



BIBLIOTECA DI STUDI E TESTI ITALIANI

a cura del Seminario di Filologia e Letteratura italiana dell'Università di Friburgo

Comitato scientifico

Paolo Borsa, Pierantonio Frare, Edoardo Fumagalli,
Christian Genetelli, Uberto Motta, William Spaggiari

Segreteria di redazione

Sandra Clerc e Giacomo Vagni

Giovan Battista Marino

Lagrime

Introduzione e commento
a cura di Alessandro Regosa



La «Biblioteca di studi e testi italiani» è una pubblicazione
con revisione paritaria («Peer-Reviewed»).

Thèse de Doctorat présentée devant la Faculté des Lettres et des Sciences humaines (Département d'Italien) de l'Université de Fribourg, en Suisse. Approuvée par la Faculté sur proposition des co-directeurs, professeurs Uberto Motta (Université de Fribourg) et Emilio Russo (Università di Roma «La Sapienza»). Fribourg, le 5 juin 2019. Le titre original de la thèse de Doctorat était: «*Le Lagrime* di G. B. Marino: edizione critica e commento».

© 2020 Casa editrice Emil di Odoya srl

ISBN: 978-88-6680-397-3

I libri di Emil

Via Carlo Marx 12 – 06012 Città di Castello (PG) -

www.ilibridiemil.it

SOMMARIO

NOTA AL TESTO	7
Testo	7
Grafie e forme	8
Interpunzione	9
Sigle	10
INTRODUZIONE	11
Il contesto storico di <i>Lira</i> III	11
La produzione delle <i>Lagrimae</i>	17
La struttura delle <i>Lagrimae</i> e un confronto con le <i>Rime lugubri</i>	31
La portata del <i>rampino</i> : il rapporto con i modelli	49
Quando Marino cita Marino	63
<i>LAGRIMAE</i>	73
BIBLIOGRAFIA	215
INDICI	233
Indice dei capoversi	235
Indice delle opere di Marino	237
Indice analitico dei nomi	239

Nota al testo

TESTO

Le *Lagrima* sono la terza parte della *Lira* del 1614. Si riproducono dall'*editio princeps* (pp. 137-160), che qui si descrive (consultata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: D 062D 200 001):

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

Si è deciso di introdurre il maiuscoletto per evidenziare le occasioni in cui un termine gioca su una evidente ambiguità (la stessa prassi è rintracciabile, per esempio, nelle *Rime amorose* delle *Rime* del 1602, nell'edizione curata da O. Besomi e A. Martini): “brando” in **3**, v. 12 indica il cognome di Francesco Aldobrandini e la spada che il dedicatario è chiamato a sfoderare in battaglia; “vince” in **4**, v. 14 allude al nome di Vittoria Farnese e alla sua vittoria in terra, per la quale è premiata in Cielo; “tesoro” in **10**, v. 1 e “rovere” in **11**, v. 2 equivocano i cognomi rispettivamente di Lorenzo Tesauero e di N. Rovera; “pastor [...] fido” in **16**, v. 7 richiama il dramma di Battista Guarini, come la “Fillide in Sciro” in **20**, v. 14 richiama l'opera di Guidobaldo Bonarelli; “accesa” in **32**, v. 5 rimanda al nome che Isabella Andreini ha scelto come Accademica Intenta. Da rilevare sono inoltre i giochi per Livia d'Arco, detta “arco” in **26**, v. 1 e “arciera” in **27**, v. 9.

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

Per il testo: gli *errata corrige* della *princeps* non segnalano correzioni.

GRAFIE E FORME

ABBREVIAZIONI

Sono scarse; si sciolgono senza segnalarle. Negli argomenti: *Sig.* per *signore* o *signora*; *D.* per *don*; *Mons.* per *monsignore*; *PP.* per *pontefice*; *caval.* per *cavaliere*; *Cher.* per *chierico*; *Cam.* per *camera*. Nel testo: elisione di nasale (come in *vâto* per *vanto*; *Gâge* per *Gange*; *tâto* per *tanto*; *piâse* per *pianse*; *môdo* per *mondo*); le note tironiane (& per *e* o *ed*, se seguito da vocale omofona).

ACCENTO

Si segue l'uso moderno.

APOSTROFO

Si segue l'uso moderno.

