseo («s'hai pietà...»), cui M.-Castello chiede di subire la conversione in marmo («presenta [il *teschio*] a la mia vista avante»). La forza della lirica risiede nel connubio della materia mitologico-tradizionale, preponderante, e l'epilogo innovativo: a fronte della volontà, classica (cf. *Commento*), di diventare sasso per zittire il dolore, l'autore, in T1, nega che la metamorfosi abbia intenti protettivi («non perché [...] in me la doglia / manchi col senso»; il concetto è in *Adone* XII 2 1-2, «spaventevol Medusa, empia Medea, / che 'l senso impetri e la ragione incanti»), affermando che la conversione consente di dar maggior sfogo alla passione. Due le soluzioni proposte in T2: la nuova consistenza («volto in sasso» 9) consentirebbe al monologante di essere *qual Egeria*, la fonte che, *a pieno*, pianga la morte della donna amata (l'accento al pianto è ricorsivo, cf. 37 12-4, «Amor, perch'io mi stempri, e mi consumi, / s'occhi non hai, mi faccia almen un Argo / l'occhiuta figlia tua, c'ha cento lumi») oppure di essere tomba in modo da accogliere nel proprio *seno* il «caro velo [corpo]».



Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-CDC). Da rilevare è l'uso dell'anastrofe («teschio, a cui l'uman semblante / in marmo trasformar concesse il fato» 5-6; «or che 'l mio Sol terreno / lasciata in terra ha la mortal sua spoglia» 10-1)

*Nel medesimo soggetto*

4 Forte guerrier, ch'al corridor volante  
premo il tergo e del Gorgone armato  
scorrendo il Ciel da l'uno a l'altro lato  
cangiasti in selce il Mauritano Atlante,

8 l'orribil teschio, a cui l'uman semblante  
in marmo trasformar concesse il fato,  
deh, s'hai pietà d'un doloroso stato,  
viene e presenta a la mia vista avante.

11 Non perché, volto in sasso, la doglia  
manchi col senso, or che 'l mio Sol terreno  
lasciata in terra ha la mortal sua spoglia;

14 ma perché, qual Egeria, io versi appieno  
fonte eterno di pianto; o perché accoglia,  
fatto sepolcro, il caro velo in seno.

3. *dal'uno* 1614 ] *da l'uno* 1625      *al'altro* 1614 ] *a l'altro* 1625  
7. *Deh*, 1614 ] *Deh* 1625      *stato*, 1614 ] *stato*; 1625  
8. *ala* 1614 ] *a la* 1625  
9. *doglia* 1614 ] *doglia*, 1625  
12. *perche*, 1614 ] *perche*, 1625

1. *Forte guerrier*: Perseo (OVIDIO *Met.* IV 770-1, «“fortissime [...] / [...] Perseu”»; ANGUILLARA *Met.* IV 386 7, «Perseo più d'ogni altro ardito e forte»). L'epiteto ha fortuna come qualifica eroica: ARIOSTO *OF* VI 60, 6 [per Astolfo]; B. TASSO *R* V 177, 4 [Amore]; ROTA *R* XCIII, 1-2 [Cristo]; TASSO *GL* VI 66, 8 e VII 48, 3 [Tancredi]. • *corridor volante*: Pegaso; presente la memoria dell'ippogrifo di ARIOSTO *OF* IV 16 3, «l'alato corridor per l'aria il porta»; XXII 25, 5; XXIII 16, 1. Il modello è TASSO *R* 676 9-10, «quei che col piede apriro [la fonte Ippocrene] e con la verga / l'Ebreo famoso e 'l corridor volante» (cf. anche: 978, 1; 1398, 1; 1628, 9-11). In M., *Ritratto* 122, 3; *Galeria Favole* 47 6-8, «del sangue che scioglie / fuor del busto svenato [della Gorgone], / sorge destrier alato»; *Adone* IX 95, 7-8; XIX 34 3-4, «del cavallo alato / premere il tergo [cf. v. 2] e moderare il morso».

2. *del...armato*: suggerito dall'iconografia (LUCANO *Phar.* IX 684, «[Perseus] aliger in caelum sic rapta Gorgone fugit»; BOCCACCIO *Genealogie* X xi, «caputque secum deferret Gorgonis»; ANGUILLARA *Met.* IV 406 7-8, «egli portava al fianco ognor Medusa / in un sacco di cuoio ascosa e chiusa»). M. ha sicuramente ammirato il Perseo di B. Cellini.

3. *scorrendo...lato*: OVIDIO *Met.* IV 621-4, «inde per inmensum ventis discordibus actus / nunc huc, nunc illuc [...] / fertur et ex alto seductas aethere longe / despectat terras

totumque supervolat orbem»; ANGUILLARA *Met.* IV 391-5 (391 5-8, «Perseo montovvi, e subito disperse, / che veder volle il mondo in ogni lato: / si drizza contro il Sole, e non s'arresta»); ALAMANNI *R* II 50 264-70, «l'impia testa fatal di serpi cinta, / che facea convertir la gente in pietra, / vittorioso, e sol dal corpo sciolse; / partendo un dì dall'onorata impresa, / superbo e carico delle spoglie ostili, / per l'aere [...] / con l'alato corsier vagando giva». La struttura è in *Galeria RU* I 66, 1-2.

4. *cangiasti...Atlante*: cf. PETRARCA *Rvf* 197 5-6, «[l'aura] pò quello in me, che nel gran vecchio mauro / Medusa quando in selce transformollo»; BANDELLO *R* 170, 7-8; **AMa**40 1-2, «Fama è tra noi, Dirce crudel, che volto / fu da Medusa in selce il mauro Atlante»; *Galeria RU* I 66 12-4, «ecco Atlante novel, novel Fineo / [...] son fatti marmi: / cedami il loco in Ciel [...] Perseo»; *Statue* 8, 9. • *mauritano Atlante*: in ARIOSTO *OF* XIV 99, 6; TASSO *GC* XII 91, 6; XXI 15, 3; *MC* III, 100 [in rif. alla catena montuosa].

5. *orribil teschio*: vale 'testa' di Medusa; costante: *Ritratto* 122, 3-4; *Tempio* 202, 7-8; *Galeria Favole* 47 1-2, «Tronca di Giove il figlio / a la figlia di Forco il capo orrendo»; *Historie* 13b, 4; *Statue* 34, 5-6; *Sampogna* V, 878-9; *Adone* III 38, 5-8.

5-6. *cui...fato*: PETRARCA *Rvf* 179, 10-1; TANSILLO *R* 63, 85-6; TASSO *R* 591, 37; *Galeria Statue* 4, 1-4; 10-1, «virtù fatale / spiro dagli occhi, ond'ogni corpo impètro».

7. *doloroso stato*: PETRARCA *Rvf* 268, 19; TASSO *R* 902, 7; *Sampogna* V, 1061; XII, 129.

9-10. *Non...senso*: l'autore di rif. è TIBULLO *Eleg.* II iv 7-8, «ego ne possim tales sentire dolores, / quam mallet in gelidis montibus esse lapis»; cf. TEBALDEO *R* 278 82-4, «vedess'io di Medusa almen la fronte, / poi che la toa veder più non me lice, / che uscirei fuor de tanti affanni et onte!». La metamorfosi inversa, PETRARCA *Rvf* 23 143-6, «[il p. è volto «in dura selce»] piansi molt'anni il mio sfrenato ardire: / [...] poi trovai di quel fine, / et ritornai ne le terrene membra, / credo per più dolore ivi sentire». Al contrario, *Galeria Historie* 27 6-7, «il tuo colore [di Giacomo Palma] / dato gli [a Cristo crocifisso] avria col senso anco il dolore».

11. *lasciata...spoglia*: la costruzione è vulgata, cf. PETRARCA *Rvf* 278, 3; 301, 14; 362, 4; TASSO *R* 522, 2-3; GRILLO *Pompe* LI, 3; **ALu**46 1-2, «Lascia [...] rapido e leve / la terra, e 'n terra il suo caduco manto». • *mortal...spoglia*: è iunctura sfruttata (B. TASSO *R* II 36, 13; II 102, 332; ALAMANNI *R* I 26, 1; MAGNO *R* 32, 6; TASSO *R* 1190, 2; *Adone* IV 283, 4).

12. *Egeria*: amante di Numa Pompilio trasformato in fonte (OVIDIO *Met.* XV 547-51, «non tamen Egeriae luctus aliena levare / damna valent; montisque iacens radicibus imis / liquitur in lacrimas, [...] pietate [...] / mota soror Phoebi gelidum de corpore fontem / fecit et aeternas artus tenuavit in undas». Nella tradizione letteraria volgare: PETRARCA *TC* II 178, «vidi 'l pianto di Egeria»; VARCHI *R* I 340, 14; *Adone* V 75, 1-4 [in elenco].

12-3. *verso...pianto*: frequente la trasformazione in fonte (PETRARCA *Rvf* 23, 116-7; 135, 52-5; TASSO *R* 160, 23-4); agisce il ricordo da PETRARCA *Rvf* 366 111-2; «Medusa et l'error mio [per aver amato la bellezza di Laura] m'àn fatto un sasso / d'umor vano stillante».

13. *fonte eterno*: tessera da TASSO *R* 1648, 8; 1691, 11; *GL* XV 47, 4; *MC* IV, 734.

13-4. *o...seno*: *Galeria Statue* 36a 103-8, «[statua di bella Donna] s'informar non vuoi / di vivo spirto il sasso, / spoglia de' membri suoi / questo spirito lasso, / pur che dopo la morte almeno sia / in questo sasso sol la tomba mia».

14. *caro velo*: 'le amate spoglie' (TASSO *R* 548, 14). L'uso di velo per 'corpo' è già in 5, 3.

Il lamento di 33 e 34 è riflessione intima, occasionata dagli incoraggiamenti, auto-referenziali, in apertura e in posizione chiasmica («Chiudi al pianto la vena et al dolore / pon freno» 1-2). Nel sonetto presente sono preponderanti il tema e il lessico incardinati sulla vista e sulla luce ed è sensibile il rilievo assunto dal contrasto fra la condizione terrena e celeste («quest'oscuro orrore» : «quell'eterna pace»; «aprir solean quaggiù rose e viole» : «lassù ridere il Ciel», intensificato dal *là* 12). Q1 propone una costruzione anastrofica: agli inviti a cessare il pianto e smorzare il dolore segue l'accusa al *pensier* («sconsolato pensier, pensier tenace») in epizeusi della morte. La presenza, *sconsolata* e *tenace*, logora e consuma («distempra e sface» 2, in dittologia sinonimica) il *pensier* (nell'accezione di 'intelletto') di cui «luce de l'alma, occhio del core» 4 sono apposizioni che ne tratteggiano il carattere filosofico. Q2 recupera da Petrarca il tentativo, vano, di cercare l'amata (*cerchi*), per poi invitare il monologante a «volgere lo sguardo» all'«eterna pace» del Paradiso: nella sua nuova sede Livia risplende con maggior fulgore («ivi, o quanto è più chiaro il suo splendore!») nonostante in terra («quest'oscuro orrore») sia «estinta face» di *beltà* (cf. 36 1, «la rea [Morte], che la mia luce ha spenta»). Le *piante*, in T1, sono altro elemento della *quest* petrarchesca, qui assunte come punto di discriminazione fra cielo e terra: se *quaggiù* facevano fiorire «rose e viole», *lassù* fanno *ridere* ('sorridere') il *Cielo* e sbocciare le stelle, immagine animata dalla precisa volontà di conservare l'equivoco semantico e il valore creativo di 10. Infine T2 è costola di 8: Livia, *più chiara* (perché luce pura, non appesantita dal corpo), *calca* il Sole, che di conseguenza *splende* «più che mai», perché arricchito da nuova luce (*lampi*) e dalle di lei «virtù novelle».

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Curato l'aspetto retorico per la presenza del chiasmo («chiudi al pianto la vena» : «al dolore pon freno» 1-2; *sconsolato pensier* : *pensier tenace* 3), della dittologia («distempra e sface» 2; «luce [...] occhio» 4; «rose e viole» 10), dell'epizeusi («pensier, pensier» 3), dell'anafora («pensier...pensier / pensier» 3-4), dell'anastrofe (5-6), dell'endiadi («altere e belle» 9), dell'iperbato («splende dal suo bel piè calcato il Sole» 14). Si notino inoltre la rima inclusiva *sface* : *face*; equivoca *sòle* : *Sole*

*Nel medesimo soggetto*

Chiudi al pianti la vena e al dolore  
pon freno omai, che ti distempra e sface  
sconsolato pensier, pensier tenace,  
4 pensier, luce de l'alma, occhio del core.

Se cerchi e piagni in quest'oscuro orrore  
de l'amata beltà l'estinta face,  
volgi lo sguardo a quell'eterna pace  
8 ivi: o quanto è più chiaro il suo splendore.

Mira sotto le piante altere e belle,  
ch'aprir solean quaggiù rose e viole,  
11 lassù ridere il Ciel, fiorir le stelle.

E mira come là più che non sòle  
ricco di lampi e di virtù novelle  
14 splende dal suo bel piè calcato il Sole.

2. *distempra* 1614 ] *distempra*, 1625

4. *del'* 1614 ] *de l'* 1625

6. *del'* 1614 ] *de l'* 1625

7. *pace* 1614 ] *pace*, 1625

12. *là* 1614 ] *là*, 1625 *sole* 1614 ] *suole*, 1625

1-2. *Chiudi...freno*: BEMBO *R Se non fosse il penser...*, 17; *Se 'l viver men...*, 11; ALAMANNI *R I* 11 1-4, «Pon freno a' tuoi sospir, caldo mio core, / chiudi 'l sentier che al ciel gli mena, / asciuga in te l'amara [...] vena / che versa fuor per gli occhi il tristo umore»; MAGNO *R* 35 5, «frena il duolo»; 353, 52; **ALu19** 9-11, «[Amore]: "Pon freno al pianto omai, / che toscio scevra dal tenace fango [39, 1; 4] / me vie più bella a riveder verrai"».

2. *distempra...sface*: TASSO *R* 380, 6; in M. **ABo39**, 7.

3. *sconsolato pensier*: è *hapax*. • *pensier tenace*: TASSO *GL V* 13 1-2, «ha nel pensier tenace / l'acerba morte di Dudon scolpita».

4. *pensier...alma*: l'intelletto, proprio dell'uomo, è la sua vista (luce) interiore; il concetto è anche in *Adone VI* 27 5-6, «quel [intelletto], vie più che vento o foco / rapido e vago, occhio de l'alma è detto». L'apposizione potrebbe risentire di MASSINI, *Accademico Insensato*, *R* p. 13, *Del mio...* 9-14, «con l'intelletto, occhio de l'alma, io lei, / che l'illustra vagheggio, e 'n lei m'interno, / onde scala a Dio fansi i pensier miei: / ma tu col senso, e non col lume

interno / la rimiri abagliato, e cagion sei / Francesco a te di precipitio eterno». Il precedente in TANSILLO (*Lagrime* XI 18 1-2, «ei sens'passò tant'oltre con la vista / de l'alma là, dove a mortal si vieta») potrebbe suggerire una sovrapposizione pensier-fede, lettura sostenuta dagli inviti successivi. • *occhio...core*: Ef 1 18, «illuminatos oculos cordis vestri»; MOLES *Lagrime* XLV 5, «mirava te con l'occhio interno».

5. *cerchi*: ricorda la ricerca di PETRARCA *Rvf* 302 1-2, «Levòmmi il mio penser in parte ov'era / quella ch'io cerco, et non ritrovo, in terra»; 306, 9-10. • *oscuro orrore*: 'oscuro tormento', che è la vita (a proposito: 39 2, «d'esta morte, che vita il volgo appella»); B. TASSO *R* IV 13 31-2, «sotto il favor de le più ricche stelle / v'aperse gli occhi in questo oscuro orrore»; in diverso contesto: PETRARCA *Rvf* 276, 3-4; TASSO *R* 508, 5-6; 732, 3-4.

6. *l'estinta face*: TEBALDEO *R* 295, 208-10; **ALu3**, 10-1.

7-8. *volgi...splendore*: **ALu5** 7-11, «mostrandomi il cielo, ov'è 'l mio bene, / perch'io voli lassù, m'impenna l'ale. // "O misero, non vedi" indi mi dice / "com'ella ivi risplende"».

8. *ivi*: in Paradiso. • *quanto...splendore*: TEBALDEO *R* 193 1-2, «Non pianger, signor mio, ché 'l tuo bel sole / spento non è, ma più che mai risplende»; *R* †Spilimbergo p. 117, INCERTO *Quel chiaro...* 4-6, «[Irene=chiaro sol] Morte ha oscurato: e i [...] raggi ha spenti: / spenti non già: che fra le pure menti / del ciel splende più assai, che non solea»; MAGNO *R* 42 72-3, «splende or là su, più che mai bella»; 223, 11.

9. *altere...belle*: PETRARCA *Rvf* 302, 3-4; B. TASSO *R* I 81, 2; riferito al corpo, TASSO *Rinaldo* X 80, 3-4; *Adone* III 114 2, «nel sembante, ch'io scorgo altero e bello».

10. *ch'aprir...viole*: tessera dalla fortuna estesa; B. TASSO *R* III 67 461-2, «da le sue piante per ch'erba novella / esca, e forme di fior leggiadre e nove»; ALAMANNI *R* I 4 13-5, «[Flora] dovunque il piè leggiadro muove, / empie di frondi e fior la terra intorno, / ché primavera è seco»; STROZZI *il Vecchio Madr. inediti* II 1, «Dirò del vago piè, che l'erba infiora?»; TASSO *R* 5 2-4, «fiori coglier vidi io su questa riva [la donna amata sul Brenta], / ma non tanti la man cogliea di loro / quanti fra l'erbe il bianco piè n'apriva»; 24; 639 5-6, «[Isabella e Leonora de' Medici] ch'il premesser le leggiadre piante / solea gioir, solea fiorir il suolo»; 1013, 25-7; 1196, 7-10; 1513, 76-7; **ABo10** 12, «non tocca erba il bel piè che non s'infiora»; **ABo22**, 12-4; *Adone* XVII 86 1-2, «dovunque il piede o l'occhio gira, / rendendo il suol fiorito».

11. *ridere il Ciel*: il sorriso del Ciel, per la presenza della donna, è immagine vulgata (adeguato il ricordo a PETRARCA *Rvf* 92 14, «rallegrarsi il cielo»; 192 13-4, «[il ciel] e 'n vista si rallegra / d'esser fatto sereno da sì belli occhi»; TEBALDEO *R* 158 1-2, «Tu piangi, e quella per cui fai tal pianto / ne ride, e ride il ciel che l'ha raccolta»; fuori del contesto funebre, B. TASSO *R* V 185, 40-3; ALAMANNI *R* I 67, 12; MAGNO *R* 302, 1; TASSO *R* 1047, 1; *GL* XV 9, 7-8). • *fiorir le stelle*: forse su TASSO *R* 1287 7, «ne' prati del ciel» [l'espressione è in **ABo22**, 2]; **ABo55**, 3-4; *Adone* XV 9 8, «il terreno stellato e 'l ciel fiorito».

12. *più...sole*: il Sole è più luminoso per la presenza di Livia; cf. 24, 13. Il tema è in BANDELLO *R* XCIII 2-4, «[viaggio] che tanto tempo mi ha tenuto lunge / dal vago lume, il cui splendor aggiunge / anzi del sol sormonta il chiaro raggio»; *R* †Spilimbergo p. 157, S. MAGNO *Pura Angioletta...* 9-11, «anima chiara, [...] co i lumi tuoi / accresci al Sol splendor, che più lucenti / sparge, e più accensi in terra i raggi suoi».

13. *ricco di lampi*: 'raggi'; GRILLO *R* LXXXIX, 10. • *virtù novelle*: TASSO *R* 1513 68-70, «il sol parte [...], / s'ei splenderà con le virtù novelle, / a cui prepara il ciel sereno albergo».

14. *dal...Sole*: TASSO *R* 1129 9-11, «pur trionfi nel superno regno, / e sotto a' piedi tuoi si volge ed erra / il Sole e gli altri giri e celesti»; 1221 185-7, «mirando i lumi erranti e i lumi fissi / sotto a be' piedi, e 'l sole e 'l suo viaggio / che ne ritoglie e torna aprile e maggio»; *Galeria Historie* 37b 80, «piè [...] a cui soggiace il Sole». La situazione è topica.

L'appello è rivolto alla Morte, «la rea» 1. Le strofe sono nettamente divise e il p. affida a ognuna di esse una specifica componente della *lamentatio*: aprono in Q1 le domande circa l'avidità dimostrata dalla Morte nello *spegnere* la *luce* dell'amata, risparmiando la vita dell'amante; conseguenza diretta è l'interrogazione, anch'essa topica, riguardo il divario fra la velocità a infliggere dolore e la lentezza nell'alleviarlo. Segue, in risposta alle perplessità sollevate, un elenco, scandito dalla triplice anafora (*forse...forse...forse*), di soluzioni, plausibili agli occhi del p., al dilemma. La chiusa, infine, ribalta l'invocazione incipiale: il sopraggiungere della Morte, ora dolce (perché fine di un doloroso percorso), non è più l'epilogo auspicabile ma una condizione da fuggire (la risoluzione è limpida nella sua pertinacia: «io fuggo ogni dolcezza» 13).