DOPPIE

Si modificano in senso moderno le geminazioni (*nubbi* **5**, v. 7 = *nubi*; *essequie* **20**, v. 8 e **32**, v. 10 = *esequie*; *abbisso* **22**, v. 6 = *abisso*; *essaltarla* **23**, v. 11 = *esaltarla*; *commune* **24**, v. 10 = *comune*; *trappassi* **40**, v. 8 = *trapassi*) e le scempiature (*azurri* **4**, v. 7 = *azzurri*; *comedia* **7**, v. 1 = *commedia*; *imagine* **7**, v. 3 e **9**, v. 13 = *immagine*; *pubbliche* **9**, v. 7 = *pubbliche*; *mezo* **12**, v. 6 = *mezzo*; *avolto* **13**, v. 13 = *avvolto*; *fabri* **18**, v. 1 = *fabbri*; *labro* **21**, v. 10 = *labbro*; *fabricarne* **26**, v. 12 = *fabbricarne*; *rinovava* **27**, v. 2 = *rinnovava*; *seben* **33**, v. 9 = *sebben*; *avezza* **36**, v. 11 = *avvezza*; *camino* **40**, v. 35 = *cammino*; *apena* **40**, v. 55 = *appena*; *ebro* **40**, v. 89 = *ebbro*).

GRAFIE ETIMOLOGICHE

Si distingue modernamente *u* da *v*.

Si abolisce l'*h* etimologica, secondo l'uso moderno.

Il nesso *-ti-* seguito da vocale diventa *-zi-* (come in *Gratie*, *nuntia*, *Giustitia*, *Crescentio*).

LEGAMENTI FRA LE PAROLE

Le preposizioni articolare nei testi poetici sono sempre scempie; negli argomenti si hanno regolarmente le forme geminate (es. *In morte della signora N. Rovera*). Nella trascrizione si restituiscono in forma sperata quando 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*; *insù* = *in su*; *orche* = *or che*.

Per le forme *a canto* e *a pieno* si predilige invece la forma geminata (*accanto* e *appieno*).

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 (*April*); per i nomi non personificati (*Rege, Guerrier, Cometa, Comedia, Eroi, Zaffiro, Notte, Sagittario*); per i nomi astronomici, geografici e simili (*Oriente* [laddove non indichi il Paradiso], *Eoi, Sol* [laddove non indichi Dio]); nomi di animali (*Fenice, Cigno* [quando non si tratta di allusione agli Angeli]); per nomi di forme architettoniche (*Mausoleo*).

INTERPUNZIONE

L'interpunzione è stata adeguata all'uso moderno (si è preferito intervenire, a volte anche in maniera massiccia, per favorire la comprensione del testo). Si abolisce la virgola davanti alla congiunzione che coordina aggettivi, sostantivi e verbi (*discolora, e bagna* = *discolora e bagna* in **9**, v. 6); la si evita 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**, v. 7). Al contrario, quanto si devono segnalare esclamazioni nel testo, si preferisce il trattino – (*– ahi che gli accenti m'interrompe il pianto* in **8**, v. 4). Si interviene con i due punti prima di spiegazione, elenco o discorso diretto (*dirai spogliato del caduco velo: «La piansi in terra...»* in **40**, vv. 101-102). Si rispetta l'uso del punto fermo, salvo i casi in cui chiude una strofa con la quale non si chiude il periodo. Si normalizza l'uso del punto interrogativo; si introduce il discorso diretto con i due punti e le virgolette caporali (« »). Le parentesi che isolano un inciso sono sostituite dal trattino (*(credo)* = *– credo –* in **10**, v. 13; *oimè*, = *– oimè –* in **10**, v. 2; **15** 6; *(oimè)* = *– oimè –* in **20**, v. 5).

Sigle

SIGLE PER LA DESIGNAZIONE DELLE *RIME* E DI *LIRA* III

	parti	sezioni	componenti
<i>Rime. Prima parte</i> (1602)	A		
Amorose		Am	1-81
Marittime		Ma	1-50
Boscherecce		Bo	1-88
Eroiche		Er	1-64
Lugubri		Lu	1-56
Morali		Mo	1-16
Sacre		Sa	1-41
Varie		Va	1-17
Proposte e risposte		PR	1-70
<i>Rime. Seconda parte</i> (1602)	B		1-225
<i>Lira</i> III (1614)	C		
Amori		Am	1-136
Lodi		Lo	1-86
Lagrima		La	1-40
Divozioni		Di	1-87
Capricci		Ca	1-64

Per garantire continuità e coerenza con la bibliografia pregressa, si è deciso di adottare il medesimo sistema di citazione interna impiegato da Vincenzo Guercio nell'edizione delle *Rime lugubri* del 1999.

Introduzione

Il contesto storico di *Lira* III

Il 1614 vede la pubblicazione a Venezia, per Ciotti, della seconda raccolta poetica di Giambattista Marino, *Lira* III. A distanza di dodici anni dalla pubblicazione delle *Rime* (Venezia, Ciotti, 1602) – suddivise in *Sonetti* e *Madrigali e canzoni* – il poeta torna, e per l'ultima volta, alla lirica¹. *Lira* III, titolo onnicomprensivo che include retroattivamente le prime sezioni delle *Rime*, presenta una struttura pentapartita (*Amori, Lodi, Lagrime, Divozioni* e *Capricci*) ed è dedicata a Giovanni, detto Giannettino, Doria (1573-1642), arcivescovo di Palermo e figlio dell'ammiraglio Giovanni Andrea, con una sontuosa lettera prefatoria datata 1° aprile 1614².

L'opera, per la lunga gestazione, rappresenta un prezioso documento che non solo ha accompagnato l'autore nei diversi spostamenti (Roma, Ravenna, Torino), ma ne registra la maturazione e il raffinamento umano e poetico, determinante per comprendere la successiva attività. In questo senso, non risulta privo di interesse e di utilità ripercorrere un tratto della biografia di Marino, dal soggiorno romano a quello torinese.

La stampa e il successo di pubblico delle *Rime* del 1602, accortamente propagandate da un viaggio fino a Venezia³, permettono al giovane napoletano di affermarsi definitivamente sulla scena letteraria romana⁴. L'ingresso

¹ L'abbandono alla lirica è, come rileva Russo (2008, p. 128), una risoluzione di **CAm1**.

² *Epistolario Lettere dedicatorie* n. 3, pp. 443-460.

³ «[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», BORZELLI 1906, pp. 53-54.

⁴ 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 Crescenzi (nel di lui mecenatismo Marino trova un estimatore e un alleato, soprattutto nell'*iter* per la pubblicazione delle *Rime*). La testimonianza di Baiacca è 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 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,

nell'*entourage* del cardinale Pietro Aldobrandini⁵ (dal 1602), nipote di papa Clemente VIII, ne è l'eloquente testimonianza e il credito acquisito presso la sua corte la tanto ambita ricompensa⁶. Su tale felice periodo, Angelo Borzelli⁷ produce un completo repertorio di corrispondenze e di amicizie; è possibile riassumere tale esperienza mediante *Adone* IX ott. 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 Russo⁸, «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 (gli Spinola, i Doria e, nel lungo periodo, i Savoia). A questi rapporti, si aggiungono quelli con Marcello Sacchetti, poeta e pittore napoletano; con il cardinal Deti, parente di papa Clemente VIII, nella cui casa sorge l'Accademia degli Ordinati; col genovese Angelo Grillo, con il quale nascerà una solidissima stima reciproca⁹; con il cardinale Ottavio Acquaviva, cultore delle lettere; con Bernardo Castello, pittore genovese (la saldezza del legame trova conferma in un nutrito numero di missive, negli elogi della *Galeria* e

gli presentò un sonetto fatto dal Marino in lode di esso, gli fece sapere che questo era anche l'autore 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 famigliare, e gli assegnò subito provisione tale che a poter con decoro mantenersi fosse bastevole», BAIACCA *Vita*, pp. 82-84.

⁵ Cfr. BAIACCA *Vita*, p. 85.

⁶ Si veda BORZELLI 1906, p. 57.

⁷ *Idem*, pp. 60-71; si veda anche Russo 2008, pp. 69-75.

⁸ Cfr. *Adone*, p. 894 nota all'ottava 75.

⁹ «Del padre abbate Grillo non dico altro [...]. 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.

nei sonetti delle *Lagrime*, **33-39**, in morte della moglie, Livia da Savignone). Ancora: da segnalare le relazioni con i Sarrocchi (in particolare, con Margherita¹⁰) e i Mancini, ospiti del consorzio degli Umoristi, dove Marino prende contatto con Battista Guarini (al quale è dedicato il dittico **16-17**), Alessandro Tassoni, Francesco Bracciolini, Gabriello Chiabrera e con il cardinale 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»¹¹.

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 l'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 reticenze – il sonetto ad Andrea Barbazza (**CCa48** vv. 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. O bella Roma, io ti sospiro! Sappiano gli amici che, se questa dimora va in lungo, la mia vita s'abbrevia¹².