La celebrazione di Livia si sviluppa in modo da creare un dinamico evolversi del cordoglio, alla cui base permangono invariati il dolore, il desiderio di pianto e il dialogo, dapprima con la moglie, poi con Perseo e ora con la Morte, cui si aggiungono richieste inappagabili. Q1 opta, come detto, per un'introduzione canonica: l'appello alla Morte che, *rea*, spegne la vita di Livia e non quella di M.-Castello («perché, perché non spegne anco la vita?»); la Q eredita il gusto per l'epizeusi dal componimento precedente, elevando l'artificio retorico a chiave di volta dell'intera strofa. La Morte, forse in un tentativo apotropico, non viene mai allusa direttamente se non in 8 dove crea con *morir* e *immortal* 9 un gioco di figure etimologiche; a identificarla bastano l'aggettivo sostantivato («la rea» 1) e la *mano*, presenza ricorsiva che chiude la lirica. Le considerazioni della Q circa l'ingiustizia della divinità ricordano il rammarico di 33, 1-2 per il dolore che, «debile, quantunque forte», non permette di seguire l'amata. Seguono, ritmate dall'anafora, le ragioni che M. immagina scatenare la lentezza della Morte: Q2 propone che essa indugi perché crede di aver già ucciso il p. e, di conseguenza, di non dovergli più *porgere* aiuto («morto mi crede e non mi porge aita»); in alternativa, è possibile che, *sbigottita* dal *sembiante* dell'amante, paventi di morire insieme a lui. T1 recupera la deriva filosofico-teologica di 35 imputando all'azione di Morte un'inefficacia di fondo, dovuta all'impossibilità di colpire un *cor* in cui alberghi l'immagine della donna («dove immortal bellezza / fa Paradiso» 9-10). Il riferimento al cuore è palese allusione all'«occhio del core» della lirica precedente, il solo strumento che permetta all'uomo di vedere e ammirare la condizione paradisiaca. La risoluzione finale porta a un *impasse* l'assunto d'inizio: il desiderio di morire di M. («pur mi morrei» 12) si scontra colla decisione di evitare che la «tua [della dea] *mano* tocchi». La condizione di lutto del monologante lo porta a «fuggire ogni dolcezza» in rispetto e soprattutto a causa del dolore che lo tormenta: tale presa di posizione si traduce paradossalmente nell'impossibilità di invocare la Morte che diventa *dolce* nei così «begli occhi» di Livia.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Povero sul piano retorico: forte l'inarcatura di 1-2 e di 3-4; si noti la dittologia (quasi endiadi) «lieto e fortunato amante» 6; decisi gli *enjambement* di 7-8 e di 13-4, sulla scorta dei precedenti; da considerare la dittologia, questa volta sinonimica, di «mi stempri e mi consumi» 12;

*Nel medesimo soggetto*

Lasso! La Rea, che la mia luce ha spenta,  
 perché, perché non spegne anco la vita?  
 Quella man, ch'al mio mal fu sì spedita,  
 4 come, come al conforto or'è sì lenta?

Forse al grave dolor che mi tormenta  
 morto mi crede e non mi porge aita.  
 Forse dal mio sembiante sbigottita  
 8 meco anch'ella morir Morte paventa.

Forse in un cor, dove immortal bellezza  
 fa Paradiso, esser non può che scocchi  
 11 suo stral colei ch'è di ferirne avvezza.

Pur mi morrei, ma che tua man mi tocchi,  
 Morte, non voglio. Io fuggo ogni dolcezza,  
 14 e tu dolce sei fatta in sì begli occhi.

2. *perche perche* 1614 ] *perche, perche* 1625

4. *come come* 1614 ] *come, come* 1625

5. *dolor* 1614 ] *dolor*, 1625

10. *può* 1614 ] *può*, 1625

13. *Morte* 1614 ] *Morte*, 1625

1. *la Rea*: Morte (PETRARCA *Rvf* 325 110-1, «quella per ch'io ò di morir tal fame, / [...], spense Morte [...] rea»; *TM* I, 126; TEBALDEO *R* LXI, 7; *R* †Spilimbergo p. 43, G. MOCE-NIGO *Donna...* 20-1, «splendor ch'aprir solea sì [...] giorno / spento n'ha morte rea»; **ALu**40, 6; *Adone* XI 146, 1. • *che...spenta*: 'spegnere' è azione della Morte (PETRARCA *Rvf* 251 2-4, «'nnanzi tempo spenta / sia l'alma luce che suol far contenta / mia vita»; B. TASSO *R* V 146, 6-8; *R* †Spilimbergo p. 52, G. ZANE *Quella...*, 3; MAGNO *R* 70, 1-2). Cf. 35, 6.

2. *perché...vita?*: il rammarico del superstita è in **ALu**27 12-4, «perché me del fragil mio non scinse / Morte, o dolce mia guida, il tristo giorno, / che la tua luce, anzi la mia, s'estinse?»; cf. PETRARCA *Rvf* 300 12-4, «[invidia] a la dispietata et dura Morte, / ch'avendo spento in lei la vita mia, / [...], et me non chiama!»; TEBALDEO *R* (*estrav.*) 487 5-6, «[ donna piange la morte dei genitori] se mia rüina pur tanto te piace, / perché andar me de vita non trai fora?»; BEMBO *R* *Era Madonna al cerchio...* 5-6, «perché, crudeli Parche, ancora unita- / mente a trar me del mio [velo] non foste accorte?»; ROTA *R* CLXXV 12-4, «che fai più meco [...] / vita, ché non ti parti? Ahi, che non viene / Morte dove la chiama alto dolore!».

3-4. *Quella...lenta?*: sopravvive la suggestione da TEBALDEO *R (estrov.)* 531 13-4, «non expecto più che mai altro che morte, / presta a chi fugge e tarda a chi la brama»; in diverso contesto, VARCHI *R I* 118 7-8, «losco / secol, veloce al mal, quanto al ben lento».

3. *man...spedita*: ALU25 9, «la man sol pronta a l'atto empio s'offerse»; cf. PETRARCA *Rvf* 317 7-8, «Morte ria, come a schiantar se' presta / il frutto de molt'anni in sì poche hore!»; B. TASSO *R V* 152 1-2, «rapace mano, ahi come presta / fosti a sterpar la giovanetta pianta»; MAGNO *R* 137 60-1, «la tremenda e fera / falce onde morte ognor pronta minaccia».

4. *come...lenta?*: SANNAZARO *R LXXIX* 5-8, «o fato, o ria fortuna, a cui non cale / di questo mio noioso et grande incarco: / o pharetra spietata, o crudel arco, / perché tarda ver me l'ultimo strale»; AQUILANO *Strambotti* 155 1-2, «che fai? Chi te impedisce ogn'hora, / che tu non vieni a darmi alcun riposo?»; TEBALDEO *R (estrov.)* 687 31-3, «che fai, che tardi, dura e sorda Morte? / Scoca [...] tuo stral ver chi ti chiama, / tu sola mi pòì trar di acerba sorte»; ROTA *R CXC* 12-4, «ma, lasso, ahi quanto tarda a venir Morte / a chi l'aspetta per rifugio! Ahi, quanto / al mal son lunghe l'hore, al ben son corte!».

6. *morto...crede*: AQUILANO *R (dubbe)* 35 12-4, «lei [Morte] sguarda el viso mio pallido e smorto, / né credo che per altro sia sì lenta / se non che forse pensa avermi morto». In altro contesto: TEBALDEO *R (estrov.)* 312 1-4, «io non son morto, io vivo anchora, / credo, mirando il pallido mio volto, / che assembla [...] un huom sepolto, / se inganasse la fama che uscì fuora». • *non...aita*: TEBALDEO *R* 278 1-3, «a che fine, a che malvaggia sorte / condotto io son! a che infelice passo, / che anchor mi nega il suo soccorso Morte»; (*estrov.*) 551 12-4, «[piangerò] ch'io giong'a Morte, / Morte che non mi vòl per più dispetto, / [...] che non mi vòl per più dolore»; 673 110-1, «insino a l'uscio de la Morte corsi, / poi non mi volse aprir per più dolore»; MAGNO *R* 192 3-4, «vicina / morte spirar più qui non mi consente».

7. *dal...sbigottita*: 'terrorizzata dal mio aspetto'; AQUILANO *Strambotti* 12 1-2, «Io seguo Morte, et lei mi fugge, ahi lasso! / Non so, se 'l volto mio gli dà terrore». 'Morte sbigottita' è *Ritratto* 129 1, «sbigottita stupì Morte crudele».

8. *meco...paventa*: 'Morte ha paura [paventa] di morir anch'ella con me' per gli effetti che la scomparsa di Livia lascia «nel mio sembante»; lo spavento della Morte è conseguenza di un fatto straordinario, come il coraggioso sacrificio di Curzio in *Galeria RU I* 28 6-7, «al gran portento / di spavento gelò l'istessa Morte». Cf. AQUILANO *Strambotti* 124 5-6, «nelle tue [di Amore] man tanto avilito, / che morte anchor si sdegna havermi apresso».

9-11. *Forse...avvezza*: terza ipotesi alla lentezza della Morte, 'forse non può essere che colei [Morte] scagli [scocchi] il suo strale in un cuore, dove l'immortale bellezza [di Livia] fa Paradiso, lei che è avvezza a ferirne [di cuori]'. Il passo condivide una certa affinità con PRETI *P L'amante occulto* 157-62, «non ha vita, non anima il mio core, / poiché l'anima sua parte, e non muore. / Ma morir non potea, / però che 'n lui vivea la vostra [dell'amata] imago, / da cui fuggia morte, / ch'offender non può mai cosa celeste».

11. *ch'è...avvezza*: Adone VII 174 3, «[il Destino] in ferir tutti è simile a la morte».

12-3. *fuggo...dolcezza*: la decisione di rinunciare alla dolcezza per la morte in PETRARCA *Rvf* 268 78-9, «[canzone] fuggi 'l sereno e 'l verde, / non t'appressare ove sia riso o canto».

14. *tu...fatta*: la Morte diventa dolce negli occhi della moglie defunta; PIGNATELLI *R* 67 3-4, «che da' begli occhi uscendo / dolce è la morte»; sulla Morte negli occhi, PETRARCA *Rvf* 135, 34; sulla Morte dolce: PETRARCA *Rvf* 352 14, «dolce incominciò a farsi la Morte».



Il quinto sonetto in morte di Livia da Savignone è interamente costruito sulla semantica del vedere e degli occhi che M., ancora impersonando Castello, in ordine, vorrebbe avere (Q1- 2), ha sebbene inadatti allo scopo (T1) e infine richiede, attraverso la metamorfosi (T2). La lirica si chiude sui «cento lumi» 14 di Argo che rimandano in circolo alle iniziali *luci* 3 del cielo. Il componimento esaspera così un unico tema, in uno dei primi slanci barocchi delle *Lagrima*: M.-Castello di fronte alla morte avverte un dolore così grande che non trova negli occhi uno sfogo adeguato. Da tale incapacità fisica nasce la brama di possedere le *luci* della volta celeste per poter, Livia in vita, ammirarne le «fide scorte» e, nella morte, piangerla in modo acconcio. L'epilogo, imposto quasi dalla tradizione e, per questo, prevedibile, invoca la trasformazione in Argo («mi faccia [...] un Argo» 13), figura nota nella letteratura per i cento occhi, divenuto poi sinonimo di oculatezza (come in Petrarca *TF* II, 161).

Ad aprire il componimento è l'equazione donna-Sole, che prepara il terreno alla finale sovrapposizione (cf. 39, 11); il tratto, costante dell'elogio a Livia, è qui onorato in modo inedito: l'appellativo *Levante* (forse suggerito dalla paronomasia col nome della dedicataria: *LeVAnte-LiViA*), «amoroso e chiaro», trasmette a un tempo le immagini di luce e vita (situazione desumibile e *silentio* dalla Q). L'amante, di fronte al soverchio splendore della donna, per ammirarne le qualità, desidera essere il cielo per avere tanti occhi quante sono le stelle del firmamento. Ennesimo *adunaton* nella celebrazione, sull'esempio di 34, è in T1-2. Il passaggio da Q1 a 2, sebbene vicini per concetto e resa, svela un attrito nella scelta dei tempi verbali: il *bramai* 1, in apertura, ambienta nel passato l'intera Q1 mentre da Q2 si traccia una linea isocrona di azioni contemporanee fra loro, situate nello stesso frangente (cf. *bramo*; *versa*; *son*; *spargo*; *stempri*; *consumi*). Il desiderio, ora, si adegua al mutato contesto: il pittore vorrebbe esser cielo per aver tante «al pianger porte» quanti sono le stelle. Il discorso, disinvolto, non si trattiene dall'includere tessere topiche che, tuttavia, non appesantiscono l'incedere retorico: l'«invida Morte» coesiste pacificamente col nuovo esito, studiato *ad hoc*, delle *porte*. T1 motiva Q2: gli occhi, attraverso i quali il suo *cor versa*, così ampiamente, «tepide vene, amari fiumi» (in rispecchiamento) di pianto, non riescono a sfogare «tant'umor» 11. La relazione fra *occhi* e *urne* è in **ALu48** 4, «furo in urne di pianto gli occhi conversi». La lirica si chiude con l'invocazione ad Amore subito, però, sostituito dall'elezione di un altro interlocutore, alluso come la sua «occhiuta figlia» 14. È Gelosia, nata da Amore e Invidia, che, a differenza del padre (ritratto o cieco o, alle volte, bendato), vede perfettamente: a lei il monologante rivolge quindi la preghiera di diventare «un Argo» che, con i suoi *lumi*, assicurerebbe al dolore e al pianto una fuoriuscita più consona.

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Povero sul piano retorico: forte l'inarcatura di 1-2 e di 3-4; si noti la dittologia (quasi endiadi) «lieto e fortunato amante» 6; decisi gli *enjambement* di 7-8 e di 13-4, sulla scorta dei precedenti; da considerare la dittologia, questa volta sinonimica, di «mi stempri e mi consumi» 12;

*Nel medesimo soggetto*

Bramai, per vagheggiar le fide scorte  
de l'amoroso mio chiaro Levante,  
esser un Ciel con tante luci quante  
4 aprir ne suol la sua stellata Corte.

Lasso! or che quelle ha chiuse invida Morte,  
che mi fean lieto e fortunato amante,  
esser pur bramo un Ciel, per aver tante  
8 quante son le sue stelle al pianger porte.

Però che queste, onde 'l mio cor sì largo  
versa tepide vene, amari fiumi,  
11 son urne anguste a tant'umor ch'io spargo.

Amor, perch'io mi stempri e mi consumi  
s'occhi non hai, mi faccia almen un Argo  
14 l'occhiuta figlia tua, c'ha cento lumi.

2. *del'* 1614 ] *de l'* 1625

5. *Lasso*; 1614 ] *Lasso*, 1625

11. *humor* 1614 ] *humor*, 1625

12. *consumi*, 1614 ] *consumi* 1625

1. *fide scorte*: 'occhi' (PETRARCA *Rvf* 299, 3-4). Forse *scorte* è 'qualità', dal valore salvifico, in quanto emanazioni del Levante che è Livia. La *iunctura* è decisamente vulgata.

2. *amoroso...Levante*: assodata la corrispondenza Livia-luce (34, 10); è appellativo raro: ROTA *R (rifiutate)* 24 5, «quando il mio levante aprir si vole / fugge tema e dolor».

3. *esser...Ciel*: TASSO *R* 560; cf. ABo70, 13-4; *Adone* II 134 5-8, «fossi la notte o fossi il ciel sereno, / [...] / per poter rimirar cose sì belle / con tante viste quante son le stelle».

4. *aprir*: prolunga l'equivoco di 3, e ricorda 35 11, «fiorir le stelle». È suggerito da TASSO *R* 637 7-8, «la reggia del cielo [qui, «stellata corte»] e de l'inferno / apre e move le stelle e gli elementi». • *stellata Corte*: 'firmamento' (*Adone* I 17, 5); altre varianti: VARCHI parla di regno (*R* I 104, 8), TASSO di reggia (*GC* XX 145, 3), *Adone* XVI 22 1-2, «ecco fuor de la stellata reggia [dimora di Apollo] / ne vien del sol l'ambasciadrice e figlia [Aurora]».

5. *quelle...chiuse*: insieme a spegnere (cf. 36, 1) topica della Morte (PETRARCA *Rvf* 118 7-8, «temo no chiuda anzi / Morte i begli occhi»; 218, 14; B. TASSO *R* V 4, 12-4; 136, 1-4; MAGNO *R* 179, 1-2; ALu18, 5); *quelle* è riferito a *scorte* 1. • *invida Morte*: appellativo trito.

6. *fean*: sincopato di *facean* (in AMa6, 4; ALu51, 14; *Adone* XIV 80, 8). • *lieto e fortunato*: la spensierata condizione dell'innamorato (B. TASSO *R* IV 58, 3così in ALu45, 9).

8. *al pianger porte*: la metafora si inserisce nella costante del pianto (34 12-3, «perché, qual Egeria, io verso a pieno / fonte eterno di pianto»; 35 1, «chiudi al pianto la vena»). Anticipa il paragone con Argo; è rintracciabile in: AQUILANO *R* 36 3, «or possa al duro pianto aprir le porte»; ARIOSTO *OF XXIII* 124 8, «con gridi et urli apre le porte al duolo»; *R* †Spilimbergo p. 89, risposta a G. FENARUOLO *Quanto è...* 3, «chi per ciò le porte al duol disserra»; *R Atanagi* II p. 129r, O. GIUSTINIANO *O santa* ... 6, «aprire al duol le porte»; *R* †d'Este p. 53, P. CERUTI *Piangi...* 7-8, «chiudi le porte / al pianto, e al duol al gran sepolcro appresso?».

10. *tepide...fiumi*: ha cittadinanza in B. TASSO *R* I 228 8, «versa dagli occhi amare e tepid'onde»; III 33 5, «le lagrime mie calde e amare»; così in IV 15, 9-10; in M. *Galeria Statue* 7c 1-4, «le lagrime vostre, o folli Amanti / [...] / non più calde ed amare, acque sonanti»; *Adone* XIV 376 5-6, «occhio non fu sì barbaro ch'un rio / non versasse d'amare e tepid'acque». Per le occorrenze specifiche 'tepide vene' ha riscontri in M. **ABo**4-4 7-8, «de le cadenti lagrime pietose / cogliea bevendo i tepidetti umori»; *Sampogna* VII, 324-8; *Adone* VIII 147, 5; XV 22 1-2, «[fontane] che di tepid'onde / largo tributo da quest'occhi avete»; XVIII 173, 1-2. 'Amari fiumi': *Sampogna* X 357, «lagrimando amari fiumi»; *Adone* XVIII 99, 3-4.

11. *urne...spargo*: tessera del formulario in morte: il modello è ARIOSTO *OF XXIII* 113 1-8, «doglia entro rimase, / che volea tutta uscir con troppa fretta. / Così veggian restar l'acqua nel vase, / che largo il ventre e la bocca abbia stretta; / che nel voltar che si fa in su la base, / l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta, / e ne l'angusta via tanto s'intrica, / ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica». Affine per concetto: TASSO *R* 573 52-4, «già scarsi al mio voler sono i sospiri, / e queste due d'umor sì larghe vene / non agguaglian le lagrime e le pene»; in **ALu**48 4, «furo in urne di pianto occhi conversi».

12. *stempri...consumi*: sinonimia; richiamo a 35 2, «[dolore] ti distempra e sface»; vd.: TASSO *R* 61 37-8, «mi consumi / e mi distempri in lagrimosi fiumi».

13. *s'occhi...hai*: segue la tradizione che crede nella cecità d'Amore (PETRARCA *TC* III, 18 e nota; TEBALDEO *R* 170, 1-2; ALAMANNI *R* I 122, 23; TASSO *R* 293, 6-7; *Galeria* *RD* II 5, 4); l'ipotetica ammetta l'esistenza di altre iconografie, ugualmente attestate (TASSO *R* 351 8-10, «Amor, già fusti cieco, / or non se' cieco, e miri / con occhi mille i dolci altrui desiri»; *GL* II 15 5-6, «[Amore] ch'or cieco, or Argo, ora ne veli / di benda gli occhi, ora ce gli apri e giri»). • *mi...Argo*: la metamorfosi compendia gli *adunata* (3-4; 7-8); ALAMANNI *R* I 28 97-104, «chi darà alli occhi miei fonte sì largo, / qual vena avrò sì d'abondante umore / che con quel pianto ch'io diffundo e spargo / in parte manifesti il mio dolore? / Deh perché non ho io le luci d'Argo, / perché a Bibli è mia sorte inferiore, / perché non son tutto acqua o tutto pianto / per isfogar mio duolo amaro tanto?»; **ABo**69 5-8, «ben esser vorrei di luci un Argo / per poter con le lagrime, ch'io spargo, / aprir cento canali a sì gran fonte».

14. *occhiuta...tua*: Gelosia; **AAm**80 1-2, «Questa di ciel [«s'occhi non hai»] padre occhiuta figlia, / figlia del genitor folle omicida» (e *Cappello*); M. amalgama la discendenza da Amore (TANSILLO *R* 25, 1-2; 92, 1-2; TASSO *Rinaldo* XI, 1-2) ai tanti occhi (VIRGILIO *Aen.* IV 181-3; TANSILLO *R* 92, 9-11; 149, 1-2; MAGNO *R* 74, 7-11; TASSO *R* 293, 1-2; *Adone* XII 26, 5-6). • *c'hai...lumi*: ad Argo (vulgato; OVIDIO *Met.* I, 625; TEBALDEO *R* (*estrav.*) 464, 1-2; TASSO *R* 1379, 3; *Adone* XII 17, 1-2; XX 325, 7).

Il cruccio («esser pur bramo un Ciel per avere tante / [...] al pianger porte» 7-8; «[gli occhi] son urne anguste a tant'umor» 11; «mi faccia almen un Argo» 13) di 37 lascia il posto a risoluzioni che, per quanto ferme, sono disattese qui («Già non sospiro io più, non più dolente / piango il perduto [...] tesoro» 1-2 vs. «altro che te non piango, anima bella» 3 e «de' miei tanti sospir la nebbia adombra [la sua «pompa»]» 8). Rispettando la generale rete di dipendenze, il componimento muove dalle *exhortationes* che il monologante rivolge a se stesso in 35 1-2, «Chiudi al pianto la vena, et al dolore / pon freno». La metrosintassi è rispettata, scandita dal preciso concordare fra le strofe e il nuovo atteggiamento del parlante. L'impianto si costruisce sulla negazione dell'*habitus* dolente in favore del compiacimento per la condizione di Livia. Q1 si apre con una endiadi: «non sospiro io più, non più [...] / piango» 1-2. Come visto, il pianto è elemento portante dell'elogio che, negato, inaugura un nuovo capitolo della celebrazione, interamente antitetico (cf. gli attacchi: *non...né...e non...più non*). Il p., guardando la moglie, è confortato dalla di lei posizione «fra gli Angeli» 3: il suo *tesoro* è accolto *in excelsis* secondo un frequentato *topos* funebre. La Q prolunga il ben consolidato binomio Livia-Sole che sembra «cinto di stelle [gli Angeli]» 4. La strofa successiva risulta retoricamente costruita: si riconosce un iperbato (*algente...vel*) in chiasmo (*sasso-invido : algente-vel*) acuito da inarcatura. Il p. non intende più *lagnarsi* del «sasso invido» che custodisce le «algente vel ['freddo corpo']» della donna sottraendolo al mondo poiché sa «qual di piropo e d'oro / altro ne vesta in Ciel l'alma lucente». L'«algente vel» mette in contatto la Q con T1, anticipando il «mortal gelo», in rispecchiamento nome-aggettivo e inversione grammaticale (*algente-gelo; vel-mortal*) e avviando il contrasto ghiaccio-fuoco (*algente-'ncenerito; fiamme-gelo*). La T, ricordando nella «spenta beltà» la «luce [...] spenta» di 36 1, gioca sul paradosso: Livia, benché morta, ospita ancora le *fiamme* di Amore (motivo per cui il dio non piange) che ardono «più forte». È evento miracoloso che trova, nella tradizione volgare, un vasto repertorio, qui rielaborato per rendere la resa più eclatante: in questo modo, le fiamme erompono non solo perché più *forti* ma a dispetto della «spenta [...] beltà» e del carcere umano. La T finale chiude il s. in un secondo paradosso: il p. non incolpa più il destino o la sorte, «più non chiamo il destin crudo o la sorte», per la dipartita della donna ma si meraviglia *soltanto* di come ella, che in vita uccideva con lo sguardo («ne' begli occhi avea la morte»; marca petrarchesca, cf. *Commento*), sia potuta morire. La chiusa dissolve la serenità con una retorica lacrimevole priva, tuttavia, di mordente: M. ha già sperimentato un epilogo così in 27 T2, dove il guizzo creativo accomuna la celebrata, Livia d'Arco, alla vipera. La felicità del risultato poteva allora contare su una serie di elementi comuni (il parto fatale; la conclamata bellezza dell'elogiata; l'ambivalente ossimoro dell'«amoroso velen»); qui, al contrario, la genericità dell'accostamento va a scapito dell'intera struttura, intaccandone l'idea di fondo. Non a caso, la T è duramente tacciata di inconsistenza: «da quanto in qua le Donne belle, che hanno *negli occhi la Morte*, cioè gittano sguardi, che feriscono [...] il Cuore, debbono avere il privilegio di non morire?»; e ancora: «A che [...] meravigliarvi tanto che costei sia morta; non vedere che tutto questo concetto è lavorato sopra un falso supposto, e che in ragio di metafora è più

oscuro che le tenebre stesse? [...] Ma il voler caricare sopra questa metafora [tratta da Petrarca *Rvf* CCLXX, 75-6: gli occhi come armi di Amore], e dire che per ragione di questo effetto ella abbia negli occhi la morte; egli è un lavorare sul falso, supponendo vero e reale ciò, che non l'è se non nella riscaldata fantasia de' Poeti» (CEVA 1760, pp. 156-7).

Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). Sul piano retorico si notino la dittologia («sospiro...piango» 1-2; «di piropo e d'oro» 7; «il destin...o la sorte» 12), l'anadiplosi («non [...] più...non più» 1), l'anafora (incipiale, *non...né...e non...più non*), il chiasmo (*sasso-invido : argente-vel* 5-6), l'iperbato («argente / ov'ha quel vel» 5-6), l'allitterazione («spenTA TAnTA belTÀ 10), la figura etimologica («morir...morte» 14), l'uso dell'inarcatura (1-2; 3-4; 5-6; 7-8; 9-10; 10-1; 13-4)

*Nel medesimo soggetto*

Già non sospiro io più, non più dolente  
piango il perduto mio caro tesoro,  
ch'io fra gli Angeli il veggio e in mezzo a loro  
4 quasi cinto di stelle un Sole ardente.

Né del sasso mi lagno invido argente,  
ov'ha quel vel, che 'ncenerito adoro;  
che so ben'io qual di piropo e d'oro  
8 altro ne vesta in Ciel l'alma lucente.

E non accuso Amor, che non piangesse  
spenta tanta beltà: ch'ardon più forte  
11 sue fiamme in lei, da mortal gelo oppresse.

Più non chiamo il Destin 'crudo' o la Sorte.  
Meravigliomi sol come potesse  
14 morir chi, ne' begli occhi, avea la morte.

1-2. *sospiro...piango*: diffusa (PETRARCA *Rvf* 138, 4; TASSO *R* 1624, 12; **ALu15** 1-2, «chi m'ascese / l'alte bellezze ch'io sospiro e ploro?»; *Galeria Favole* 36, 4; *Adone* XIX 19, 3).

2. *perduto...tesoro*: GUARINI *PF* II i, 223-5; III i, 8-10. Tesoro per 'donna amata' è equazione largamente diffusa (per es., PETRARCA *Rvf* 227, 7; 333, 1-2; B. TASSO *R* III 7, 7-8).

3. *fra...veggio*: cf. **35** 7, «volgi lo sguardo a quell'eterna pace». È l'accoglienza *in excelsis* (**ALu16**, 5-6; **ALu19**, 1-2; **ALu39**, 4. • *veggio*: con l'«occhio del core» di **35**, 4 (PETRARCA *Rvf* 345 12-3, «più bella che mai con l'occhio interno / con li angeli la veggio alzata a volo»).

4. *quasi...ardente*: Livia sembra un Sole (cf. **37**, 2), cinto di stelle; cf. PETRARCA *Rvf* 366 1-2, «Vergine bella, che, di sol vestita, / coronata di stelle»; *R †Spilimbergo* p. 38, F. BINSCHI *Cinta di...* 1-2, «Cinta di stelle d'or le chiome bionde, / che reti fur d'Amor»; p. 99, INCERTO *Voi, ch'avete...*, 9-10; TASSO *R* 1656 5-6, «di luce incoronata e cinta / e sfavillando nel divino ardore»; **ALu29** 7, «d'eterni rai cinta e vestita». • *Sole ardente*: B. TASSO *R* V 18, 1; STROZZI *il Vecchio Madr. inediti* CXXVI, 1; TASSO *R* 1244, 22; *Adone* VI 23, 5.

5. *sasso...invido*: potrebbe rispondere all'«invida tomba» di Magno *R* 36, 4; 99, 2. Come in BESOMI-MARTINI (**AAm22**), *invido* è aggettivo che definisce l'antagonista amoroso («l'invido vel» 1 per 'coltre di nubi' che nasconde lo splendore della donna-sole).

5-6. *argente...vel*: crea un precedente a «dal mortal gelo oppresse» 11 conservando il contrasto caldo-freddo, suggerito da 'ncenerito; cf. TASSO *R* 548 3, «fredde e incenerite spoglie».

6. 'ncenerito: cf. **ALu31** 4, «le sacre spoglie incenerite aduna».

7. *piropo...oro*: endiadi; per la valenza e ricorrenza di *piropo* cf. **ALu35**, 6. La correlazione con oro: cf. OVIDIO *Met.* II 2, «clara micante auro flammisque imitante pyropo»; TASSO *R* 1166 11, «in guisa di piropo e d'auro»; 1389, 74, «fiammeggiando il piropo e l'oro e l'ostro».

8. *veste*: richiama v. 4; **ALu10** 9-10, «[donna-fenice] ella al sommo oriente, al vero lume, / già d'oro eterno rivestita e d'ostro». • *alma lucente*: rif. alla luce spirituale di cui si riveste l'anima di Livia (cf. **35** 8, «quanto è più chiaro il suo splendore!»; **37**, 2).

9-11. *Non...opresse*: 'non accuso Amore di non piangere la morte di tanta bellezza, poiché le sue [di *Amor*] fiamme, oppresse dal gelo mortale, in lei ardono con maggior forza'.

10. *spenta...beltà*: **35** 6, «de l'amata beltà l'estinta face»; **36** 1, «che mia luce ha spenta». Lo stesso gioco allitterante è in ANGUILLARA *Met.* VII 4 6, «perché tanta beltà non resti spenta»; vd. anche TEBALDEO *R* 304, 3-4; *Sampogna* VIII 1262, «la cui bellezza è spenta».

10-1. *ch'ardon...opresse*: **ALu3** 9-11, «pur da' lumi che spenti i' piango e cheggio / maggior sento l'incendio, e lo splendore / de l'estinta mia face ancora vagheggio»; PETRARCA *Rvf* 270 16-9, «[Amore] riponi entro 'l bel vivo lume / ch'era mia scorta, et la soave fiamme / ch'anchor, lasso, m'infiamma / essendo spenta»; MAGNO *R* 40 13-4, «ancor chiuso e sepolto / l'anime fuor dal freddo marmo infiamma»; TASSO *GL* XII 97 1-4ss, «non di morte sei tu, ma di vivaci / ceneri albergo, ove è riposto Amore; / e ben sento io da te l'usate faci, / men dolci sì, ma non men calde al core»; *Rinaldo* VII 18, «ella era morta, e così morta ancora / arder pare d'amor la terra e 'l cielo, / [...] / gli uscia pungente e sanguinoso telo; / sembrava il volto suo neve, ch'allora / scuota Giunon da l'aghiacciato velo; / gli occhi avea chiusi, e ben che chiusi, in loro / si scopriva d'Amor tutto il tesoro»; GRILLO *Pompe* LXXXI 7-10, «la sepolta beltà move anchor guerra / [...], e infiamma i cor di gelo. / Che scocca Amor da quel cener vivace / strali, togliendo sue ragioni a Morte»; *Adone* XIX 413, «forse mostrar mi vuoi che non contento / de l'amor che vivendo in te bolliva, / dopo 'l cener gelato e 'l rogo spento / serbi ancor la tua fiamma accesa e viva. / Ahi ben il veggio, anzi in me stessa il sento, / che, benché del mio ben vedova [...] / ancor estinto de' begli occhi il lampo, / in pari incendio [...] avampo»; in diverso contesto, *Sampogna* X 250-3, «che selce? ella, quantunque / fredda, algente e gelata / tra le gelide vene / chiude faville ardenti».

11. *mortal gelo*: ALAMANNI *R* II 92 43-4, «il pigro e mortal gelo / che sì la tiene stretta»; TASSO *GC* IV 51, 5; **ALu56** 5, «gelo mortal la chiuse e strinse»; *Galeria* *RU* XIV 8, 5.

12. *Più...sorte*: 'non chiamo più il destino o la sorte crudeli [crudi]'; per la coordinazione TEBALDEO *R* 87 12, «maligno mio destin, maligna sorte»; MAGNO *R* 195 4, «ho più la sorte e 'l mio destin contrari». Entrambi i nomi hanno, con l'aggettivo, una tradizione solida.

13-4. *meravigliomi...morte*: 'solo mi meraviglio come possa morire chi ha, nei begli occhi, la morte'; l'assunto conserva una resistente base stilnovistica (PETRARCA *Rvf* 39 1-2, sì de' begli occhi l'assalto / ne' quali Amore et la mia morte alberga). Il ragionamento è per paradosso; ricorda **27**, 12-4; la differenza è che lì la dipartita è ritenuta *dritta*, regolamentata secondo un giusto contrappasso, qui è il motivo della meraviglia del monologante.

14. *begli occhi*: già usato nella celebrazione funebre, rif. a Livia, in **36**, 14.

La generale struttura dell'ultimo elogio a Livia non differisce da quella dei precedenti sonetti: il p. veste i panni dell'amico e il senso di smarrimento dovuto alla perdita è ancora tangibile. Tuttavia, campeggia una rassegnazione che non cede al rammarico di non poter seguire la moglie (come in 33) o alle richieste, inappagabili, a Perseo (34), alla Morte (36), alla Gelosia (37); il componimento, seguendo l'incoraggiamento di 35 e le disattese delibere di 38, dove la meraviglia si sostituisce al dolore (cf. T2), arricchisce la celebrazione funebre di un sapore, mai chiaramente espresso, biblico-spirituale con contenuti picchi di stilnovismo. Il campionario d'immagini indulge, come già in precedenza, a *topoi* ampiamente sfruttati nella lirica anche marianiana (l'abbandono del corpo; la trasformazione in stella; la *nebbia* accecante; l'albeggiare salvifico) rielaborati in senso scritturale: il *fango* e il successivo «limo terreno» (sinonimi già in Rota *R CCX 14*, «io limo e fango, tu dolce acqua e viva») autorizzano un'ambientazione veterotestamentaria in cui il corpo, povero di natura, allude al racconto della Genesi. La taciuta filigrana cristiana, presente anche nell'ultimo ed evocativo binomio della Q («purgata...sgombra»), acquista un valore moraleggiante nel qualificare la vita come «ombra d'esta morte, che vita il vulgo appella», ossimoro in cui è preponderante il monito escatologico del *memento mori*. Q2 e T1 precisano la situazione temporale e il ricorrere del dolore: il sopraggiungere della notte suscita il desiderio di vedere la donna fatta *stella* («torno sovente a rivederti stella» 6), impedito dalla *nebbia* dei suoi «tanti sospir» che gli *adombra* la vista. Accuratamente sorvegliata la scelta delle parole, cariche di ambiguità metaforiche: la *nebbia* è, come *fango* e *limo*, riferimento alla condizione peccaminosa. Anche la circostanza è quanto mai topica: lo scenario notturno, seppur sereno, è rimando al momento in cui l'uomo è, spiritualmente, fragile e incline alle tentazioni. In tale modo, seguendo l'interpretazione anagogica, Livia assume la statura di meta, al pari di Beatrice o Laura. In T1 l'albeggiare e il *rimenar* del dì determinano un nuovo contesto: Aurora, nelle sue più classiche vesti («sparsa...di rose e d'oro»), fende il buio e la luce invade la scena. È nel Sole che il p. può ammirare Livia e che lei guadagna il suo potere salvifico, integrandosi definitivamente nella nuova sede, vicina a Dio (Sole-dimora di Dio è in Tasso *R 1659 1-2*, «Eterno Re, che 'l tuo lucente albergo / nel sol ponesti»). Il nascere del giorno porta, *così*, «tregua al pensier», la cui tenacia ha finora condizionato il p., e «ristoro [...] al pianto» e al dolore incessante. Il sonetto si chiude in rispecchiamento: il dissidio fra vita-morte viene stabilito dal gioco paronomastico *Donna-DivA* e dall'evidente contrasto temporale (*t'amai-t'adoro*).



Il sonetto presenta rime incrociate per le quartine (ABBA-ABBA) e incatenate per le terzine (CDC-DCD). A livello retorico è da rilevare la presenza di costanti dittologie (*fango-limo* 1-4; «purgata e sgombra» 4; *stella-pompa* 5-6; *tregua-ristoro* 12; «al pianto, al duolo» 13; «Donna t'amai, Diva d'adoro» 14), dell'ossimoro («esta morte, che vita il vulgo appella» 2), dell'anastrofe combinata con iperbato («ma te, fatta del Ciel pompa novella, / de' miei tanti sospir la nebbia adombra» 7-8; «quando il giorno a rimenarne veggio / sparsa l'Aurora uscir di rose e d'oro» 9-10); sul piano rimico è da sottolineare che lo schema della fronte si basa su rime inclusive (*ombra : sgombra : ingombra : adombra*, quest'ultima è derivativa) e della rima paronomastica *VAgbEGGIO : VAnEGGIO*

*Nel medesimo soggetto*

Dal dì che 'l fango abbandonasti e l'ombra  
d'esta morte, che vita il vulgo appella,  
altro che te non piango, anima bella,  
4 già del limo terren purgata e sgombra.

Qualor serena notte il mondo ingombra,  
torno sovente a rivederti stella,  
ma te fatta del Ciel pompa novella  
8 de' miei tanti sospir la nebbia adombra.

Poi, quando il giorno a rimenarne veggio  
sparsa l'Aurora uscir di rose e d'oro,  
11 la tua luce immortal nel Sol vagheggio.

Così tregua al pensier, così ristoro  
procuro al pianto, al duolo, ond'io vagheggio,  
14 e se donna t'amai, Diva t'adoro.

5. *ingombra* 1614 ] *ingombra*, 1625

6. *stella*. 1614 ] *stella*, 1625

7. *novella* 1614 ] *novella*, 1625

8. *adombra*. 1614 ] *adombra*, 1625

1. *dal dì*: rimanda a 33 3-4, «per cui dal dì, ch'al tuo morir non more, / viver questa mia vita aborre e sdegna». • *fango*: la bruttura della condizione umana, precaria e peccaminosa; è successivamente ripreso da *limo*. Cf. PETRARCA *Rvf* 259 11, «[mi sdegno] veder nel frango il bel tesoro mio [Laura]»; TEBALDEO *R* 272 14, «[questo secolo] pien di fango»; (*estrav.*) 685 149-50, «pur mi conforto essendosi partito / di questo carcer tetro e pien de fango»; B. TASSO *R* II 27 33-4, «del fango purgate, / che porta il lor terreno manto [qui, limo]»; ALAMANNI *R* I 114, 10-2; 121, 56-7; TASSO *R* 1635 1-2; «Anime, che ne le fiamme e ne' tormenti / purgate il fango, onde v'asperse il mondo»; ALU19, 10-1; *Galeria* *RU* VII 3, 6-8.

1-2. *ombra...morte*: 'esistenza effimera, condannata alla morte'; segue, forse, la riflessione di B. TASSO *R* II 62 98-102, «non è stato felice / alcun, se 'l può turbar Fortuna o Morte: / quest'è imagin di vita, e solo un'ombra / di ben, che lieve come nebbia sgombra / l'aura del tempo». In tale senso, B. TASSO *R* V 68 1-2, «da questa oscura ombra di vita, / penosa, [...],

da Dio chiamata»; 183 3-4, «per la caliginosa ombra mortale / di questa vita»; per estens., TASSO *R* 1624 12-3, «sospirando imparo / che la vita sparisce a guisa d'ombra».

2. *vita...appella*: CICERONE *Rep.* VI 14, «vestra vero, quae dicitur, vita mors est»; PETRARCA *Rvf* CCXIV 10-1, «ò già 'l più corso / di questa morte, che si chiama vita»; TEBALDEO *R* 158 14, «morte è quella che se chiama vita»; VARCHI *R* I 119 3-4, «[alla fine] di questa nostra, ch'ora / vita si chiama, e dee chiamarsi morte»; III 124, 13; *Adone* IV 1, 1-2.

3. *altro...piango*: vd. 33 7, «[dipingendo Livia] distemperando in lagrime il colore»; 34 12-3, «perché, qual Egeria, io verso a pieno / fonte eterno di pianto»; 35 5, «se cerchi e piangi»; 37 7-8, «esser pur bramo un Ciel per aver tante / [...] al pianger porte» e 13; 38 1-2, «non sospiro io più, non più dolente / piango». • *anima bella*: rif. a 33 13, «l'anima sua [del p.] cara»; 38 2, «piango il perduto mio caro tesoro»; cf. relativi *Cappelli*.

4. *limo terren*: Gen 2 7, «Deus hominem de limo terrea [poi «pulverem de humo»]»; sinonimo del precedente fango, qui figurante per 'corpo'; nella stessa accezione: VARCHI *R* III 116 1-3, «questo terrestre limo, / che ne circonda intorno, intorno l'anima, / l'è si gravosa e tenebrosa salma»; TASSO *R* 113 125-6, «di leggiadre / forme adorna e colora il terren limo»; 219 12-4, «'l limo suo purgato e mondo [qui «purgata e sgombra»] / rende così che col sembiante esterno / prende ed alletta i più cortesi amanti». La *iunctura* è in PETRARCA *Rvf* 366, 116; TASSO *R* 1654, 136; *GC* II 38, 3. • *purgata...sgombra*: TASSO *R* 118, 12-3; 'sgombrare' è usato nel contesto di liberazione dal corpo (TANSILLO *R* 151, 3; 333, 1; *Sampogna* V, 1064).

5. *Qualor...ingombra*: sereno notturno; espressione uguale in *Adone* XVII 122 1, «qualor la notte il mondo adombra» (adombra : ingombra : ombra); cf. TANSILLO *R* 96 7, «quando la notte il mondo adombra» (stessa rima); TASSO *R* 1505, 16.

6. *stella*: anticipa «pompa novella» 7; la trasformazione, ribadita al v. successivo, viene accennata in 38 4, «[in mezzo agli Angeli Livia è] quasi cinto di stelle un Sole ardente»; topica, PETRARCA *Rvf* 254 8, «[Dio vuole] 'n ciel farne una stella»; B. TASSO *R* V 155 9-10, «vago di riveder l'amata luce / de la mia donna, in Ciel fatta una stella»; *R* †Spilimbergo p. 178, INCERTO *Dritto giudizio...* 4, «lei stella in cielo ammiri in tanto».

7. *pompa novella*: ARIOSTO *R Capitoli* I 67, «abitatrice in ciel fatta novella»; TANSILLO *R* 131, 143-4). L'espressione, cf. MAGNO *R* 177, 4; *Adone* XIX 417, 7.

8. *de'...adombra*: STROZZI il Vecchio *Madr. inediti* CII, 1-7; *Galeria* RU VII 7, 53-4.

10. *rose...oro*: da VIRGILIO *Aen.* VII 25-6, «iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto / Aurora in roseis fulgebat lutea bigis»; il modello di rif. contenutistico e situazionale è PETRARCA *Rvf* 291 1-2, «Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora / co la fronte di rose et co' crin' d'oro»; B. TASSO *R* III 40, 1-8; TASSO *R* 672, 2-4; *GL* III 1, 3-4; *Sampogna* III 10-2, «Era punto ne l'ora / ch'ella, per intrecciarsi / di rosate ghirlande il biondo crine».

11. *la...vagheggio*: la sovrapposizione è effettiva; MAGNO *R* 40 9-11, «s'è chi veder brami il suo bel volto, / miri nel sol, ché di splendor e fiamma / talor fu l'un per l'altro in cambio tolto»; *Adone* XV 15 5-8, «[Adone] tenendo a l'idol suo fiso il pensiero / volge l'occhio a colui che 'l di conduce / e, quasi in specchio, con lo sguardo vago / raffigura nel sol l'amata imago». In *ALu* 11 9-11 la dedicataria si fonde con la luce-Dio, «e ne' profondi abissi / de la gloria t'interna, e ne gli ardenti / raggi del Sol che non conosce eclissi». La *iunctura* 'luce immortal': TASSO *R* 558, 1; *MC* I, 522; *Galeria* I Favole 30, 9.

12. *tregua...ristoro*: **AAm** 57 13, «s'ho conforto ai martir, ristoro ai danni»; *Adone* XIII 34, 1-2; XIX 23, 8. • *pensier*: cf. 35 3, «sconsolato pensier, pensier tenace».

14. *Donna...Diva*: cf. 30, 11 e nota.