Il soggiorno in una corte «diventata prettamente ecclesiastica, or che l'elemento mondano mancava»¹³, in una città periferica accentua lo smarrimento di Marino che cerca di alleviare le pene del luogo con frequenti, seppur brevi, visite nelle località limitrofe e non: Venezia, Rimini, Roma, Bologna, Modena, Parma (dove recupera i contatti con Tommaso Stigliani)

¹⁰ Su Marino e la Sarrocchi: BORZELLI 1906, pp. 68-70; DELCORNO 1975, pp. 129-130; RUSSO 2008, p. 22.

¹¹ BORZELLI 1906, p. 71.

¹² *Epistolario* n. 32, pp. 49-50.

¹³ BORZELLI 1906, p. 74.

e Lucca (dove stampa l'idillio intitolato *Europa*). Tuttavia è doveroso riconoscere a questa parentesi una non trascurabile vivacità intellettuale¹⁴.

Il doppio matrimonio, celebratosi a Torino, fra le figlie del duca sabaudo, Carlo Emanuele, e i rampolli delle casate d'Este e Gonzaga e il contatto, a lungo atteso, con il fasto di una corte davvero dinamica¹⁵ suggeriscono all'animo abbattuto del poeta la possibilità di un trasferimento nella capitale del ducato, definitivo nel 1608¹⁶. 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 contrasti con l'Inquisizione¹⁷ e con il carcere, fino al giugno 1612¹⁸. Della sofferta reclusione e del doloroso sequestro dei volumi Marino parla largamente nella corrispondenza¹⁹ e vi allude in alcuni sonetti di *Lira* III²⁰. Gli

¹⁴ 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 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, pp. 101-102; sull'argomento: TADDEO 1971, pp. 69-71; RUSSO 2008, pp. 81-82; CORRADINI 2012, p. 15.

¹⁵ Per una panoramica sulla scena letteraria sabauda, cfr. ROSSI 1968, pp. 399-421.

¹⁶ Cfr. BORZELLI 1906, p. 81 e RUSSO 2008, p. 87.

¹⁷ Sull'argomento si rimanda a CARMINATI 2008.

¹⁸ 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.

¹⁹ A 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.

²⁰ Per la morte di Crescenzi, amico e mecenate, Marino retoricamente si chiede se sia più appagante contemplare il chierico «di fosco velo [...] / avvolto o di lucenti spoglie? / Misero in terra o glorioso in Cielo?» (13, vv. 12-14); la strofa (cfr. *Cappello* relativo) nasconde la ritrosia

ultimi anni in Italia trascorrono in una riconciliazione, più o meno sincera, con il duca (è significativo che i discorsi delle *Dicerie* – *La pittura*, *La musica*, *Il cielo* – siano intitolati rispettivamente a Carlo Emanuele I, al cardinale Maurizio di Savoia e a Vittorio Amedeo I).

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

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 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 una riviera, che si finge esser Posilipo, e mentre sta pescando ragiona alle barche che passano del mestier della pesca. Un altro poemetto si 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.²¹

La permanenza a Roma (1600-1606) 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, lo inducono a tentare l'esperimento epico²². Della *Gerusalemme distrutta*, prova condotta sullo scheletro della *Liberata* di Tasso, non sopravvive che il settimo canto, stampato postumo (Venezia, Piuti, 1626). Dello stesso periodo è anche la *Polinnia*, progetto in seguito abbandonato e smembrato, la cui prima notizia risale alla riportata missiva a Castello e la cui ultima menzione è rintracciabile in due lettere, datate 1619,

del poeta ad abbandonare, anche temporaneamente, Torino dal momento che il rilascio dei suoi libri, dopo la scarcerazione, tardava.

²¹ *Epistolario* n. 34, pp. 53-54.

²² Il poema epico è ancora la prova più ardua per un poeta: cfr. BERTONI 1997, p. 13.

inviata a Lorenzo Scoto e a Ottavio Magnanini²³. La medesima sorte tocca ai poemetti *Polifemo cieco* e *Il pescatore*, ricordati nella *Lettera Claretti* come pronti per la stampa²⁴.

Fondamentali durante il soggiorno ravennate (1606-1608) sono lo studio approfondito della letteratura sacra e patristica (determinante per la successiva produzione) e la lettura delle *Dionisiache* di Nonno Panopolita, disponibili in latino solo dal 1605²⁵.