Alla morte di Luisa di Bernardino Arnolfini, moglie di Bartolomeo Cenami e madre di Lorenzo, è dedicato il componimento finale delle *Lagrima*: una canzonetta, alla maniera di Chiabrera, costituita da strofe di sei versi e da un alternarsi di endecasillabi e settenari (aBBaCC). Della donna, discendente da una nobile famiglia di Lucca (fra gli antenati, membri dei Guinigi e Buonvisi), si ignorano gli estremi biografici; il tributo di M. è dunque conseguenza del rapporto col figlio della defunta, al quale sono dedicati l'idillio *Europa* (Lucca, 1607; cf. 5 *Scheda*) e CCa22. Non ci sono indizi che aiutino nella datazione del testo (un'ipotesi in SLAWINSKI 2007, p. 319). Il tessuto tematico allinea, come sottolineato da SALVARANI (2012, p. 708), le immagini più vulgate e di successo del campionario funebre (il cui effetto disperde «la solennità potenziale della sezione in un riso acido», *ibidem*). La valutazione, corretta nel riconoscere la predominanza di materia trita, deve considerare la presenza, disinvolta ma pregnante, del riferimento (unico nelle *Lagrima*) ad un fatto biografico del p.: la morte della madre («anch'io di genitrice orbo rimasi» 57). L'inclusione della vicenda (su cui si sviluppa B canz. XVI) intende sì sostenere l'amico nel dolore, mostrando empatia, ma tradisce una delicata intimità che trascende il mero attaccamento alla tradizione. In tale ottica, è possibile leggere l'ingombrante dipendenza da situazioni topiche come omaggio del repertorio lugubre alla dipartita della celebrata.

Battezzano il lamento due interrogazioni retoriche (st. 1), legate fra loro e coordinate nelle componenti («spenta...sparita»: *morta*; «a mezzo 'l tuo mortal viaggio»: «su 'l corso della vita»; «chiara luce»: «luminosa scorta»), nelle quali il più intuitivo artificio retorico (Cenami come *raggio* del defunto sole; l'accostamento, in paronomasia, di *error-rorori* come compendio della vita umana) accompagna un recupero più elaborato, che mette in comunicazione il ruolo di *scorta* terrena della donna con la chiusa del componimento. La st. 16 infatti, nell'immagine della madre che dispensa il latte (nutrimento dell'anima) e *imbianca* ('illumina'; sostiene l'equivoco) «la via di stelle» al *camino* del figlio, allude alla nuova funzione di guida spirituale. Il tormento per il lutto si traduce, nella st. 2, nell'apostrofe, quanto mai classica, alla fugacità della vita («voli e trapassi in un momento»), la cui inconsistenza è abbinata a quella della *brina* che evapora al sole, della *neve* che si scioglie al *foco* e della *nebbia* che si disperde al vento (B canz. XVI 71-5, «rapida e fugace / scende la vita al suo prescritto fine. / [...] se pur vien, che 'l Cielo a noi destina / ombra di ben, vien tardi, e tosto fugge / e quasi nebbia al Sol, ratto si strugge»). La reprimenda conosce anche una vetta sentenzioso-filosofica nelle metafore del *sogno* (si vd. *Adone* X 68 1, «che val, se 'l tutto è un sogno breve?»), dell'*ombra* e della «speme fallace». L'esistenza umana guadagna così la centralità tematica e, dalla st. 3 fino alla 8, si sviluppa un'esposizione tesa a individuare (e stabilire) nella ciclicità l'elemento che più distanzia l'uomo dalla Natura. Sfilano, in successione, il serpente, «vile animal», che, mutando pelle, fugge l'invecchiamento; la fenice, «felicissimo augel», che rinasce dalle ceneri. Il confronto con gli animali, condotto con le stesse finalità, è espediente presente in Tansillo R 58, 27-39. Protagonista della st. 5 è la Primavera che *rinfiore* ciclicamente la terra; procedono «i fonti, i fiumi, i rivi» 31 (da notare il *tricolon* perfetto), dal corso «perpetuo e infinito». M. elabora, a questo punto, una digressione, costola del filone principale,

sull'illusoria supremazia dell'uomo nel creato, concetto desumibile dalle Scritture e dal *MC* di Tasso. Il paradosso emerge nel raffronto delle *tempre*, «salde e ferme», di *Ciel*, aria, terra, acqua e fuoco e della capacità di «tempi, teatri e terme» di *sostener* «tanti secoli d'etade». L'uomo, benché sia il *signor* ('padrone') e *fattor* ('costruttore'), «dura sì poco» e «sì tosto cade» (pregiato il bilanciamento chiasmico dei due emistichi e la pertinenza lessicale). La st. 8 dissolve la parentesi presentando il caso del Sole che morendo a sera *spunta* in oriente *riportando* il giorno (in allitterazione *Sole-Sera*). Sembra adatto registrare che, in *Ec.* 1 5-7, il sole recupera ogni mattina il posto lasciato la sera precedente e i fiumi vanno al e tornano dal mare (il racconto biblico presenta i due esempi in inversione rispetto alla resa mariniana, cf. *Commento*). M. destina alla st. 9 il compito di stacco, abbandonando il gioco di contrasti per rimproverare l'incoerenza del Fato. Il modello è, ancora una volta, Tansillo *R* 58 14-22, «[parla al «dea celeste»] poi che a l'ordir dei panni / de la terrena veste / fur sì scarce le Parche, / or al filare degli anni / [...] / non dovean esser parche. / Crudeli!, han d'anni carche / mille empie donne a torto / e Cintia ucciser tosto». Seguendo il medesimo sdegno, il p. si rammarica che lo *stame* di colui [*tal*] che offende «'l mondo e 'l Ciel» si *stenda* in tutta la sua lunghezza («in lunghissima linea»), mentre il filo di chi, *candido* e *puro*, merita di vivere sia subito reciso (*accorci*, in rima paronomastica con *attorci*). È una st. indipendente, tematicamente sospesa (retta da sinonimia: *negro-oscuro*; *turba-offende*; *linea-tratto*; *candido-puro*; *ingiusta-crudel*), che prepara il terreno al monito, declinato nelle st. 11-2, sull'inutilità del pianto di fronte alla morte. La canzonetta raggiunge, nella st. 10, l'apice del *pathos*: il conflitto con la Natura, la reprimenda all'agire del Destino e il rammarico per l'impotenza dell'uomo accrescono il dolore e acuiscono la miseria della sua condizione. La vicinanza affettiva dissolve la tensione: l'esperienza condivisa («anch'io di genitrice orbi rimasi» 57; «se tu di pianto bagni / la guancia, anch'io [anaforico] quel dì che la perdei / piansi ne la sua morte i danni miei») conferisce nerbo a ciò che, altrimenti, sarebbe puro esercizio poetico. Le st. successive, come detto, intavolano l'intervento, solenne per l'incedere retorico (cf. l'anafora di *perché* a 64 e 67 [in epizeusi], ripreso dal «che val» 70), sulla sterilità del pianto per ciò che risponde alle *sentenze* «de le leggi immutabili divine»: «perché l'alta prudenza / [...] / non pone al lagrima freno»; «perché, perché dolersi / de l'altrui gioia?»; «che val ch'altri versi / tepidi fiumi e si distempri ognora?». Lapidaria la conclusione che abolisce ogni possibilità di appello: «sai [lusinga alla conoscenza di Cenami il cui *ingegno* è detto, poco prima, «sublime e generoso»] che ciò ch'è mortal convien che mora» 72. Incalza, quindi, una st. (13) di incoraggiamento (con posposizione degli imperativi *serena* e *affrena*): l'invito a placare la «torbida mente», agitata dalle tempeste (Petrarca è di riferimento), si riflette nella constatazione successiva secondo la quale, ricercando la fermezza cui l'hanno destinato le stelle («al tenor de le stelle / saggio te, forte te» 76-7), Cenami non lascerà all'«empia Fortuna» *possanza* di *atterrarlo*. L'attenzione, *ex abrupto*, si sposta (st. 14) in Paradiso dove la celebrata, «fuor del carcer suo terreno», splende «più chiara» «cinta di più chiaro manto». L'atmosfera si fregia di echi danteschi riconoscibili nel verbo *internare* (: *eterna* in *Pd.* XXXIII, 83-5) e nello *specchiarsi* nel «gran Sole [Dio]» (a proposito di quest'immagine, si cf. **B** canz. XVI 183-5, «mentre contempli ognor beata [qui *felice*] a pieno / la gran mente del mondo, e i miei martiri / ne lo

specchio [...] rimiri» e *Dicerie Musica* I 7, «non è però che, assistendo alla beatitudine del Paradiso e specchiandosi nella gloriosa faccia di Dio...»). L'allusione alla nuova dimora della celebrata permette a M., in primo luogo, di esaltarne le virtù morali nel rimbrotto rivolto ai falsi miti del volgo («con desir sol di gloria ebro et acceso / quant'erri o vulgo ad altri oggetti inteso» 89-90) e, *in secundis*, di prevedere il ricongiungimento, *in excelsis*, di Luisa col figlio. Quest'ultima immagine si esprime nelle tenere tinte del ritorno nel *grembo* materno «che [...] fu culla un tempo» 98; la donna, infatti, «ancor non manca» di offrire il latte, alimento già fisico e ora spirituale, col quale *imbianca* ('rischiara') il cammino di Cenami che, dal canto suo, «rivolto il pianto in riso» 100, la *vagheggia* in Cielo. Su questo quadretto di intimità familiare si chiude la raccolta delle *Lagrima*, epilogo tuttavia di un viaggio iniziato nelle *Lugubri*, in cui **ALu1** termina con la ripromessa di raggiungere in Paradiso la donna amata: «e come volasti, anima degna, / la mia, per teco unirsi, aperte ha l'ali, / e d'uscir [il rif. a Cenami: «spogliato del caduco velo»] con le lagrima s'ingegna» 12-4. Tornare in Paradiso significa dunque tornare agli affetti e l'incontro qui descritto è paradigma del lieto fine che attende i meritevoli dopo la morte.

*Al signor Lorenzo Cenami  
in morte di sua madre*

Spenta è dunque e sparita  
Lorenzo, a mezzo 'l tuo mortal viaggio  
la chiara luce onde tu fosti un raggio?  
Su 'l corso de la vita  
per questi error, tra questi orrori è morta  
6 la tua fidata e luminosa scorta?

4. *de la* 1614 ] *de la* 1625

1. *Spenta...sparita*: rif. a luce 3; binomio in TASSO *R* 400 4-5, «[la signora Flaminia] mio soave lume, / sei spento o sei sparito?»; cf. *Adone* XIX 319 7-8, «veder mi fa spenta e sparita / la mia speranza in un con la sua vita»; vd. 36, 1 e nota.

2. *Lorenzo*: Lorenzo Cenami, marito di Chiara Buonvisi, parente di Girolamo, dedicatario di 5. • *a...viaggio*: ripreso in «su 'l corso de la vita»; ricorda DANTE *Inf.* I 1, «Nel mezzo del cammin di nostra vita»; l'espressione è in ALAMANNI *R* I 154, 54; II 53, 102; VARCHI *R* I 186, 13; TANSILLO *R* 363, 10; *Galeria* I RU II 6, 7.

3. *chiara luce*: Luisa di Bernardino Arnolfini. • *onde...raggio*: 'della quale tu fosti un raggio [figlio]' (come in 1, è esaltazione di due personaggi, cf. *Cappello*); il modello può esser TASSO *R* 928 2-3, «[per Vincenzo Vitelli] lucente raggio / del gran nome latino»; 1102 5-6, «[Giovanni de' Medici] foste l'estremo e 'l più bel raggio / de la sua [Cosimo] chiara luce».

5. *error...orrori*: elementi in paronomasia costitutivi della condizione umana (*Adone* III 145 5, «felice error, che per l'orror solingo»); spesso in abbinamento rimico (TASSO *R* 576, 6-7; 1676, Q1; GRILLO *R* XXXVIII, Q2).

6. *fidata...scorta*: nella stessa accezione GUARINI *R Ottave in morte Barbara d'Austria* 23-4, «col suo fido e luminoso raggio / qual sia di gir al ciel mostra il viaggio»; *Adone* XIX 272 1-2, «o luminosa, o fida / scorta a miei dolci errori».

Ahi vita, ahi vita breve!  
Come voli e trapassi in un momento,  
brina al Sol, neve al foco e nebbia al vento.  
O sogno, o ombra lieve,  
o d'umano desio speme fallace,  
12 o d'umano splendor lampo fugace.

8. *trappassi* 1614 ] *trapassi* 1625

7-12. *Abi...fugace*: prende ispirazione da TASSO *R* 1250 1-4, «[† Minetta Spinola Grillo] Un breve cenno a pena, un batter d'occhi, / un lampo [cf. 12] ch'anzi il tuon trascorre e fugge [«voli e trapassi» 8] / è questa vita, e si consuma e strugge / qual gelo o neve che discenda e fiocchi [M. propone tre variazioni sul tema]». La stanza è riutilizzata in CDi73 86-90, «che altro è questa beve / ombra di vita (ahi lassa) / fumo che vola, e passa, / cera al Sol, nebbia al cento, al foco neve, / che d'imagini false un sogno breve?».

7. *vita...breve*: epizeusi; ha qui inizio il rimprovero verso la fragilità e inconsistenza della vita umana, la cui fugacità è topica (già in **ALu44** 3-4, «[felice peregrino] fornito (ahi così tosto) il tuo camino / ne' primi spazi de l'umane vie»).

8. *voli...trapassi*: 'scorri e fuggi' in endiadi; riassume la logica del *tempus fugit* virgiliano, sottolineato dal 2° emistichio, «in un momento»; TASSO è di rif. in *R* 57 1-2, «Tu vedi, Amor, come trapassi e vole / col dì la vita e 'l fin prescritto arrive»; anche DELLA CASA *R* IV 5-6, «perché 'l desio [di morte] vole e trapassi / più veloce al suo mal che strale o vento». L'accostamento vita-trapassare è già in PETRARCA *Rvf* 88, 2; 148, 11.

9. *neve...foco*: vd. STROZZI il Vecchio *Madr. inediti* CCCLXVIII 6-9, «nostra vita / pur breve, e giunt'a pena, che sparita, / come di state neve / non è balen sì breve»; VARCHI *R* I 157 12-4, «nostra vita, che tanto si stima, / come si spera, e si sospira in vano! / Ben sei tu neve al caldo e rosa al gielo». • *nebbia...vento*: cf. PETRARCA *Rvf* 316 5-7, «ché, come nebbia al vento si dilegua, / così sua vita subito trascorse / quella [Laura]»; B. TASSO *R* II 62 100-2, «[la vita che viviamo] è imagin di vita, e solo un'ombra [cf. v. 10] / di ben, che lieve come nebbia sgombra / l'aura del tempo, or per vie dritte or torte»; TASSO *MO* 45 1-2, «se questa vita è rea, che quasi al vento / nebbia infeconda pare o secca polve».

10. *sogno*: cf. PETRARCA *TC* IV 65-6, «ben è 'l viver moral, che sì n'agrada, / sogno d'infermi» e nota; TEBALDEO *R* 58 13, «il tempo passa, come una ombra [2° emistichio] e un sogno»; 174, 10-1; (*estrav.*) 540 9-10, «o vita nostra cieca che se pasce / di sogno e d'ombra, e al fumo se trastulla»; 563, 12-4; ALAMANNI *R* II 59 8-9, «esta vita mortale, / che quasi un sogno passa»; TASSO *MC* 1027-8, «[nella dipinta scena della vita] tanta maiestà sparir confusa / ratto si vede, e quasi in sogno e 'n ombra». • *ombra*: cf. 39, 1-2 e nota. Per ombra lieve, cf. il succitato B. TASSO *R* II 62, 100-2.

11. *d'umano...fallace*: all'inconsistenza segue la *vanitas* della vita fatta di false speranze (cf. B. TASSO *R* I 112 9-11, «io de le lunghe mie gravi fatiche / altro non colsi mai che doglie acerbe, / corto piacer, speme fallace e vana»; TASSO *R* 443 1-2, «Questa vita è la selva, il verde e l'ombra / son fallaci speranze»); vita fallace è, d'altronde, marca topica.

12. *d'umano...fugace*: ultimo carattere, la velocità (è in rispecchiamento al precedente); MAGNO *R* 86 40-1, «la vita sparisce, a lampo eguale / che subito dal cielo esca e s'asconda».

Va serpendo per l'erba  
vil animal che 'nvecchia; indi a sua voglia  
può racquistar la giovinetta spoglia.  
E a l'uom, che pur serba  
in sé di Dio l'alto sembante impresso,  
18 la vita rinnovar non è concesso.

13-5. *Va...spoglia*: il serpente; 'va serpeggiando [serpendo] tra l'erba un vile anime che invecchia e quando vuole [a sua voglia], può riacquistare una pelle [spoglia] giovane [facendo la muta]'. Il paragone, primo di una serie, con la vita può risentire di AQUILANO *R Ep. falsa att.* 104-7, «se tu guardi la caduca spogliarella d / nostra come angue al sol non si rinova. / È come in prato fiore, o in ramo foglia / questa vita mortal [vd. strofa 5]».

13. *Va...erba*: vd. ARIOSTO *OF* XIII 39 6, «[biscia] striscia fra l'erba, serpendo a proda»; *Adone* IX 49 5, «[anguilla] va per l'erba serpendo». L'erba è ambientazione propria del serpente, allusione alla sua indole insidiosa (PETRARCA *Rvf* 99, 5-6; AQUILANO *R* 76, 4; ALAMANNI *R* I 111, 122-3; TASSO *R* 650, 9-10; *Adone* VI 172, 1; VIII 143, 8).

14. *vil animal*: cf. Gen 3, 14; ARIOSTO *OF* XLIII 100 1-2, «non è sì odiato altro animale in terra, / come la serpe».

14-5. *che...spoglia*: VIRGILIO *Georg.* III 435-8, «nec mihi tum molles sub divo carpere somnos / neu dorso nemoris libeat iacuisse per herbas, / cum positis novus exuviis nitidusque iuventa / volvitur»; così in *Aen.* II, 471-5; OVIDIO *Met.* IX 266-7, «utque novus serpens posita cum pelle senecta / luxuriare solet, squamaque nitere recenti»; cf. anche TEBALDEO *R* 13 7-8, «né noi se renoviàn come i serpenti, / che noti son sotto miglior destino»; 258 4, «de anno in anno la scorza il serpe muta»; CASTIGLIONE *Tirsi* 16 1-2, «si spogliano i serpenti la vechiezza / e rinovan la scorza [...] e gli anni»; TASSO *GL* XVIII 16 7-8, «tal di vaga gioventù ritorna / lieto il serpente e di novo or s'adorna»; al contrario, **ALu39** 5-8, «quasi angue novel, [...] / mentre la spoglia tua lacera lassi, / ten vai d'altra più ricca ornato e cinto».

16-7. *che...impresso*: 'che sebbene [pur] sia ad immagine di Dio', a sottolinearne la supremazia, cui non corrisponde alcun vantaggio (cf. dopo 37-42); TASSO *MC* VI 1158-62, «volle mostrarne Dio, [...], / i feroci animali e l'uom soggetti, / a l'uom sua viva e sua diletta imago, / a l'uom che 'n guisa d'immortale erede / de le cose divine elegge»; poi 1642-3, «[disse:] "Facciam noi l'uom, come è la nostra imago / simil a noi»; altri rif. anche ai vv. 1687-95 (dove si specifica che la somiglianza, «l'alta sembianza», concerne la mente); 1738-40; 1756-7. Il luogo è sfruttato: B. TASSO *R* II 80 9-10, «[Giulia Gonzaga] gemma dove si vede impressa e viva / l'immagine di Dio».

Ne l'arabe foreste  
felicissimo augel si spazia e pasce,  
che dal cener suo morto rinasce.  
Il manto che ne veste  
squarcia colei che 'l tutto a fin conduce  
24 e, squarciato che l'ha, più nol ricuce.

22. *manto* 1614 ] *manco*, 1625

19-21. *Ne...rinasce*: la fenice, già in 27; è il secondo paragone. 'Nelle foreste d'Arabia un felicissimo uccello vola e vive che, morto, rinasce dalle sue ceneri'.

19. *arabe foreste*: l'Arabia è tipicamente luogo natale e dimora della fenice (TASSO *MC* V 1298-301, «loco è nel più remoto ultimo clima / de l'odorato [appellativo classico dell'Arabia] e lucido oriente, / là dove l'aurea porta al ciel disserra / uscendo il sol». Allo stesso modo il dettaglio circa le foreste è desumibile da TASSO *MC* V 1344-6, «tra queste piante e 'n questa selva alberga / appresso il fonte l'unica fenice, / che de la morte sua rinasce e vive».

20. *felicissimo augel*: potrebbe riferirsi alla felice condizione di eterna rinascita (es. POLIZIANO *R* CIX 9-11, «e' non ha 'l mondo uom più di me felice, / [...] / son come fra gli augelli la fenice»; ANGUILLARA *Met.* XV 115 7-8, «ch'è detto da gli Assirj la fenice; / sopra d'ogni altro augel bello e felice»; TASSO *R* 1205 7-8, «felice te, felice / più che nel rogo oriental fenice!») o alla provenienza (ARIOSTO *OF* XV 39 1-4, «vien per l'Arabia ch'è detta Felice, / [...], / che per suo albergo l'unica fenice / eletto s'ha di tutto il mondo immenso»; TASSO *R* 1198 12-3, «Arabia Felice, / ché con Amor qui vola altra fenice»; *GL* XVII 20 6, «[Arabia Felice] ove rinasce l'immortal fenice»). • *spazia*: in **ALu14** 1-2, «se pur tra voi spazia e con voi stassi / ne l'elisia magion la mia fenice».

21. *morto rinasce*: il rinnovellarsi accompagna ogni sua presenza letteraria (27, 3 e nota).

22-4. *Il...ricuce*: la strofa rispecchia la precedente, dalla quale si recupera il sogg.; è esplicitata la condizione umana: 'la Morte [colei], che ogni cosa terrena conduce al fine, squarcia il corpo [manto] che riveste l'uomo [«ne veste»] e, una volta strappato [«squarciato che l'ha» in anastrofe; vd. il poliptoto squarcia-squarciato], non lo ricuce più'. È riconoscibile l'influenza dell'ecasiana *R* L 9-11, «in questo caduco manto e frale, / cui tosto Atropo squarcia



e no 'l ricuce / giamai, altro che notte ebbe uom mortale». Attenta la sovrapposizione Morte-Atropo, le quali recidono i fili del destino.

23. *colei...conduce*: Morte allusa per effetto (cf. 36, 1); il concetto è in 28-9, «questa natura umana / poich'è scorta a l'estremo»; vd. PETRARCA *Rvf* 91 12-3, «come a morte corre / ogni cosa creata»; 323 55, «ogni cosa al fin vola»; POLIZIANO *R* LXXX 2, «da morte ch'a tutta ora al fin mi sprona»; TEBALDEO *R* 288 73-4, «di Morte è gionto il messo, / che al fin me affretta e del tardar mi grida». La supremazia di Morte è tessera vulgata (*Sampogna* I 324-7).