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 (probabilmente, senza il consenso dell'autore) in una raccolta edita a Venezia curata da Pier Girolamo Gentile, intitolata *Concerto de le Muse*²⁶. Segue il *Rapimento d'Europa*, stampato a Lucca nel 1607, per il matrimonio di Lorenzo Cenami²⁷ con Chiara Buonvisi; la composizione è in seguito accolta in *Sam-pogna* IV. Di estrema importanza è l'attenzione che Marino tributa alla città di Genova²⁸ e, in particolare, alle politiche coniugali delle casate Doria e Spinola, alle quali dedica una coppia di epitalami poi confluita nell'omonima raccolta (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. L'esperimento del doppio elogio è

²³ Rispettivamente nell'*Epistolario* n. 126, p. 214 e n. 130, p. 223.

²⁴ Russo 2008, p. 73.

²⁵ *Nonni Panopolitae Dionisiaca, nunc denuo in lucem edita et latine reddita per Eilhardum Lubinum*, Hanoviae, Typis Wechelianiis, apud Claudium Marnium, 1605.

²⁶ Per un complessivo resoconto sul *Tebro festante*, si rimanda a Russo 2010.

²⁷ A Lorenzo Cenami è dedicato un beneaugurante sonetto di *Buone feste* (CCa22); alla morte di sua madre è intitolata la canzonetta conclusiva (la quarantesima) delle *Lagrime*.

²⁸ Marino è legato all'ambiente genovese, dominato al tempo dalle personalità di Gabriello Chiabrera e Giovanni Vincenzo Imperiale, 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 questo 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.

replicato nel 1608, per l'unione di Margherita, infanta di Savoia, con Francesco Gonzaga (estimatore del poeta²⁹ nonché dedicatario di 7) e per quella di Isabella di Savoia con Alfonso III d'Este: sono composti *Il letto* e *Il balletto delle Muse*³⁰ (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 Emanuello*, panegirico che accompagna e propizia l'ingresso di Marino alla corte sabauda.

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, 1607³¹) di Guidobaldo Bonarelli, alla cui morte è dedicato il sonetto 20. 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»³². Infine si citino la *Murtoleide* contro Gaspare Murtola, composta all'altezza dello scontro con il rivale³³ e stampata postuma (1629), e le *Dicerie sacre*, articolate in tre discorsi che precedono di qualche mese la pubblicazione di *Lira* III.

La produzione 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,

²⁹ 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 gonzaghesco, si veda FABBRI 1985, p. 131: «Non è forse casuale che a quest'interesse gonzaghesco 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)».

³⁰ In 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 *Lagrime*.

³¹ *Filli di Sciro Favola pastorale*, Venezia, Giunti-Ciotti, 1607. Si veda GERI 2014.

³² FABBRI 1985, pp. 131-132.

³³ Si rimanda a Russo 2008, pp. 96-109.

ancora acerbo: il trasferimento a Torino (1608-1615), il contatto con le personalità di maggiore rilievo nel mondo letterario e politico, la dimensione cortigiana, la partecipazione alla vita delle Accademie, l'interesse e l'impegno nei vari generi compositivi stimolano una decisiva maturazione. *Lira* III è uno degli esiti di 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 più breve capitolo dell'opera. La silloge conta quaranta liriche, trentasette sonetti, due madrigali (28-29) e una canzonetta (40). Tuttavia, prima di confrontare le *Lagrime* con le *Rime lugubri* (quinta parte delle *Rime* 1602), dalle quali dipendono, risulta doveroso tracciare, per sommi capi, una storia del genere *lagrimoso*, con l'obiettivo di individuare analogie e differenze con i modelli precedenti e di isolare eventuali novità introdotte da Marino.

Anzitutto, è necessario registrare la compresenza, nel termine *lagrime*, di due filoni 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 quattrocentesca delle antologie funebri. Nell'economia delle *Lagrime* mariniane, il maggiore apporto è garantito, come naturale, dal cordone encomiastico, sebbene l'autore indulga in 30 (*In morte di peccatrice convertita*) al tema della Maddalena. Ne consegue la necessità di una menzione a entrambe le tendenze.