Di fiore e di verdura  
ogni fregio talor la Terra prende  
pur alfin si rinfiora e si rinverde.  
Questa umana natura,  
poich'è scorta a l'estremo, invan rappella  
30 l'età fiorita e la stagion novella.

27. *al fin* 1614 ] *al fin* 1625

28. *natura* 1614 ] *natura*, 1625

29 *invan* 1614 ] *in van* 1625

25-30. *Di...novella*: terzo confronto oppositivo, con la primavera della Terra, metaf. anch'essa della ciclicità temporale; da intendere 'la Terra, ciclicamente [talor], perde ogni ornamento [fregio] floreale [«di fiore e di verdura»], eppure, tutti gli anni [alfin] si ricopre di fiori [rinfiora; riprende fiore] e si rinverdisce [rinverde; allude a verdura]'. Il concetto è ereditato in *Adone* XIX 5-8, «pur col nov'anno il fiore e la verdura / de le bellezze sue fa novo acquisto; / ma l'uom, poi che la vita un tratto perde, / non rinasce più mai, né si rinverde». I due luoghi sono influenzati da TASSO *GL* XVI 15 1-4, «così trapassa al trapassar d'un giorno / de la vita mortale il fiore e 'l verde; / né perché faccia indietro april ritorno, / si rinfiora ella mai, né si rinverde»; *R* 368 9-14, «quei fiori vermigli e quelle verdi erbette [qui «fiore e verdura»] / [...] dal verno spenti / fien via più vaghi a primavera nova; / [...] una sol volta che i suoi strali avventi / la morte in noi mai più non si rinnova / la beltà e le virtù»; anche POLIZIANO *R* CXXII 17-8, «non si rinnovella / l'età come fa l'erba».

25. *fiore...verdura*: si noti il rapporto di iperonimia; è binomio diffuso, per es. in *Adone* XII 29, 3; XVIII 220, 5.

26. *ogni...perde*: durante l'inverno (VARCHI *R* I 73 1-2, «Come per venti e piogge a poco a poco / perde la terra ogni suo ricco onore»); fregio è di frequente associato in M. alla fioritura (es. **AAm**45, 2; *Sampogna* VIII, 943-4; *Adone* II 25 4, «[facendo ghirlande] de' suoi fregi più vaghi il prato spoglia»; IV 291, 1; VI 130, 7; XI 160, 1-2).

29. *è...estremo*: ricorda la precedente chiosa sulla Morte (23) e anticipa le successive postille sulla brevità della vita: 35-6, «[gli uomini] trovan peregrinando in lor camino / il sentier corto e 'l termine vicino»; 61-3, «questa è sentenza / de le leggi immutabili divine, / ch'ogni cosa creata ordina al fine»; 72, «sai che ciò ch'è mortal convien che mora». Si noti il participio forte scorta per 'scortata, condotta'. • *rappella*: 'richiama'.

30. *età...novella*: sinonimia rif. alla primavera della vita umana, la giovinezza; 'età fiorita' ha una robusta tradizione (cf. PETRARCA *Rvf* 278, 1; 336, 3; TEBALDEO *R* 31, 14; MAGNO *R* 116, 12; TASSO *GL* IV 72, 6; **AAm**71, 6; *Galeria* *Historie* 37b, 3) come 'stagion novella': TASSO *R* 180, 13; *Sampogna* II, 328; *Adone* VI 101, 5.

I fonti, i fiumi, i rivi  
senza meta vaganti e senza morso

hanno perpetuo ed infinito il corso.  
 I mortali malvivi  
 trovan peregrinando in lor cammino  
 36 il sentier corto e 'l termine vicino.

31-6. *fonti...vicino*: 'i fonti, i fiumi e i rivi, che scorrono in modo continuo [«senza meta vaganti»] e liberamente [«senza morso»], hanno un perpetuo e infinito [in dittologia sinonimica] corso. Gli uomini trovano, al contrario, vivendo [«peregrinando in lor cammino»], il sentiero corto e la morte [termine] vicina'. Rispetto alla tradizione costruita sull'accostamento vita-fiume (PETRARCA *TE* 46-8, «felice colui che trova il guado / di questo alpestro e rapido torrente / ch'è nome vita»; VARCHI *R I* 381, 9-11; III 111 3-4, «più che rapido torrente / corre e trapassa via la vita umana»; TASSO *R* 645 1-2, «la vita al fuggir presta / è più di stral di Partia e più di fiume»), il contrasto tiene fede in modo inedito all'impostazione adottata finora e oppone alla, topica, brevità della vita la ciclicità («perpetuo et infinito il corso») dell'acqua di fonti (in metonimia) e di fiumi che, senza termine [meta], scorre.

31. *fonti...rivi*: è sulla scorta di TASSO *R* 1271 1, «O fiumi, o rivi, o fonti»; la costruzione ha altri risconti (TEBALDEO *R* 296, 75, «fontane e fiumi e rivi»; (*estrav.*) 545 12, «i fiumi, i rivi, li torrenti, i fonti»; ALAMANNI *R II* 6 3, «torbi i fiumi e i ruscei, gelati i fonti»; XIV, 5; DELLA CASA *R LXI* 25, «o rivi, o fonti, o fiumi»).

32. *senza...vaganti*: TASSO *MC III* 148-53, «fu necessario il santo impero, / però che 'l suon de la parola eterna, / se criò l'acque, creatore insieme / fu de la mobil sua natura errante, / che la conserva; e nel suo moto eterna / quasi la rende, e l'assomiglia al cielo»; *Adone XVII* 4 3-4, «beati fiumi e rivoli correnti / che di vagar pertutto hanno ventura». • *senza morso*: TASSO *MC III* 105-15, «correvano al chin dal seno alpestro / de gli aspri monti i rapidi torrenti, / e con rimbombo impetuoso, al corso / precipitando gian le torbide onde; / correano a basso i quieti e lenti fiumi, / e 'n giù correano i lucidi ruscelli. / [...] Dio con la parola eterna, / che scendesser correndo a l'acqua impose, / e da principio l'affrettare il passo / fu comandato a l'umida natura / de l'acque vaghe [vaganti]».

33. *perpetuo...corso*: LUCREZIO *DRN V* 262, «latices manare perennis»; *Ec* 1 7, «omnia flumina pergunt ad mare, et mare non redundat; ad locum, unde exeunt, flumina illuc revertuntur in cursu suo»; VARCHI *R I* 83 1-2, «Come dall'oceano tutti escon fuore, / e tornan tutti all'ocano i fiumi»; TASSO *MC III* 225-7, «perché cercare in terra o 'n mezzo a l'onde / altra cagion del lor perpetuo moto», e poi 291-305, «[mare] posa diurna mai, posa notturna / non trova [...] / [...] / [dico] Che la prima cagion fu l'alta voce, / movendo il cielo in giro e i mari insieme. / Da' quai, com'altri disse, in giro parte / l'onda, ed al suo principio in giro torna». La dittologia è in *Adone IX* 72 3, «con giri perpetui e infiniti».

34. *mortali malvivi*: ricorda 1 7, «malviventi mortali».

35. *lor cammino*: v. 2, «a mezzo 'l tuo mortal viaggio».

36. *sentier corto*: opposto al «perpetuo et infinito corso»; reiterati gli accenni al viver corto, cf. 7-8, «ahi vita, ahi vita breve / come voli e trapassi in un momento»; in *M.*, **AMo1** 13-4, «così che sospirando io dico / da la cuna a la tomba è un breve passo». • *termine vicino*: ribadisce e rafforza il concetto del 1° emistichio.

Tempre han sì salde e ferme  
 il Ciel, l'aria, la terra e l'acqua e 'l foco,  
 e l'uom, che n'è signor, dura sì poco?  
 Tempi, teatri e terme  
 sostengon tanti secoli d'etade  
 42 e l'uom, che n'è fattor, sì tosto cade?

38. *foco*, 1614 ] *foco*; 1625  
 39. *huom* 1614 ] *huom*, 1625    *signor*, 1614 ] *signor* 1625  
 41. *etade*, 1614 ] *etade*; 1625  
 42. *huom* 1614 ] *huom*, 1625

37-9. *Tempre...foco*: si propongono accostamenti contrastivi di natura celeste (il primo) e umana (il secondo). ‘Il cielo, l’aria, la terra, l’acqua e il fuoco [gli elementi della fisica aristotelica] hanno qualità stabili [«salde e ferme»], e [avversativo] l’uomo, che occupa il vertice della creazione [«che n’è signor»], vive così brevemente?’. Sulla coesistenza dei cinque elementi cf. TASSO *MC* II 142-56, «corporea mole / genera di figure in vari aspetti: / di piramide acuta il sottil foco, / di quadre forme poi la stabil terra, / di venti quasi faccie il vago e leve / spirante aer sublime egli compone, / e d’otto l’acqua [...]. / Altri una quinta essenza al cielo assegna, / sciolta da tutte qualità umane, / e da morte il difende, e d’ogni oltraggio / mortale il guarda, e nel suo corso eterno, / ch’egli volge e rivolge in vari giri / al suo Motor».

37. *Tempre...ferme*: gli elementi della creazione; cf. TASSO *R* 1388 10-2, «anzi il discorde Amor congiunga e tempore / con l’aria il foco e con l’umor la terra / in sì meravigliose e varie tempore»; *GC* XXI 71 1-4, «l mondo, che là giù si mesce e varia, / ebbe da te [«Padre del cielo»] costanti e ferme leggi; / però il foco e la terra, e ’l mare e l’aria, / pascon tante concordi amiche greggi». La dittologia è diffusa (TASSO *R* 1660, 8; *GC* VIII 49, 8; IX 90, 6).

38. *ciel...foco*: cf. GUARINI *PF* III iii 121ss e 131-2, «e cielo e terra / e acqua e aria e foco».

39. *signor*: l’uomo è il momento più alto della creazione; cf. Gen 1 26, «Deus: “Faciamus hominem [...] et praesint piscibus maris et volatilibus caeli et bestiis universaeque terrae omnique reptili, quod movetur in terra”» e 28, «“dominamini piscibus maris et volatilibus caeli et universis animantibus”». TASSO *MC* VI, 1761-64; 1765-6ss, «creato a pena, / uom, creato re fosti»; 1773-5, «comandi, e ’l naturale e giusto impero / in terra estenda e dentro il mar sonante, / e nel sublime ancor de l’aria vaga. / Imperioso tu nascesti in prima».

40. *Tempi...terme*: CAPPELLO *R* I CLVII 3, «né archi, né teatri, o terme, o tempi».

41. *sostengon...etade*: *Galeria* I *RU* III 4 3-4, «[a Sisto V] ornar piazze, e teatri, e fondar ponti, / che non temono degli anni insidie o rischi»; seppur con finalità diverse i luoghi ribaltano la tessera, più comune e dal sapore moralistico, della caduta, inarrestabile, dell’opera umana (B. TASSO *R* IV 72bis 1-4, «Le Piramidi, gli Archi, i Mausolei, / i Tempi alzati a le memorie antiche, / [...], / proveranno degli anni i colpi rei»; TASSO *R* 923, 12-3).

42. *fattor*: ‘costruttore’; è spesso riservato a Dio. • *cade*: in climax rispetto al v. 39; conserva pertinenza semantica.

Tramonta il sole a sera,  
 ma in Oriente a riportarne il giorno  
 fa da gli occasi suoi tosto ritorno.  
 Poiché presta e leggera  
 la nostra luce a la sua meta è giusta,  
 48 si spegne e, spenta poi, mai più non spunta.

45. *dagli* 1614 ] *da gli* 1625  
 47. *ala* 1614 ] *a la* 1625

43-8. *Tramonta...spunta*: ‘il Sole tramonta a sera, ma fa presto [tosto] ritorno, da Occidente [«dagli occasi suoi»], in oriente, a riportare [alla Terra] il giorno. La nostra vita [luce è topica, qui avallata dall’attinenza col Sole], poiché ha raggiunto speditamente [«presta e

leggera» in sinonimia] la sua meta, si spegne e una volta spenta non sorge [spunta] più'. La stanza, nuovamente incentrata sulla ciclicità, trae ispirazione probab. dall'epilogo del s. in morte di O. Zanchini di TASSO *R* 1150 12-5, «tramontare i soli [il plurale autorizza, forse, i mariniani occasi] e tornar ponno, / ma s'una breve luce a noi s'ascose / dormiam di notte oscura eterno sonno [a sua volta, fedele calco di CATULLO *Carmina* V 4-6, «soles occidere et redire possunt: / nobis cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda»].

43-5. *Tramonta...ritorno*: vulgata (Ec 1 5, «oritur sol, et occidit sol et ad locum suum anhelat ibique renascitur»; BANDELLO *R* CXVI, 1-4; TASSO *R* 1503 1-7, «il sole a scoprir l'eterna luce, / signor [card. Sfrondato], mai non attende o canti o preghi / ma tosto avvien che spieghi / da l'aurato oriente i dolci raggi, / e seguendo gli obliqui erti viaggi / fa con perpetue leggi a noi ritorno / per riportarne il giorno»; *Adone* IX 140, 5-8).

46-8. *presta...spunta*: in *Galeria* I RU XV 11b 1-2, «L'età [...] è luce breve / ahi come tosto spunta, e tosto manca!».

46. *presta...leggera*: binomio diffuso dalla chiara discendenza dantesca *Inf.* I, 32; vd. CAPPELLO *R* I XVI, 9; B. TASSO *R* II 90, 90; 99, 35; IV 39, 1; TASSO *R* 177, 10; 862, 2; *GL* I 65, 5; VII 77, 5; *Adone* X 56 5-8, «parlo del Tempo, [...], / che scorre il ciel con sì spedita piuma / e sì presto sen fugge e sì leggero / ch'è tardo [...] anco il pensiero».

47. *luce...giunta*: si accoda alle allusioni circa la fugacità della vita, tema pilastro del compianto. Il costruito 'giungere alla meta' è in B. TASSO *R* V 2 5, «del bel corso suo gionto a la meta»; 162 1-2, «Finito [...] il brieve corso / de la tua vita, e sei giunta a la meta»; TASSO *R* 1473 5-8, «in questo spazio de la vita incerto, / ove ciascun che nasce affretta il piede, / e giungendo a la meta, indi non riede [cf. 48], / né per due volte è in un sol corso esperto»; *MC* II 468-9; *Adone* XIV 232 7-8, «miser peregrino, / pose meta a la vita ed al camino».

48. *spenta...spunta*: alla breve durata della vita si aggiunge l'irripetibilità, carattere finora sottaciuto per quanto alluso; cf. TASSO *R* 847 5-6, «[Agostino Mosti] né s'una volta [la vita] è spenta, ella mai spera / che 'l suo di raccenda».

Il negro stame oscuro  
di tal che 'l mondo e 'l Ciel turba ed offende  
in lunghissima linea il tratto stende.  
E 'l fil candido e pur  
de' più degni di vita appena attorci,  
54 Parca ingiusta e crudel, che tu l'accorci.

51. *stende*. 1614 ] *stende*: 1625

53. *apena* 1614 ] *appena* 1625 *attorci* 1614 ] *attorci*,

54. *Parca ingiusta, e crudel* 1614 ] *Parca ingiusta crudel* 1625

49-54. *Il...accorci*: l'ingiustizia del Destino che colpisce i buoni e risparmia i rei; 'il nero stame [«negro...oscuro» in sinonimia, è rif. alla malvagità] di coloro [tal] che sconvolgono e offendono il mondo e il Cielo [si noti la rispondenza rispecchiata verbo-ogg.] dispiega [stende] il tratto in tutta la sua lunghezza [«in lunghissima linea»]. E appena avvolgi sul fuso [attorci] il filo candido [«candido...puro», sinonimia; rispecchia il «negro stame oscuro»] dei giusti [«de' più degni di vita»], Parca ingiusta e crudele [terza coppia sinonimica], lo accorci [che pleonastico]. Il topos, vulgato, è in LUCREZIO *DRN* II 1103-4, «saepe nocentes / praeterit exanimatque indignos inque merentes»; PETRARCA *Rvf* 248 5-6, «Morte fura / prima i migliori, et lascia star i rei»; B. TASSO *R* V 30 2, «[Morte] usata a depredar sempre il migliore»; VARCHI *R* I 262, 7-8; ROTA *R* CLIII 2, «morte a' rei benigna, a' buoni infesta».

49. negro stame: vd. OVIDIO *Tristia* IV I 63-4, «cognosco natalis stamina nostri, / stamina de nigro vellere facta mihi»; B. TASSO *R* III 11 108-13, «le Parche adorne di candido manto / al nascer suo, di sua virtute accese, / ogni stame lasciar macchiato e nero, / e con tutto 'l pensiero / intente a l'opra, il più bianco e purgato [52 «candido e puro»] / spiegar, che mai vedesse uman lume»; ROTA *R* (*rifiutate*) VIII 5-7, «se la man che le vite al fuso aggira / a l'infelice mia [...] / di nero filo ordir volse il ritengo»; TANSILLO *R* 83 4-5, «Clorida mia, ne le cui man si serba / il negro filo del mio viver breve». • *negro...oscuro*: TEBALDEO *R* 100, 12; B. TASSO *R* II 102, 347; **A**Am2, 13; *Galeria RU* XIV 8, 14.

50. *turba...offende*: binomio già in TEBALDEO *R* 184, 3; TASSO *R* 52, 4; *MC* VI, 499.

51. *stende*: Cloto (GUARINI *R* XXII 12, «Parca tu spiega lo stame»). L'espressione stendere il tratto in linea è presente in *Sampogna* I, 210-1; *Adone* XIV 161, 4; XIX 37, 8.

52-4. *fil...accorci*: **ALu**44 9-11, «† Giulio Torelli] lasso, il tuo bianco fil recide e rompe, / non anco attorto, e 'n sul girare del fuso, / la terza, che 'l vital corso interrompe».

52. *candido...puro*: diffuso (MAGNO *R* LVI, 1; TASSO *R* 455, 34; *Galeria RU* VII 12, 10; *Sampogna* V, 565 e *Adone* XVI 267, 3); in B. TASSO Giulio *R* I 121 gli agg. sono rif. allo stil con cui il destinatario (Luigi Priulli) dovrà dedicare a Antonio Brocardo, dopo che «Parca sì cruda e sì superba / lo stame de la vita ha lui troncato» (vv. 5-6). In quanto metaf. di rettitudine e purezza, B. TASSO Giulio *R* II 110 40-1, «[Parche] candido stame ad uom beato / non torser anco»; DELLA CASA *R* XII 1-2, «Il tuo candido fil tosto le amare / per me, [...], Parche troncaro»; TASSO *R* 1310 13-4, «[nascita del principe di Mantova] volga pur cantando in dolce stile / bianco stame fatal lucida Parca»; *Strage* II 91 6-8, «lo stame in terra a i lor teneri giorni, / in Ciel Parca immortale a la lor vita / torca di bianco fil linea infinita [cf. «lunghissima linea»]».

53. *attorci*: si cf. PETRARCA *Rvf* 296, 6-7; VARCHI *R* II 171, 12-3; TANSILLO *R* 268, 12-3; *Adone* X 63, 5-8.

54. *accorci*: cf. *Adone* XVIII 235 5-6, «potresti esser sì cruda e sì villana / in accorciar quel dilicato stame?».

Hai ben onde ti lagni,  
e pietà prendo de' tuoi duri casi:  
anch'io di genitrice orbo rimasi.  
Se tu di pianto bagni  
la guancia, anch'io quel dì che la perdei  
60 piansi ne la sua morte i danni miei.

55. *ben* 1614 ] *ben*, 1625

59. *dì* 1614 ] *dì*, 1625 *perdei* 1614 ] *perdei*, 1625

55-7. *Hai...rimasi*: 'hai a buon diritto motivo per lamentarti e io provo pietà per la tua dolorosa perdita [«duri casi»]; anche io sono rimasto senza madre'.

55. *Hai...onde*: usato da TASSO *MC* V 454-5, «hai ben onde / seguir d'alcun [...] il raro esempio»; **ALu**48 5, «ben ha troppo onde dolersi»; **B** canz. XVI 58-9, «[M. piange la morte della madre] ha ben' il Cielo, onde s'allegri, et orni; / ma ben' ha il mondo cieco, onde s'attristi». • *ben*: lat. 'a ben ragione, giustamente'.

56. *pietà...casi*: M. partecipa al dolore di C. perché «anch'io di genitrice orbo rimasi»; per 'pietà prendere', TEBALDEO *R* 269 79, «prendi pietà de la mia gran disgratia»; (*estray.*) 543 15, «pietà prendo di me stesso»; B. TASSO *R* III 67, 72. Pietà + casi: TEBALDEO *R* (*estray.*) 362 14, «pietà non ebbe Amor mai del mio caso»; 666, 10-1; ARIOSTO *OF* II 46 5-6, «pietà vi muova / del duro caso mio spietato e fello»; XXIII 39 8, «pietà del caso acerbo»; XXXI

46, 4. • *duri casi*: TEBALDEO *R* 272, 50; B. TASSO *R I* 58, 8; TASSO *R* 745, 12; *GL* XIX 100, 6; XX 94, 1-2; *Adone* XII 71, 4; XIV 162, 1-2.

57. *anch'io...rimasi*: «della madre sappiam quasi nulla, o questo, che ella morì prima del 1600, poco dopo il marito, e lasciando al mondo Giovan Battista primo di sette figliuoli» (cf. BORZELLI 1898, pp. 1-2); M. celebra la dipartita della madre in **B** canz. XVI (il riscontro è individuato da BORZELLI 1898, *ibidem*); è il primo rif. autobiografico delle Lagrime.

58-9. *di...guancia*: avvia il conforto successivo (st. 11-2); bagnare di lacrime la guancia è, oltre che intimo, topico: TASSO *R* 668 11, «a te la guance sol di pianto inondo»; *GL* IV 75 1, «le guancie asperse di que' vivi umori» e *GC* III 48 8, «di pianto rigò l'arida guancia»; in M. **AAm**16, 1-3; **ABo**79, 11; *Adone* IV 225 6, «[Psiche] s'asciuga i fiumi, onde la guancia verga»; XIX 124 3-4, «l'amara memoria inondar tosto / gli fe' le guance di duo caldi fiumi»; 326 2, «[Venere, ascoltando Teti parlare di Achille] le dolci stille, onde le guance asperge».

60. *piansi...miei*: notare la simmetria in chiasmo sua : morte = danni : miei; affine a **ALu**17 5-8, «te non piango, no, piango i miei danni, / ché Morte a te pietosa, a me severa, / te lieta aggiunte a la beata schiera, / me pose afflito in sempiterni affanni»; **B** canz. XVI 5-6, «m'inchino o madre, [...] / l'essequie tue rinnovo, e le mie doglie»; *Strage* IV 85 6, «piangerò 'l proprio mal ne l'altrui sorte»; *Adone* XVII 41 7-8, «dispietata sorte / pianger la vita mia ne la tua morte».

Ma se questa è sentenza  
de le leggi immutabili divine,  
ch'ogni cosa creata ordina al fine,  
perché l'alta prudenza  
del tuo sublime e generoso ingegno  
66 non pone al lagrimar freno e ritegno?

63. *fine*, 1614 ] *fine*: 1625

61-6. *Ma...ritegno*: ragiona sull'ineluttabilità della morte e sulla conseguente inutilità di piangere un evento naturale (v. 72, «ciò ch'è mortal convien che mora») voluto da Dio; 'ma se questo è il volere [sentenza] delle leggi divine immutabili, che ogni cosa destina [ordina] alla morte [«al fine»], perché il saggio [alta] giudizio [prudenza] del tuo animo sublime e coraggioso [generoso] non mette alla lacrime un freno [freno e ritegno in sinonimia]'.

61-3. *sentenza...fine*: cf. PULCI *Morgante* XXVII 189 7-8, «questa sentenza è data pria che in fasce, / che morte è il fin d'ogni cosa che nasce»; TEBALDEO *R* 276 34-9, «Morte è comune, [...] / questa è data nel ciel ferma [vd. 62] sentenza, / non è cosa più certa a nostre menti, / legge non è che abia maggior potenza»; «terribil sentenza!» (in TASSO *MC* VII, 961) è rif. alla morte che Dio preannuncia ad Adamo (e per estens. al genere umano) in caso di disobbedienza; in *Adone* XVIII 103 1-6, «come a schivar prefissa morte / poco giova consiglio incontro al fato, / e 'l furor mitigar di stella forte / mal può di luce amica aspetto grato. / Così vuol chi 'l destin regge e la sorte, / sotto sì fatte leggi il mondo è nato».

62. *leggi...divine*: l'endiadi è hapax; suggestioni possono derivare da TASSO *MC* VII 868-70, «avea l'ampia città [il mondo] divine leggi, / assai più salde che 'n metalli e 'n marmi, / scritte ne la natura»; la formula divine leggi è diffusa.

63. *ogni...fine*: recupera il compito della Morte in 23, «che 'l tutto a fin conduce»; chiosa vulgata (PETRARCA *Rvf* 323 55, «ogni cosa al fin vola»; *TT* 114, «ogni cosa mortal Tempo interrompe»; SANNAZARO *R (disp.)* XXVII, 6; TEBALDEO *R* 285, 251; AQUILANO *Strambotti* 204, 2; B. TASSO *R II* 75 14, «veloce a la fin corre ogni cosa».

64. *alta prudenza*: B. TASSO *R V* 61 4, «torre d'alta prudenza e di ragione».

65. *sublime...ingegno*: 'sublime ingegno' è vulgata; *Adone* VII 56 1-2, «ammirando il generoso ingegno, / fin negli aliti estremi invitto e forte»; XV 117, 6.

66. *non...ritegno*: aleggja, nella domanda, la rassegnazione di 35, 1-2 di fronte all'inevitabilità della morte (tale presa di coscienza presente anche al v. 72). • *freno e ritegno*: cf. *ROTA R* LXIX, 7; *TASSO GC* IV 62, 7; VIII 52, 5.

Perché, perché dolersi  
de l'altrui gioia? E 'l duol che 'l petto asconde  
stillar per gli occhi amaramente in onde?  
E che val ch'altri versi  
tepidi fiumi e si distempri ognora?  
72 Sai che ciò ch'è mortal convien che mora.

67. *Perche* 1614 ] *Perche*, 1625

68. *duol* 1614 ] *duol*, 1625

72. *mortal*, 1614 ] *mortal* 1625

67-72. *Perché...mora*: 'perché, perché [in epizeusi] piangere la gioia altrui [la condizione in Paradiso della defunta]? E perché sfogare [stillar] dagli occhi amaramente in onde il dolore, che il petto nasconde? Quale il senso di versare tiepidi fiumi [di lacrime] e di logorarsi in continuazione? Sai che ciò che è mortale è necessario [convien] che muoia'.

67-71. *Perché...ognora*: le domande, retoriche, rientrano nel frequentato formulario circa la sterilità del dolore per la morte (cf. *PETRARCA Rvf* 279 10-1, «a che pur versi / degli occhi tristi un doloroso fiume?»; 359 38, «a che pur piangi et ti distempre?»; *TEBALDEO R* 93 12, «se gli è gito a ciel, a che far pianto?»; 276 19-27, «A che consumi gli occhi humidi e gravi? / a che stracci i capegli, il volto e i panni? / [...] / non sapevi ben tu ch'io era mortale? [cf. 72] / Cussi va chiunque nato esser si trova»; 46, «che piangi adonque? A che te struggi [...]?»; (*estrav.*) 534 5-6, «[l'amata] a che il mio ben [qui, «altrui gioia»] piangendo vai? / Rafrena il gran dolor che ti trasporta»; *B. TASSO R* II 100 43-4, «disse: a che più versar sì amaro pianto? / A che invano star meste e angosciose?»; V 70 9, «il lagrimar che vale?»; *VARCHI R* I 159 9-11, «ma che piangete e sospirate tanto? / [...] non v'incresce del suo bene, e 'l danno / vostro torvi non puon sospiri o pianto»; *TASSO R* 1346 7-8, «perché dunque stillar, piangendo, il core / e lagrime versar, non solo inchiostri?»; **ALu**21 12-4, «ma se 'ndarno ti lagni, al pianger tanto / ché non dai pace? e lei non torni in vita / con l'aura omai del tuo celeste canto?».

69. *amaramente*: 'gran cordoglio'; cf. *Sampogna* I, 400; *Adone* IV 167, 1-2.

71. *tepidi fiumi*: vd. 37 9-10, «onde 'l mio cor sì largo / versa tepide vene, amari fiumi».

72. *Sai...mora*: *PULCI Morgante* XXIV 164 5, «ognun che nasce sai convien che mora»; *XXV* 283 3, «il resto tutto sai convien che mora»; *TEBALDEO R (estrav.)* 537 13-4, «chi giovane, chi vecchio, o tardi, o presto, / ogni huom che nasce alfin convien che mora»; *ALAMANNI R* II 40 126, «chi nasce mortal, convien che muoia»; meno stringente, *VARCHI R* I 159 12-4, «tutte le cose in questo umano chiostro / tardi, o per tempo al lor termine vanno; / questo è sol principio e veramente nostro».

Dunque l'alte procelle  
de la torbida mente omai serena,  
e de' folti sospir la schiera affrena.  
Al tenor de le stelle,  
saggio te, forte te, possanza alcuna

78 non avrà che t'atterri empia Fortuna.

74. *dela* 1614 ] *de la* 1625

75. *affrena*. 1614 ] *affrena*, 1625

76. *dele* 1614 ] *de le* 1625

78. *havrà* 1614 ] *havrà*, 1625

73-5. *Dunque...affrena*: 'dunque [il conforto segue di necessità il ragionamento precedente] acquieta [serena] ormai le grandi tempeste [«alte procelle»; per estens. subbuglio, per il dolore della perdita] della tua mente confusa [torbida] e frena [affrena] la schiera dei tuoi densi [folti] sospiri'. Si noti la metaf. marittima che caratterizza l'apertura della stanza.

73. *alte procelle*: MAGNO *R* CCCLIII, 116; *Galeria RU* V 6, 1; *Adone XVIII* 111, 2.

73-4. *alte...serena*: è memoria petrarchesca *Rvf* 270 35, «[Laura può] serenar la tempestosa mente». È possibile che l'accostamento verbo-agg. nasconda un ricordo di TASSO *GL* VI 61 3, «fe' sereno ella il torbido semblante»; in M. sono presenti variazioni sul tema, *Adone XVII* 21 7-8, «non rasserenar sol con la vista / qual tempesta maggior de l'alma trista»; 64 [conserva la similitudine volto-cielo turbato] 1-2, «men cruccioso / il ciglio serenò torbido e tristo». Il verbo soddisfa l'ambiguità della mente turbata dalle procelle-preoccupazioni.

75. *de?...schiera*: suggestiva quanto diffusa, PETRARCA *Rvf* 37 68, «più folta schiera di sospiri»; B. TASSO *R* II 7, 71; DI COSTANZO *R* 35, 5-6; TANSILLO *R* 170, 9; STAMPA *R am.* LXV, 10. • *affrena*: stesso invito che in 37, 1-2.

76-8. *Al...Fortuna*: 'l'empia Fortuna non avrà alcun modo [«possanza alcuna»] di atterrarti se sarai forte e saggio [si succedono, in ritmo dattilico, calchi di ablativo assoluto, enfattizzati dell'anadiplosi di te] nella misura in cui vogliono le stelle [«al tenor de le stelle», dove stelle indica gli influssi astrologici cui la vita umana è sottoposta]'.  
76. *tenor...stelle*: 'volere delle stelle'; BEMBO *R La mia fatal nemica...*, 7; GUARINI *PF* I ii 48, «ben conosco il tenor de la mia stella»; in M., **ALu**15 9, «o di stelle tenor crudele e scarso»; *Galeria RU* III 10 9, «il secreto tenor del gran destino»; variazioni sul tema in *Adone IV* 53 1-2, «del maligno inevitabil fato / il tenor violento è già maturo»; XI 117 7-8, «perché 'l corso de l'eterne rote / porta questo tenore, altro non pote»; XII 253 8, «e tenor del destin mi chiama altrove»; XVI 183; XVIII 250, 6; XIX 295 3, «del destino udito il fier tenore».

77. *saggio...te*: il colon si appella alla già citata prudenza di Cenami (vv. 64-6).

78. *empia Fortuna*: trita (PETRARCA *Rvf* 118, 7; 331, 8). Per le ricorrenze con *atterrare*, *TEBALDEO R* 287 61, «poi che quella [Fortuna] che ogni cosa atterra»; TASSO *R* 818 12-3, «allor non si mostrò men forte e scaltra / la tua virtù né l'atterrò fortuna»; *GC* XXII 74, 5.

De la sua grave salma,  
già scarca e fuor dal carcer suo terreno,  
tutta contenta al gran Fattor in seno  
splende la nobil'alma,  
più chiara e cinta di più chiaro manto,  
84 alma degna d'invidia e non di pianto.

79. *Dela* 1614 ] *de la* 1625

75. *affrena*. 1614 ] *affrena*, 1625

76. *dele* 1614 ] *de le* 1625

78. *havrà* 1614 ] *havrà*, 1625



79-80. *De...terreno*: '[l'anima della celebrata] è già libera [scarca] dal suo peso ed è uscito fuori dal suo carcere [corpo] terreno'; il concetto è ribadito da due costruzioni correlate, distinte, sinonimiche e legate da chiasmo (complesso l'intreccio interno grave : salma = carcer : terreno; «sua grave salma» : grave = fuor : «carcer suo terreno»; sua : grave : salma = carcer : suo : terreno; da notare l'anafora dell'aggettivo possessivo in poliptoto, sua-suo).

79. *grave salma*: vanta vasta fortuna (PETRARCA *Rvf* 278, 13; TEBALDEO *R* 72 10-1, «gran tempo è che me stesso morto arei / per dispogliarvi de sì grave salma»; TASSO *GC* II 72, 4; XI 9, 8; XIX 128, 3; *Adone* VII 6, 6).

80. *carcer...terreno*: PETRARCA *Rvf* 325, 101; 349, 9-10; B. TASSO *R* I 91, 12; II 39, 54-5; ALAMANNI *R* II 100, 1; VARCHI *R* I 107, 14; III 44, 3; MAGNO *R* 189, 7-8.

81. *contenta*: indica la condizione di letizia, tipica del Paradiso. Corroborata l'invito precedente, ai vv. 73-5. • *al...seno*: il tema, sfruttato, dell'ascesa e ritorno a Dio dell'anima, già presente (ALu45, *Cappello*; nelle *Lagrime*: 4, 1-2), aggiunge il tratto intimo del seno che anticipa la chiusa del componimento sullo stesso tono (cf. 97-9, «Quivi in quel grembo assiso / che ti fu culla un tempo allora che 'n braccio / dolce peso le fosti e caro impaccio»); si cf. B. TASSO *R* V 70 8, «ritornar nel grembo al tuo Fattore»; VALVASONE *R* 19 6-8, «[† Beatrice di Dorimbergo] col suo sommo fattor se stessa bea; / e nel seno di lui, novella dea, / di divin [zelo] arde»; MAGNO *R* 9, 115-7; TASSO *R* 1526 7, «te ne volasti al tuo Fattor in seno»; *GL* XII 92 3-4, «tu in grembo a Dio fra gli immortali e divi, / [...] di salir degna mi fèsti».

82-3. *splende...più chiara*: 35 8, «quanto è più chiaro il suo splendore»; 38 7-8, «so ben'io qual di piropo e d'oro / altro ne vesta in Ciel l'alma lucente». Completa, insieme al 2° emistichio di 83, il ritratto di beatitudine.

83. *cinta...manto*: rafforza il maggiore splendore della dedicataria ricalcando la struttura in apertura di stanza; si noti il poliptoto chiara-chiaro accrescitivi (*più...più*).

84. *alma...pianto*: in relazione all'invito a non versare inutilmente lagrime per la celebrata, la cui anima è degna di invidia per l'attuale condizione. L'invidia è costante nell'esaltazione dei defunti (PETRARCA *Rvf* 124 3-4, «sì ch'io porto alcuna volta / invidia a quei che son su l'altra riva»; TEBALDEO *R* 157 14, «porto invidia a chi de vita è spento»; 194, 1; B. TASSO *R* III 87 12-4, «con quei di pari giostra / che son più illustri eroi, lieto vivete: / quanto v'invidio così dolce stato»; ALu8, 9-10 e *Cappello*).

E mentre ivi felice  
l'avidò sguardo in quel gran Sole interna,  
ch'a lei fa specchio di bellezza eterna,  
quaggiù rivolta dice,  
con desir sol di gloria ebbro e acceso:  
90 «Quant'erri, o vulgo, ad altri oggetti inteso».

87. *eterna*, 1614 ] *eterna*. 1625

90. *erri* 1614 ] *erri*, 1625

85-90. *E...inteso*: 'E mentre qui, in Paradiso, beata [felice; cf. «tutta contenta» 81] penetra con avido [per 'bramoso, cupido'] sguardo Dio [«gran Sole»], che a lei è specchio di eterna bellezza, rivolta quaggiù [terra] dice: «animato [«ebro e acceso» in sinonimia] dal solo desiderio di gloria quanto sbagli o volgo, incline ad altre mete [«altri oggetti inteso»]». La celebrata diventa paradigma di perfezione morale.

86. *l'avidò...interna*: si noti il dantismo *internare*; PETRARCA *Rvf* 327 10-1, «or se' svegliata fra li spirti electi, / ove nel suo Factor l'alma s'interna»; GUIDICIONI *R* *Se 'l vostro sol...* 1-2, «[a Vittoria Colonna] Se 'l vostro sol, che nel più ardente e vero / eterno Sol [«gran

Sole] s'interna e si raccende»; TASSO *R* 1708 12-3, «[santa Chiara] e due volte rapita al ciel la mente, / che fuor di sé più s'internava in Dio»; in M., **ALu11** 9-11, «ne' profondi abissi / de la gloria t'interna, e negli ardenti / raggi del Sol che non conosce eclissi». • *avido sguardo*: cf. ARIOSTO *R Capitoli* V 41-2, «e insieme questi avidi lumi / pascer de le bellezze alme e divine»; COPPETTA *R* XLVII, 11; GUARINI *PF* III i, 32-4; uguale in MAGNO *R* LXIX 50, «in quei lumi affisar l'avidò sguardo»; *Adone* VII 166 5-6, «con guardo a nutrir cupido e fiso / men la bocca che gli occhi avido intende». • *gran Sole*: Dio; col medesimo significato in **ALu1**, 7.

87. *a...specchio*: Luisa si abbandona alla contemplazione in Dio, specchiandosi (Dio riflette la bellezza ormai eterna della donna); la cifra è diffusa: DANTE *Pd.* XXX 112-4, «soprastando al lume intorno intorno, / vidi specchiarsi in più di mille soglie / quanto di noi là su fatto ha ritorno»; PETRARCA *Rvf* 28 128, «in Lui si specchia»; dinamica contraria in B. TASSO *R* III 67 253-4, «[Dio, come un padre che vede la figlia] in questa angioletta a lui gradita / si specchiava il Signor del Paradiso»; GUIDICIONI *R Spirto beato...* 1-2, «mirando fiso / nel chiaro specchio di quel sommo bene»; **ALu9** 3-4, «ov'or nel divin Sol vagheggi e miri / te stessa, e 'l tuo splendor non più mortale [qui, «eterne bellezza»]»; **ALu17** 9-10, «tu bennata, ch'a specchiar ti stai / ne l'eterne bellezze»; **ALu45** 4, «puro e chiaro in Dio ti specchi e tergi»; in altro contesto *Adone* XVI 22 1-3, «ed ecco fuor de la stellata reggia / ne vien del sol l'ambasciatrice e figlia / e nel paterno specchio si vagheggia». • *bellezza eterna*: es. ARIOSTO *OF* X 45, 7; B. TASSO *R* II 27, 83; III 25, 59; IV 72, 11; MAGNO *R* CXXXVII, 130; TASSO *R* 893, 14; 1083, 9; 1383, 25; *Tempio* 232, 2; *Adone* III 140, 2.

89-90. *Con...inteso*: è marca frequente, non solo nella produzione moralistica; il volgo è per antonomasia paradigma delle false credenze («quant'erri») e dei falsi miti («ad altri oggetti inteso»), e per questo da evitare e fuggire.

89. *ebbro...acceso*: TASSO *R* 1704, 73; *Sampogna* IV, 160; *Adone* XIV 366, 1; XIX 96, 1.

90. *quant'erri*: il giudizio della turba è, di per sé, errato (PETRARCA *TC* III 81, «vulgo errante»; *TT* 139, «la turba, a' grandi errori avvezza»; il volgo è errante, fra gli altri, per AQUILANO *R* 72, 6; ALAMANNI *R* I 30, 24; 77, 349; TASSO *R* 675, 3; 1126, 6). • *ad...inteso*: gli oggetti (del desiderio) possono sovrapporsi a PETRARCA *Rvf* 7 11, «turba al vil guadagno intesa»; ALAMANNI *R* I 114 90, «volgo rio che il ver non sente»; 197 90-2, «sian da me lunge / regni, trionfi, onor, ricchezze, e quanto / il vulgo infermo scioccamente agogna»; II 57 45, «i falsi onor, che 'l vulgo estima»; DELLA CASA *R* LII 8, «del vulgo che mal scerne il vero»; VARCHI *R* II 5 4, «del volgo vil solo al guadagno intento»; COPPETTA *R* CLXVIII 9-10, «né mi muovan piacer, non questi onori / che tanto il volgo sciocco appressa e ammira».

Or tu, dopo molt'anni,  
spera di rivederla, ove t'aspetta  
tra l'angelico stuol nova Angeletta;  
dove, da gli alti scanni,  
col latte, che d'offrirti ancor non manca,  
96 la via di stelle al tuo cammino imbianca.

94. *dagli* 1614 ] *da gli* 1625

92. *rivederla*: il motivo del ricongiungimento (in seguito all'augurio velato di una vita longeva, «dopo molt'anni») è in **ALu19** 9-11, «pon freno al pianto omai, / che tosto scavra dal tenace fango / me vie più bella a riveder verrai»; *Cappello*. • *t'aspetta*: TEBALDEO *R (estrav.)* 533 14, «[parla Amore] costei che è partita e in ciel ti aspetta».

93. *tra...stuol*: torna il tema dell'accoglienza *in excelsis*, nella schiera degli Angeli (da notare la figura etimologica *angelico...Angeletta*); assolve l'azione di conforto, come in 38, 3-4 (cf. note). Lo stilema è in ROTA *R* CLVII, 5; VALVASONE *R* 44, 4; **ALu24** 7, «stuol d'angeli eletti». • *nova Angeletta*: PETRARCA *Rvf* 106, 1; TASSO *R* 1604, 1.

94-6. *Dove...imbianca*: 'dove [«tra l'angelico stuol», in Paradiso], dagli alti seggi [scanni], imbianca con il latte, che non ha ancora smesso di offrirti, la via di stelle al tuo cammino'. La chiosa sul latte proietta in una nuova ambientazione intima, necessariamente collegata all'ultima stanza, nella quale Cenami è dipinto «in quel grembo [della madre] assiso». L'imbiancare la «via di stelle» è debito, sebbene declinato in differente contesto, da GUIDICIONI *R Quanto a' begli occhi...* 3-4, «[la Morte] spense quel sol [marito di Vittoria Colonna] ch'or la celeste corte / allume e 'l cerchio bel di latte imbianca», già modello di **ALu29**, 7-8. M. gioca con l'equivoco: il latte, che la defunta offre al figlio, assume la funzione di nutrimento spirituale, che imbianca, ossia 'rischiara, illumina', la via al cammino, alla vita, di Cenami. In tal senso, l'aperto rif. alla via Lattea cela un significato più profondo: le comprovate virtù morali della celebrata, apprezzabili nell'invettiva contro l'inutilità del pianto e l'inconsistenza delle passioni (oggetti) del volgo, le affidano il compito di guida celeste, in accordo col più battuto topos (es. PETRARCA *Rvf* 68 4, «la via de salir al ciel mi mostra»; 72 3, «[gentil donna] mi mostra la via ch'al ciel conduce»; 306, 1-2; cf. note relative; TEBALDEO *R (dubbe)* 35 143-4, «fino al ciel mi mostrerà la strada / ov'egli andò»; B. TASSO *R* I 9 1, «Bembo, che d'ir al ciel mostri il camino»; 93 20, «che 'l camin mi mostrar di gir al Cielo»; IV 13 53-4, «in voi [Donna] si vede / la strada d'ir al Ciel dritta e sicura»; V 44, 9-11).

94. *alti scanni*: DANTE *Pd.* XVI, 27; VARCHI *R* I 332, 7; MAGNO *R* 343, 2.

96. *via...stelle*: 'via Lattea'; OVIDIO *Met.* I 168-9, «est via sublimis, [...] / lactea nomen habet»; TASSO *R* 1307 2, «candida via ch'è più lucente»; *MC* IV 567-9, «via lucente e bianca, / che del latte al candor i lumi aggiunge / di tante fisse stelle ivi cosparse»; in M., **ALu29**, 8; **ALu31** 11, «per la candida via»; **ALu54** 10, «candido sentiero»; **ALu56**, 10 e note; *Adone* IV 19 3, «de la via bianca e stellante». • *imbianca*: ascendenza dantesca, DANTE *Inf.* II 128, «'l sol li 'mbianca»; *Pg.* IX, 2; *Pd.* VIII, 112; TASSO *R* 275, 1; 1242 30-1, «a questo Mar [Porzia Mari Grillo], che non ha scoglio o mostro / e con la via ch'imbianca il ciel contende»; *GL* VI 2, 2; *Adone* X 26, 1-2; XI 212, 7-8; XII 197, 4.

Quivi, in quel grembo assiso,  
che ti fu culla un tempo, allor che 'n braccio  
dolce peso le fosti e caro impaccio,  
rivolto il pianto in riso,  
dirai spogliato del caduco velo:  
102 «La piansi in terra, or la vagheggio in Cielo».

97-102. *Quivi...Cielo*: 'qui [Paradiso], assiso nel grembo di tua madre [«quel grembo»], che un tempo ti è stato culla, quando le fosti in braccio amato peso [in rispecchiamento i due ossimori dolce : peso = caro : impaccio], mutato il pianto in gioia [riso] dirai spogliato del tuo caduco corpo [velo]: «l'ho pianta in terra e ora la adoro in Cielo»'. La canzonetta si chiude sul ricongiungimento della madre col figlio, imbastito sul contrasto passato-presente.

97. *in...assiso*: intimità e protezione (PETRARCA *TC* II 170, «Aci e Galatea, che 'n grembo gli era»; TASSO *R* 255 1-2, «in grembo a la madre Amore un giorno / dolcemente dormiva»; **AAM65**, 9 e **AAM67**, 1-2, al cagnolino della donna amata; *Galeria Historie* 25b1 1-3, «A pura Verginella / stassi nel grembo assiso / [...] fanciul di Paradiso»; 35 1-3, «Questa è di lei angelica figura, / [...] / e lieta in grembo ha il divin parto accolto»); l'immagine è spesso rif.

a Dio (B. TASSO *R* V 70 8, «per ritornar nel grembo al tuo Fattore»; TASSO *GL* XII 92, 3; **ALu16**, 8; *Strage* IV 112 2, «[bambini] caduti [...], in grembo a Dio n'alzammo»).

98. *culla*: rif. a grembo; prima il grembo della defunta fu culla e ora è la meta del ritorno di Cenami (TANSILLO *R* 33 13-4, «nel tuo seno, / ove egli ebbe la cuna»; TASSO *GC* I 80 6, «nel sen gli diede bella e nobil cuna»).

99. *dolce...impaccio*: TASSO *R* 1022, 15; *Strage* III 54 7-8, «quinci e quindi traeva, pietoso impaccio, / suavissima soma»; *Sampogna* V 1018, «o mio soave impaccio e caro peso».

100. *rivolto...riso*: luogo oltremodo tipico (ARIOSTO *OF* III 32 6, «volga in riso il pianto»; XXVIII 39, 4; BANDELLO *R* XCV, 11; VARCHI *R* I 214 13, «volto in riso il pianto»; uguale in 263, 12; 280, 12-3; TANSILLO *R* 158, 7; 414 8, «in gioia volger pianto»; TASSO *R* 543 12, «raffrena il pianto e 'n gioia il duol si volga»).

101. *caduco velo*: 'corpo mortale'; B. TASSO *R* III 67, 274; ROTA *R* CXCII, 25; TASSO *R* 1090, 8; 1290, 2; una variazione in **ALu46** 2, «[lascia] 'n terra il suo caduco manto».

102. *La...Cielo*: si incardina, costituendone variante, sul modello in 30, 11 e in 39, 14.



## Indici

*Indice dei capoversi in ordine di comparsa*

1. Nel bel diamante, ove scolpite e fisse
2. Queste lacere vele e queste antenne
3. Non te morto a la tomba, al fiero scherno
4. «Torni da' lunghi e faticosi errori
5. O di che fregi, o di che raggi ornata
6. Vapor non fu, che lieve in aria sorse
7. Eugenio, è di commedia ed è di gioco
8. La valorosa man, quella che tanto
9. Su l'urna di Ferrando ecco dolente
10. Martino, il mio Tesauero, il tuo tesoro
11. Dal gran ceppo, a colmar l'aria d'odori
12. Queste, vergate dal dolore amaro
13. Venne il buon Melchior da strania stella
14. Dimmi: la pietra del felice avello
15. «Qui crebbe il gran Crescenziò e crebbe tanto
16. «Pan, dio de' boschi, è morto». Aure serene
17. Quando il Cigno del Po, che quasi il vanto
18. Voi, che 'n riva al Tesin, fabbrì canori
19. Impetra, o santo e generoso Ispano
20. «Tirsi, il mio caro amor, Tirsi morìo
21. O de l'ira di Giove empio stromento
22. Ahi, qual furia crudel sì crudelmente
23. Trasse la corda e 'l nervo torto
24. Questa è la riva, ove sommersa giacque
25. Fuor di questo profondo ampio Ellesponto
26. L'Arco, che sostenea – piangete Amanti –
27. Mentre nel nido, ov'ha sepolcro e cuna
28. Pompa bella, ma breve
29. Morir quando morìo
30. Scaldò col guardo angelico e celeste
31. Son ammutiti gli Angeli, che 'ntenti
32. Piangete, orbi teatri: invan s'attende
33. Poscia ch'a far ch'io dietro a te non vegna
34. Forte guerrier, ch'al corridor volante
35. Chiudi al pianti la vena e al dolore
36. Lasso! La Rea, che la mia luce ha spenta
37. Bramai, per vagheggiar le fide scorte
38. Già non sospiro io più, non più dolente
39. Dal dì che 'l fango abbandonasti e l'ombra
40. Spenta è dunque e sparita

*Indice dei capoversi in ordine alfabetico*

1.	22.	Ahi, qual furia crudel sì crudelmente
2.	37.	Bramai, per vagheggiar le fide scorte
3.	35.	Chiudi al pianti la vena e al dolore
4.	39.	Dal dì che 'l fango abbandonasti e l'ombra
5.	11.	Dal gran ceppo, a colmar l'aria d'odori
6.	14.	Dimmi: la pietra del felice avello
7.	7.	Eugenio, è di commedia ed è di gioco
8.	34.	Forte guerrier, ch'al corridor volante
9.	25.	Fuor di questo profondo ampio Ellesponto
10.	38.	Già non sospiro io più, non più dolente
11.	19.	Impetra, o santo e generoso Ispano
12.	26.	L'Arco, che sostenea – piangete Amanti –
13.	8.	La valorosa man, quella che tanto
14.	36.	Lasso! La Rea, che la mia luce ha spenta
15.	10.	Martino, il mio Tesauero, il tuo tesoro
16.	27.	Mentre nel nido, ov'ha sepolcro e cuna
17.	29.	Morir quando morìo
18.	1.	Nel bel diamante, ove scolpite e fisse
19.	3.	Non te morto a la tomba, al fiero scherno
20.	21.	O de l'ira di Giove empio stromento
21.	5.	O di che fregi, o di che raggi ornata
22.	16.	Pan, dio de' boschi, è morto». Aure serene
23.	32.	Piangete, orbi teatri: invan s'attende
24.	28.	Pompa bella, ma breve
25.	33.	Poscia ch'a far ch'io dietro a te non vegna
26.	17.	Quando il Cigno del Po, che quasi il vanto
27.	24.	Questa è la riva, ove sommersa giacque
28.	2.	Queste lacere vele e queste antenne
29.	12.	Queste, vergate dal dolore amaro
30.	15.	Qui crebbe il gran Crescenzio e crebbe tanto
31.	30.	Scaldò col guardo angelico e celeste
32.	31.	Son ammutiti gli Angeli, che 'ntenti
33.	40.	Spenta è dunque e sparita
34.	9.	Su l'urna di Ferrando ecco dolente
35.	20.	Tirsi, il mio caro amor, Tirsi morìo
36.	4.	Torni da' lunghi e faticosi errori
37.	23.	Trasse la corda e 'l nervo torto
38.	6.	Vapor non fu, che lieve in aria sorse
39.	13.	Venne il buon Melchior da strania stella
40.	18.	Voi, che 'n riva al Tesin, fabbri canori

*Indice analitico dei nomi e delle opere di Marino***A**

Acquaviva, Ottavio; 23  
 Ademollo, Alessandro; 196  
*Adone*; 23; 26; 32; 43; 44; 60; 62; 72; 76; 80; 83; 86;  
 87; 90; 91; 94; 98; 99; 102; 107; 110; 111; 112;  
 114; 115; 116; 118; 119; 120; 122; 123; 125; 126;  
 129; 130; 134; 137; 143; 144; 147; 148; 151; 152;  
 155; 156; 159; 160; 163; 164; 165; 166; 167; 168;  
 169; 170; 172; 173; 177; 180; 181; 184; 185; 187;  
 188; 190; 191; 195; 199; 200; 203; 206; 207; 208;  
 209; 210; 212; 213; 215; 216; 218; 219; 222; 223;  
 226; 227; 230; 231; 233; 234; 236; 237; 238; 239;  
 240; 241; 242; 243  
 Alamanni, Luigi; 65; 90; 91; 97; 98; 102; 110; 119;  
 126; 144; 152; 160; 163; 164; 167; 173; 177; 181;  
 182; 185; 188; 190; 194; 210; 212; 213; 219; 223;  
 225; 230; 231; 234; 239; 241; 242  
 Alberti, Leon Battista; 42; 171; 172  
 Albio Tibullo; 210  
 Alcott, Louisa May; 144  
 Aldobrandini, Giorgio; 92  
 Aldobrandini, Giovanni Francesco; 40; 42; 44; 45;  
 46; 49; 53; 55; 72; 73; 92; 96  
 Aldobrandini, Margherita; 44; 92; 96  
 Aldobrandini, Olimpia; 44; 92  
 Aldobrandini, Pietro; 23; 24; 26; 46; 92; 96; 112  
 Alighieri, Dante; 125; 137; 167; 177; 180; 181; 185;  
 194; 195; 198; 199; 203; 228; 230; 242; 243  
 Amadei, Giuseppe; 108  
 Andreini, Francesco; 200  
 Andreini, Giovan Battista; 200; 202; 203  
 Andreini, Isabella; 4; 43; 48; 52; 54; 55; 56; 60; 67;  
 69; 79; 192; 200; 201; 202; 203  
 Anguillara, Giovanni Andrea; 159; 187; 190; 209;  
 210; 223; 232  
 Aquilano, Serafino; 216; 219; 231; 238; 242  
 Archilei, Antonio; 196  
 Aretino, Pietro; 103  
 Ariosto, Ludovico; 61; 86; 90; 102; 115; 119; 123;  
 126; 130; 133; 134; 136; 148; 155; 156; 159; 160;  
 163; 164; 166; 167; 170; 172; 173; 185; 194; 195;  
 198; 206; 207; 209; 210; 219; 226; 231; 232; 237;  
 242; 244  
 Arnolfini, Luisa di Bernardino; 28; 43; 49; 53; 54;  
 55; 57; 60; 227; 230  
 Avanzini, Giovan Francesco; 31; 32; 35

**B**

Baffetti, Giovanni; 29  
 Baglioni, Astorre; 38; 39  
 Baiacca, Giovan Battista; 22; 23  
 Bandello, Matteo; 115; 125; 130; 133; 137; 148; 156;  
 164; 210; 213; 236; 244  
 Barbarigo, Agostino; 38; 39  
 Barbazza, Andrea; 24; 25; 47  
 Barbero, Alessandro; 83  
 Barco, Bartolomeo; 42  
 Bargagli, Girolamo; 79  
 Bartoli, Francesco; 200  
 Basile, Giambattista; 172  
 Beccuti, Francesco (il Coppetta); 93; 98; 242  
 Bembo, Pietro; 61; 106; 110; 119; 125; 136; 143;  
 152; 212; 215; 240; 243  
 Benamati, Guidubaldo; 25  
 Bentivogli, Andalò; 32; 35  
 Bertolaia, Girolamo; 196  
 Bertoni, Giulio; 26  
 Besomi, Ottavio; 222  
 Bettinelli, Saverio; 108; 153  
 Boccalini, Traiano; 25  
 Boiardo, Matteo; 93; 119; 163; 186  
 Bonarelli, Guidobaldo; 4; 28; 42; 43; 47; 51; 52; 53;  
 55; 56; 60; 77; 78; 153; 157; 159; 160  
 Borgeaud, Philippe; 141  
 Borzelli, Angelo; 22; 23; 24; 25; 45; 238  
 Braccini, Giovanni Paolo; 31  
 Bracciolini, Francesco; 24; 109; 172  
 Brunel, Jacob; 75  
 Buonvisi, Chiara; 27; 49; 100; 230  
 Buonvisi, Girolamo; 27; 40; 41; 42; 43; 44; 45; 49;  
 53; 56; 84; 100; 101; 230  
 Buonvisi, Ludovico; 100

**C**

Caccini, Giulio; 196  
 Cagnani, Eugenio; 41; 49; 108; 110  
 Callimaco; 167  
 Calvoli, Giovanni Cinelli; 42  
 Campori, Giuseppe (cav. marchese); 157  
 Cantù, Cesare; 108  
 Cappello, Bernardo; 51; 65; 83; 86; 89; 98; 99; 102;  
 111; 118; 167; 235; 236  
 Capponi, Nicolò; 83  
*Capricci*; 22; 24; 27; 63; 77; 137; 152; 157; 207



Carafa, Ferrante; 95; 170  
 Cardelli, Marzio; 42; 43; 48; 52; 54; 59; 60; 174; 176; 177  
 Carducci, Giosuè; 149  
 Caretti, Lanfranco; 91  
 Carminati, Clizia; 23; 25; 104; 127  
 Carrera, Pietro; 44  
 Caruso, Carlo; 22; 43  
 Castello, Bernardo; 23; 26; 27; 48; 49; 60; 66; 80; 204; 205; 206; 207; 208; 214; 217  
 Castiglione, Baldassarre; 232  
 Cenami, Lorenzo; 24; 27; 48; 49; 53; 57; 59; 60; 66; 100; 227; 228; 229; 230; 240; 243; 244  
 Centurione, Alessandro; 32; 44  
 Centurione, Ginetta; 83  
 Centurioni, Luigi; 90  
 Ceva, Teobaldo; 221  
 Cevoli, Clelia; 27  
 Chiabrera, Gabriello; 24; 27; 28; 32; 37; 38; 39; 40; 54; 58; 94; 108; 200; 202; 203; 204; 227  
 Chiodo, Domenico; 30  
 Ciconini, Filippo; 33  
 Ciotti, Giovanni Battista; 22; 28; 119  
 Claudio Claudiano; 107; 187  
 Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini); 23; 40; 41; 42; 44; 45; 46; 49; 53; 55; 60; 72; 73; 92; 104; 106; 112; 127; 153  
 Coccapani, Ercole; 157  
 Colonna d'Aragona, Maria; 32  
 Colonna, Ascanio; 23  
 Colonna, Fabrizio; 38; 39  
 Colonna, Vittoria; 102; 152  
 Concarini Archilei, Vittoria; 43; 48; 52; 54; 55; 56; 60; 78; 79; 196; 198  
 Corradini, Marco; 25  
 Costante (Accademico Travagliato); 31; 32  
 Costanzo, Mario; 108  
 Crescenzi, Melchiorre; 4; 22; 25; 42; 43; 46; 47; 50; 52; 53; 55; 59; 60; 69; 76; 92; 127; 129; 130; 131; 132; 135; 138; 141  
 Cristina (di Lorena); 45; 58; 79; 196; 200; 203  
 Croce, Benedetto; 23; 30; 124  
 Crollanza, Giovanni Battista di; 174

## D

d'Abrantes, Laure Junot; 200  
 d'Aragona, Tullia; 32; 118; 119  
 d'Arco, Livia; 4; 28; 36; 43; 48; 52; 54; 55; 56; 57; 60; 65; 67; 70; 178; 180; 181; 182; 189; 192; 220  
 d'Arco, Massimiliano; 178  
 d'Este, Alfonso; 108; 178  
 d'Este, Alfonso III; 27  
 d'Este, Leonora; 31  
 da Savignone, Livia; 24; 43; 48; 52; 54; 55; 60; 66; 80; 204; 217  
 Daniele, Emilia; 100  
 Daniello, Gabriele; 112  
 de Maillane, Durand; 153  
 de Vio, Tommaso (card. Caetano); 75

de' Medici, Eleonora; 44; 45; 108; 196  
 de' Medici, Ferdinando; 41; 42; 43; 45; 46; 53; 55; 58; 70; 79; 116; 196; 200  
 de' Medici, Maria; 45; 58; 60; 74; 112  
 de' Rossi, Bastiano; 79  
 del Bene, Eliseo; 32  
 del Corno, Margherita; 92  
 Delcorno, Carlo; 24  
 Della Casa, Giovanni; 65; 137; 156; 176; 177; 231; 234; 237; 242  
 della Corgna, Ascanio (marchese); 72; 83  
 Deti, Giovanni Battista; 23  
 di Costanzo, Angelo; 176; 181; 184; 240  
 di Savoia, Carlo Emanuele (duca); 25; 42; 44; 45; 46; 50; 60; 108; 112; 116; 149  
 di Savoia, Isabella; 27  
 di Savoia, Margherita; 27; 44; 60; 141  
 di Savoia, Maurizio; 25  
 di Savoia, Vittorio Amedeo; 25  
*Dicerie sacre*; 23; 25; 28; 44; 187; 197; 229  
 Diodati, Caterina; 100  
 Dolfi, Pompeo Scipione; 149  
 Doria, Andrea; 83; 88; 90; 91  
 Doria, Giacomo; 44  
 Doria, Giannettino; 22; 43; 44; 83  
 Doria, Giovan Carlo; 27  
 Doria, Giovanni Andrea; 22; 40; 42; 43; 45; 46; 53; 55; 69; 72; 73; 83; 84; 88; 90; 94; 95  
 Doria, Massimiliano; 27  
 Duboise, Ambroise; 75  
 Ducchi, Gregorio; 31; 35; 36; 37; 44  
 Durante, Elio; 178

## E

Emerson, Isabelle Putnam; 196  
 Enrico IV (di Borbone); 41; 42; 45; 46; 50; 53; 55; 59; 60; 73; 74; 104; 112; 114; 116; 200  
*Epistolario*; 22; 23; 24; 25; 26; 44; 47; 61; 62; 83; 90; 91; 141; 204  
*Epitalami*; 92; 108

## F

Fabbri, Paolo; 27; 28; 108  
 Falconetti, Giorgio; 31  
 Farnese, Alessandro; 32; 44; 55; 58; 94; 96; 100; 102  
 Farnese, Ranuccio; 44; 49; 92; 96  
 Farnese, Vittoria; 40; 42; 43; 44; 45; 46; 49; 53; 55; 56; 96; 98  
 Fenlon, Iain; 108  
 Ferrari, Francesco; 127  
 Fiamma, Gabriele; 133; 134  
 Figino, Ambrogio; 204  
 Filippo II (d'Asburgo); 55; 59; 94; 104; 105; 112  
 Firenzuola, Agnolo; 31; 33; 34  
 Fischiate; 28  
 Follino, Federico; 108

Fontana de' Conti, Giovanni Battista; 51  
 Fontana, Fulvio; 116  
 Fontanella, Girolamo; 84  
 Forza, Fabio; 31; 32  
 Foscolo, Ugo; 111  
 Frare, Pierantonio; 120  
 Frizzi, Antonio; 178

## G

Gaio Giulio Igino; 176  
 Gaio Plinio Secondo (il Vecchio); 183; 184; 185  
 Gaio Svetonio Tranquillo; 188  
 Gaio Valerio Catullo; 61; 236  
*Galeria*; 23; 24; 26; 27; 60; 62; 72; 73; 74; 76; 77; 79;  
 80; 83; 86; 87; 90; 95; 98; 99; 102; 104; 105; 107;  
 112; 119; 126; 127; 133; 137; 139; 140; 144; 148;  
 151; 152; 156; 160; 163; 164; 167; 170; 172; 173;  
 177; 181; 185; 188; 190; 200; 201; 202; 203; 204;  
 207; 209; 210; 213; 216; 219; 222; 223; 225; 226;  
 230; 233; 235; 236; 237; 240; 243  
 Galilei, Galileo; 104; 107  
 Gareth, Benedetto (il Chariteo); 87; 94; 102; 156  
 Garrison, Janine; 112  
 Gavardo, Domizio; 31; 32  
 Gelmi, Giovan Antonio; 32; 35  
 Gentile, Pier Girolamo; 27; 37  
 Gerardacci, Bartolomeo; 33  
 Geri, Lorenzo; 28  
 Giambonini, Francesco; 27  
 Giglioli, Giovanni Tommaso; 83  
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista; 176  
 Gonzaga, Ferdinando; 27; 42  
 Gonzaga, Francesco; 27; 41; 42; 44; 45; 49; 53; 55;  
 58; 108; 110; 178  
 Gonzaga, Giulio Cesare; 41  
 Gonzaga, Vincenzo; 196  
 Greco, Gioacchino; 28; 32; 44  
 Grillo, Angelo; 23; 29; 30; 35; 37; 38; 57; 94; 95;  
 107; 116; 118; 119; 125; 126; 130; 134; 136; 145;  
 147; 152; 160; 178; 191; 199; 210; 213; 223; 230  
 Grimaldi, Caterina; 27  
 Grimani, Giovanni; 32; 33  
 Guaccimanni, Giacomo; 196  
 Guarini, Anna; 178  
 Guarini, Battista; 4; 24; 42; 43; 46; 47; 51; 53; 55;  
 56; 57; 59; 60; 61; 65; 71; 72; 76; 77; 94; 98; 116;  
 124; 126; 130; 141; 142; 143; 144; 145; 146; 148;  
 152; 156; 157; 158; 178; 222; 230; 235; 237; 240;  
 242  
 Guercio, Vincenzo; 54; 55; 56; 58; 59; 60; 63; 64;  
 68; 69; 70  
 Guidiccioni, Giovanni; 241; 242; 243

## H

Hénault, Charles Jean François; 112

## I

*Il ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele*;  
 28; 155; 209; 210  
*Il tempio*; 45; 50; 73; 74; 92; 94; 95; 112; 113; 114;  
 115; 137; 140; 144; 151; 152; 160; 180; 195; 210;  
 242  
 Imperiali, Giovan Vincenzo; 27; 52; 99; 203

## K

Keplero, Giovanni; 104

## L

*La strage degl'Innocenti*; 26; 76; 86; 107; 119; 133;  
 152; 161; 163; 164; 237; 238; 244  
 Leone XI (Alessandro di Ottaviano de' Medici);  
 24; 27  
 Leopardi, Giacomo; 24  
 Lesaffer, Randall; 50  
 Lettera Claretti; 26  
*Lira* III; 4; 22; 24; 25; 27; 28; 31; 37; 42; 43; 44; 56;  
 57; 60; 62; 63; 66; 68; 72; 80; 83; 90; 92; 104; 124;  
 141; 157; 196; 198  
 Lucchesini, Cesare (marchese); 100  
 Lucio Anneo Seneca; 164  
 Luigi XIII (di Borbone); 45; 74; 112

## M

Magnani, Anton Vincenzo; 42; 47; 51; 53; 55; 56;  
 60; 94; 149; 150; 151; 153  
 Magnanini, Ottavio; 26; 149; 157  
 Magno, Celio; 86; 101; 102; 110; 111; 123; 126; 129;  
 130; 134; 137; 140; 144; 148; 149; 151; 152; 156;  
 159; 160; 161; 163; 167; 170; 176; 177; 180; 181;  
 184; 185; 188; 190; 195; 206; 207; 210; 212; 213;  
 215; 216; 218; 219; 222; 223; 226; 231; 233; 237;  
 240; 241; 242; 243  
 Malombra, Bartolomeo; 28; 29; 30; 48  
 Manno, Antonio; 120  
 Manzano, Scipione; 33  
 Marchiano, Astolfo; 104; 107  
 Marco Anneo Lucano; 107; 123; 209  
 Marco Tullio Cicerone; 94; 98; 145; 147; 165; 226  
 Marino, Giambattista; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29;  
 30; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 39; 41; 43; 44; 45; 46;  
 47; 48; 50; 51; 52; 53; 54; 56; 57; 58; 59; 60; 61;  
 62; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 70; 71; 72; 73; 74;  
 75; 76; 77; 78; 79; 80; 83; 84; 86; 87; 88; 90; 91;  
 92; 93; 94; 96; 99; 100; 101; 102; 104; 107; 108;  
 112; 116; 119; 120; 121; 123; 124; 127; 128; 131;  
 132; 135; 137; 138; 141; 144; 145; 146; 149; 150;  
 152; 153; 157; 161; 162; 171; 174; 175; 177; 178;

180; 182; 186; 187; 189; 190; 196; 197; 200; 202;  
204; 208; 209; 212; 214; 217; 219; 220; 227; 228;  
229; 230; 233; 234; 237; 238; 240; 242; 243  
Martellotti, Anna; 178  
Martini, Alessandro; 63; 222  
Masi, Agostino; 119  
Massini, Filippo; 212  
Massolo, Pietro; 118  
Maylender, Michele; 157  
Merivale, Patricia; 141  
Mocenigo, Lazzaro; 96  
Moles, Gabriele; 31; 32; 34; 35; 36; 71; 145; 213  
Moroni, Ornella; 96  
Motta, Uberto; 141  
Murtola, Gaspare; 25; 27; 28; 32; 44; 187  
Mutoni, Niccolò; 44

## N

Negri, Angelica Paola Antonia; 51; 52  
Newcomb, Anthony; 182  
Nonno di Panopoli; 26  
Nuzzo, Gianfranco; 141

## O

Omero; 187  
Orsini, Antimo; 27  
Orsini, Latino; 38; 39; 58; 96  
Ossola, Carlo; 120

## P

Pacioli, Luca; 44  
Pagani, Virgilio; 120  
Paleologa, Margherita; 32  
Pallavicino, Sforza; 24  
Paolo IV (Gian Pietro Carafa); 31  
Paolo V (Camillo Borghese); 24  
Pastor, Ludwig von; 104  
Paterno, Ludovico; 172  
Pepe, Ludovico; 29  
Peri, Jacopo; 196  
Pertusi, Agostino; 50  
Petrarca, Francesco; 32; 34; 61; 62; 63; 64; 65; 66;  
67; 86; 95; 98; 99; 102; 103; 104; 106; 107; 110;  
111; 114; 117; 118; 119; 120; 122; 123; 124; 126;  
129; 130; 133; 134; 135; 136; 137; 139; 140; 143;  
144; 148; 149; 151; 152; 156; 159; 160; 163; 164;  
167; 170; 173; 176; 177; 180; 181; 184; 185; 187;  
188; 190; 191; 194; 195; 198; 202; 203; 210; 211;  
213; 215; 216; 217; 218; 219; 221; 222; 223; 225;  
226; 228; 231; 233; 234; 236; 237; 238; 239; 240;  
241; 242; 243  
Peverara, Laura; 178  
Pieri, Marzio; 204  
Pignatelli, Ascanio; 28; 55; 216

Pio, Ercole; 38; 39  
Platone; 145  
Plutarco; 141; 143  
Poliziano, Agnolo; 232; 233  
Polo, Marco; 133  
Pozzi, Giovanni; 25  
Preti, Girolamo; 216  
Publio Cornelio Tacito; 107  
Publio Ovidio Nasone; 91; 107; 110; 121; 122; 123;  
129; 145; 147; 148; 159; 160; 163; 166; 167; 168;  
170; 171; 172; 176; 181; 184; 185; 187; 190; 207;  
208; 209; 210; 219; 223; 232; 237; 243  
Publio Virgilio Marone; 61; 77; 87; 107; 110; 114;  
119; 125; 139; 144; 148; 166; 167; 170; 172; 173;  
185; 187; 188; 219; 226; 232  
Pulci, Luigi; 119; 238; 239

## Q

Quinto Orazio Flacco; 90; 106; 111; 144; 152; 163;  
164; 166  
Quondam, Amedeo; 34

## R

Reinhard, John Revell; 47; 149  
Ricci, Giovanni Battista; 120  
Riguccio Galluzzi, Jacopo; 116  
*Rime amorose*; 31; 78; 79; 204  
Rime boscherecce; 60  
*Rime eroiche*; 72; 73; 74; 76; 83; 88; 92; 104; 112;  
127  
*Rime lugubri*; 28; 31; 41; 43; 44; 48; 53; 54; 55; 56;  
57; 58; 59; 60; 64; 69; 73; 75; 76; 88; 124; 161;  
229  
Rime marittime; 66; 88; 116  
Rime morali; 104  
*Rime per Irene di Spilimbergo*; 94; 96; 97; 98; 111;  
114; 115; 119; 122; 123; 124; 125; 126; 129; 130;  
134; 136; 137; 148; 152; 160; 177; 180; 181; 188;  
190; 191; 195; 199; 203; 207; 213; 215; 219; 222;  
226  
*Rime per Leonora d'Este*; 94; 111; 115; 122; 126;  
219  
*Rime per Livia Colonna*; 118; 122; 126; 130; 134;  
181; 190; 203  
*Rime raccolte da Dionigi Atanagi*; 126; 164; 219  
Rinuccini, Ottavio; 27  
Rondinelli, Simon Carlo; 24; 32  
Rosa, Clementina; 33  
Rossi, Patrizio; 25; 47; 124; 141  
Rosso del Brenna, Giovanna; 40  
Rota, Berardino; 182; 194; 209; 215; 216; 218; 224;  
236; 237; 239; 243; 244  
Rovera, N.; 4; 5; 42; 46; 50; 53; 55; 56; 75; 76; 124;  
125  
Russo, Emilio; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 45; 57;  
100; 104; 112; 127; 141; 149; 192; 204

## S

Sacchetti, Marcello; 23  
 Sadie, Stanley; 196  
 Salvarani, Luana; 48; 90; 100; 120; 145; 157; 161;  
 174; 227  
 Salviani, Gaspare; 22; 23; 50; 127; 129; 141  
 Salvio, Alessandro; 44  
*Sampogna*; 27; 86; 90; 95; 100; 107; 110; 129; 136;  
 139; 140; 141; 144; 145; 148; 155; 156; 159; 160;  
 164; 167; 169; 170; 171; 172; 173; 175; 181; 185;  
 188; 190; 203; 206; 210; 219; 223; 226; 233; 237;  
 239; 242; 244  
 Sannazaro, Jacopo; 86; 94; 140; 144; 147; 148; 151;  
 156; 160; 164; 167; 185; 187; 216; 238  
 Santosuosso, Stefano; 200  
 Sarrocchi, Margherita; 24  
 Savorgnan Marchesi, Lucina; 31; 32  
 Scanello, Cristoforo; 29; 30  
 Scoto, Lorenzo; 26  
 Screech, Michael Andrew; 141  
 Selmi, Elisabetta; 141  
 Sforza, Alessandro; 196  
 Sisto V (Felice Peretti); 102; 104; 112; 235  
 Slawinski, Maurizio; 43; 57; 83; 96; 124; 149; 227  
 Solerti, Angelo; 27; 66  
 Spinelli, Francesco; 55; 168  
 Spinola, Brigida; 27  
 Spinola, Veronica; 27  
 Stagno, Ilaria; 40; 90  
 Stampa, Gaspara; 86; 240  
 Stigliani, Tommaso; 24; 111; 119; 149  
 Strozzi, Giovan Battista (il Vecchio); 86; 94; 95;  
 144; 213; 222; 226; 231

## T

Taddeo, Edoardo; 25; 100  
 Tansillo, Luigi; 28; 29; 30; 48; 65; 69; 70; 71; 72; 90;  
 118; 119; 130; 137; 139; 144; 145; 148; 152; 155;  
 156; 159; 163; 164; 167; 172; 173; 181; 185; 188;  
 190; 191; 198; 203; 210; 213; 219; 226; 227; 228;  
 230; 237; 240; 244  
 Tarsia, Galeazzo; 137; 152; 176  
 Tasso, Bernardo; 85; 86; 87; 93; 94; 98; 101; 102;  
 111; 115; 118; 122; 123; 125; 126; 129; 130; 136;  
 140; 143; 144; 147; 148; 151; 152; 156; 159; 160;  
 164; 166; 173; 176; 177; 181; 184; 185; 187; 188;  
 190; 191; 194; 195; 198; 202; 203; 207; 209; 210;

213; 215; 216; 218; 219; 222; 225; 226; 231; 232;  
 235; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 243; 244  
 Tasso, Torquato; 26; 27; 29; 30; 55; 57; 61; 65; 66;  
 68; 69; 85; 86; 87; 88; 90; 91; 94; 95; 97; 98; 99;  
 100; 101; 102; 106; 107; 110; 111; 114; 115; 116;  
 118; 119; 120; 122; 123; 125; 126; 129; 130; 131;  
 133; 134; 136; 137; 139; 140; 143; 144; 147; 148;  
 149; 151; 152; 155; 156; 159; 160; 161; 163; 164;  
 166; 167; 169; 170; 172; 173; 174; 176; 177; 178;  
 180; 181; 182; 184; 185; 186; 187; 188; 189; 190;  
 191; 192; 194; 195; 198; 199; 200; 202; 203; 204;  
 206; 207; 209; 210; 212; 213; 218; 219; 222; 223;  
 224; 225; 226; 228; 230; 231; 232; 233; 234; 235;  
 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 243; 244  
 Tassoni, Alessandro; 24; 98  
 Tebaldi, Antonio (il Tebaldeo); 65; 86; 89; 102;  
 111; 114; 126; 129; 136; 137; 140; 148; 149; 155;  
 159; 167; 170; 172; 176; 177; 181; 184; 185; 188;  
 190; 194; 207; 210; 213; 215; 216; 219; 223; 225;  
 226; 231; 232; 233; 234; 237; 238; 239; 240; 241;  
 242; 243  
 Tesauero, Lorenzo; 4; 41; 42; 43; 46; 50; 53; 55; 56;  
 59; 60; 120; 122  
 Tito Lucrezio Caro; 94; 161; 163; 234; 236  
 Tommasi, Zaccaria; 31; 32; 35; 36  
 Torelli, Giulio; 237  
 Torrigiani, Antonio; 104  
 Trissino, Gian Giorgio; 34

## V

Valeriano, Giovanni Pierio; 85; 114  
 Valmarana, Giacomo; 41; 42; 47; 51; 53; 55; 56; 67;  
 153; 155  
 Valvasone, Erasmo di; 28; 29; 30; 48; 241; 243  
 Varchi, Benedetto; 95; 143; 152; 155; 160; 167; 177;  
 180; 181; 184; 185; 188; 195; 210; 216; 218; 226;  
 230; 231; 233; 234; 236; 237; 239; 241; 242; 243;  
 244  
 Vida, Marco Girolamo; 44; 110

## W

Wickersham Crawford, James Pyle; 47

## Z

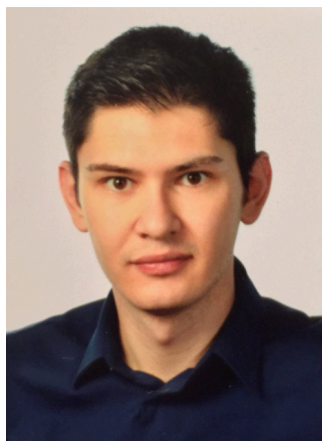
Zane, Matteo; 96  
 Zotti, Ruggero; 124

*Dichiaro sul mio onore che la presente tesi di dottorato è un'opera originale personale, composta senza contributi esterni non autorizzati, e che sarà presentata unicamente all'Université de Fribourg e all'Università di Roma Sapienza.*

*Je déclare sur mon honneur que ma thèse est une œuvre personnelle, composée sans concours extérieur non autorisé, et qu'elle n'a pas été présentée devant une autre Faculté*

*Firma  
Signature*

---



## ALESSANDRO REGOSA

📍 via Raffaele da Brescia 19, Brescia (BS), 25124, Italia

📞 366 53 46 523

☎ 030 24 24 380

✉ alessandro.regosa@gmail.com

🌐 <https://unifr-ch.academia.edu/AlessandroRegosa>

🌐 [https://www.researchgate.net/profile/Alessandro\\_Regosa](https://www.researchgate.net/profile/Alessandro_Regosa)

*data di nascita* 04/06/1990 (Brescia, BS)

*sesso* maschile

*nazionalità* italiana

*codice fiscale* RGSLSN90H04B157C

*attuale occupazione* STUDENTE DOTTORANDO (PhD student)  
presso l'Université de Fribourg / Universität Freiburg, per la Scuola dottorale in Studi Italiani (CUSO), Friburgo, Svizzera  
in co-tutela con l'Università "Sapienza", Roma, Italia

### Educazione e Formazione

---

2015-*in corso* Dottorato in Lingua e Letteratura Italiana  
presso: Université de Fribourg (avenue de l'Europe 20, 1700, Friburgo)  
co-tutela: Università "Sapienza" (piazzale Aldo Moro 5, 00185, Roma)  
relatori: prof. dr. Uberto Motta (*unifr*), prof. Emilio Russo (*uniroma*)  
titolo: "Lagrima di Giambattista Marino. Edizione critica e commento"

2012-2014 Laurea magistrale in Lingua e Letteratura Italiana (LILE)  
presso Università di Pisa (piazza Torricelli 2, 56126, Pisa)  
relatori: prof. Luca Curti, prof.ssa Francesca Nassi  
classe: LM-14      data: 14/10/2014      voto: 110/110 e lode  
titolo: "Le Rime morali e una sezione della *Lira* del Cav. Marino: edizione critica e commento"

*Esami significativi*: Storia della Lingua Italiana (prof. Tavoni), Letteratura Italiana (prof. Masi), Filologia Italiana (prof.ssa Nassi), Storia della critica letteraria (prof. Zatti), Letteratura Italiana Contemporanea (prof.ssa Salibra), Letteratura Italiana Contemporanea (prof.ssa Benedetti)

2009-2012 Laurea triennale in Lettere Moderne (*curriculum* Culture e storia)  
Università Cattolica del Sacro Cuore (via Trieste 17, 25121, Brescia)  
relatore: prof. Andrea Canova  
classe: L-10      data: 27/09/2012      voto: 110/110 e lode  
titolo: "L'a-razionalità e le sue implicazioni: un percorso dantesco (canti I, V, VIII, XII dell'*Inferno*)"

*Esami significativi*: Filologia Medievale e Umanistica (prof.ssa Monti), Letteratura Italiana (prof. Canova), Letteratura Italiana (prof. Corradini), Storia della Lingua Italiana (prof. Colombo), Storia Medievale (prof. Andenna), Paleografia Latina (prof.ssa Gavinelli), Storia Moderna (prof.ssa Negruzzo), Geografia Umana e Politica (prof. Lucarno), Storia della Religioni (prof. Così)

2004-2009 Diploma di maturità classica  
presso: Liceo classico Statale Arnaldo (corso Magenta 56, 25121, Brescia)  
voto: 84/100

## Esperienze accademiche

---

Lungo il *cursus studiorum* ho preparato seminari in vari ambiti:

1. *Il Liechtenstein* per “Geografia Politica” (prof. Lucarno)
2. *Le dislocazioni a destra e a sinistra* per “Storia della Lingua” (prof. Tavoni)
3. *Il primo canto della Commedia: un aggiornamento allegorico* per “Didattica della Letteratura Italiana” (prof. Curti)
4. *Ippolito de’ Medici e Lelio Capilupi: due poeti del Cinquecento nell’antologia di Dionigi Atanagi* per “Letteratura Italiana” (prof. Masi)
5. *Gli uomini di Pavese: il divino nell’umano e l’umano nel divino* per “Tipologia del testo Letterario” (prof.ssa Guidotti)
6. *La Gallia Transpadana: conquista, esiti e romanizzazione* per “Storia Romana” (prof.ssa Gozzoli)
7. *La figura e il ruolo di interlocutore di Cosimo Rucellai nell’Arte della guerra (libri I e II)* per “Letteratura Italiana” (prof. Masi)
8. *Il senso e il sentimento dell’eccesso in Troppi paradisi – riflessioni su Walter Siti personaggio*, per “Letteratura Ita. Contemporanea” (prof.ssa Benedetti)
9. traduzione, seguita da commento (letterario e metrico) di una lettera di Uberto Decembrio indirizzata ad Antonio Loschi per “Filologia Medievale e Umanistica” (prof.ssa Monti, prof. Petoletti)
10. relazione sulla *Visione di San Girolamo* del Parmigianino per “Storia dell’Arte Moderna” (prof. Bona Castellotti)

## Esperienze di ricerca

---

1. *Le Lagrime di G.B. Marino: edizione critica e commento* – lavoro di dottorato [sarà pubblicato previa approvazione della Commissione in sede di discussione]
2. Convegno *Adi Le forme del comico* (Università di Firenze, 6-9 settembre 2017) con un intervento intitolato *Il sapore del riso: modi ed espressioni ne Lo Scherno degli dei di Francesco Bracciolini* per il panel *Parodia e riso tra Manierismo e Barocco* [in lavorazione un articolo estratto dall’intervento]
3. Collaborazione con *Gli Annali di Storia Bresciana* (editi dall’Ateneo di Brescia) con un intervento sulla poesia e sul marinismo di Bartolomeo Dotti (edizione 2019)
4. Convegno *Adi Natura, società, letteratura* (Università di Bologna, 13-15 settembre 2018) con l’intervento *Dal mago all’alchimista: l’evoluzione dell’incantatore* per il panel *Il «suon de’ mormoranti carmi». Maghi, streghe, incantatori e fattucchiere nell’epica cinque-secentesca* [si estrarrà un articolo dall’intervento]
5. Congresso PAMLA *Women in Literature* (Western Washington University in Bellingham, 9-11 novembre 2018) con l’intervento *Livia d’Arco, Vittoria Archilei and Isabella Andreini: three Italian Artists* [sarà estratto un articolo dall’intervento]
6. Collaborazione al volume *Secret, occulte et merveille. Le mots de la magie entre science et literature* con un intervento sul magico meraviglioso nell’*Orlando Furioso* di Ariosto, nella *Gerusalemme liberata* di Tasso e nell’*Adone* di Marino (pubblicazione 2019)

## Esperienze professionali

---

dicembre 2018- Insegnamento per la classe di concorso A012

- giugno 2019 presso il Liceo Intenzionale per l'Impresa Guido Carli (Liceo Classico e Scientifico), via Stretta 175, 25136, Brescia (BS)  
*gli insegnamenti di Storia e Geografia sono impartiti in Inglese*  
*settore* ISTRUZIONE
- aprile-maggio 2018 Supplenza per la classe di concorso A011  
presso l'Istituto d'Istruzione Superiore Carlo Beretta (sezione Liceo Scientifico Moretti), via Giacomo Matteotti 299, 25063, Gardone Val Trompia (BS)  
*settore* ISTRUZIONE
- gennaio-aprile 2018 Supplenza per la classe di concorso A012  
presso l'Istituto d'Istruzione Superiore Giacomo Perlasca (sezione Alberghiero), via Treviso 30, 25074, Idro (BS)  
*settore* ISTRUZIONE

## Competenze linguistiche

---

*lingua madre* Italiano

*altre lingue* Inglese (parlato: C1; scritto: C1)  
Tedesco (parlato: A2; scritto: A1)  
Francese (parlato: A1; scritto: A1)

*altre competenze* Latino classico (traduzione)  
Latino medievale (traduzione)  
Greco classico (traduzione)

## Ulteriori informazioni

---

*altre attività scolastiche* negli anni del liceo ho preso attivamente parte alla redazione del giornalino d'Istituto, l'*Argonauta*, svolgendo l'attività di correttore bozze e curando una rubrica di logica e di cultura

durante la *Schola ludens* (per l'anno 2007-2008), iniziativa organizzata dal liceo Arnaldo di auto-gestione in cui gli studenti potevano tenere approfondimenti su argomenti scolastici e non, ho preparato un corso di Letteratura comparata dal titolo *Le Muse nella Letteratura classica e italiana*, analizzando la funzione e le peculiarità delle Muse nelle fonti greche, latine e volgari italiane

*conoscenze informatiche* ottima conoscenza del pacchetto Office (Word, Excel, PowerPoint) del sistema operativo Windows; ottima padronanza del sistema Macintosh (in particolare Pages e Keynote)

*dati personali* autorizzo il trattamento dei miei dati personali ai sensi del Decreto Legislativo 30 giugno 2003, n. 193 "Codice in materia di protezione dei dati personali"