Dal successo sorprendente³⁴, l'indirizzo spirituale delle *lagrime* è profondamente legato alla vita religiosa contemporanea, nel quadro delle reazioni alla Riforma Protestante. 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, l'importanza di una giusta condotta, il pentimento e la remissione dei peccati. La produzione letteraria (e artistica) riceve sollecitazioni in chiave morale, per cui appaiono concreti gli sforzi per *movere* i fe-

³⁴ Esplicativo è il caso della ristampa delle *Lagrime* di Tansillo seguito dalle *Lagrime* di Erasmo da Valvasone nel 1592 (anno della *princeps* delle *Lagrime* di Erasmo): *Le Lagrime di San Pietro del signor Luigi Tansillo*, Venezia, 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 Lagrime di più poeti illustri*, dedicata al potestà della città Aluigi Prioli. Figurano, nella silloge, le stanze di Torquato Tasso per le *Lagrime della Vergine e di Cristo* (la *princeps* è la stampa bergamasca, nello stesso anno), le *Lagrime di Santa Maria Maddalena* di Erasmo da Valvasone, il *Lamento di Maria Vergine per la Passione dell'unico suo figlio* e le *Lagrime del Penitente* di Angelo Grillo. Fino al raggruppamento finale, costituito nel 1838: *Le Lagrime di S. Pietro, di Cristo, di M. Vergine, di S. Maria Maddalena e quelle del penitente*, Milano, tipografia di Silvestri, 1838.

deli (ancora prima dell'esigenza di *docere*³⁵ loro) e per ristabilirne il protagonismo nella pratica religiosa. Sono molte le esperienze che fanno da scuola, a cominciare da Cristoforo Scanello, detto il Cieco da Forlì³⁶, autore di rime spirituali comprensive di certe *Lagrime di San Pietro*; Bartolomeo Malombra, autore delle *Lagrime di Maria Maddalena*³⁷, poemetto in 16 ottave (la scelta del metro epico è caratterizzante), il cui cardine è il giusto dolore³⁸ 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*³⁹, in cantiere dal 1539 e stampate 46 anni dopo; Erasmo di Valvasone, le cui *Lagrime di Maria Maddalena* (75 ottave) attribuiscono alla visione di Gesù il potere della conversione e nelle quali tuttavia le lacrime rivestono un ruolo inaspettatamente marginale⁴⁰; Torquato Tasso, che attende nel 1593 alla stesura delle *Lagrime della Beata Vergine*⁴¹ (il

³⁵ Si veda BAFFETTI 2002, p. 214: «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».

³⁶ Il caso di Cristoforo Scanello (già secondo il giudizio di PEPE 1892, p. 5) è 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*, 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, et quattro sonetti*, l'Aquila, Cacchi, 1580).

³⁷ *Lagrime della Maddalena a gli Illustrissimi Soranzi*, Venezia, Guerra, 1582.

³⁸ Un esempio, l'ott. 13: «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».

³⁹ La fortuna delle *Lagrime di San Pietro* si spinge oltralpe, dove François de Malherbe dedica loro una traduzione in francese (cfr. CHIODO 2009, pp. 13-28).

⁴⁰ Pare che il pianto, da indubitabile prova dell'avvenuto riscatto, rimanga elemento marginale: l'attenzione è costantemente dirottata sul cambiamento esteriore e spirituale della Maddalena e sull'accoglienza *in excelsis* a lei riservata ancora prima della sua morte (si cfr. ott. 40; ott. 41, vv. 6-8). Le lacrime chiudono il poema: sono il segno della disperazione per i «mille scempi» (ott. 35, v. 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 (ott. 58-60); 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 sé 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», ott. 62).

⁴¹ 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*, Milano, Pontio, 1597. Il fine

cui apparato tematico ricorre ai *topoi* funebri) e di *Cristo*; Angelo Grillo, autore dei *Pietosi affetti, et lagrime del penitente* (1601), un diario spirituale che avvicina il lettore a Gesù (vibrante il senso di compenetrazione: «pur ch'in te posi e 'n me tua gloria abboni», da I *Pianto* v. 14, p. 712).

Da rilevare è l'importanza della scelta dei soggetti, in pieno accordo con il messaggio veicolato: *in primis* la Maddalena, patrona 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 della 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 – secondo cui le buone azioni assicurano il Paradiso). Non è dunque casuale che Marino assuma Maddalena come archetipo per il profilo della *peccatrice convertita*. Dall'altro canto San Pietro – in Scanello e Tansillo – sviluppa le implicazioni connesse alla parabola della 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. 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 espressione nella canzone di Tansillo a Paolo IV (*Rime* 406 vv. 92-98):

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.

Ben più vicina all'esperimento mariniano è la seconda macrotenenza, quella di stampo più spiccatamente funebre. Il poeta vanta una diffusa conoscenza delle raccolte in morte: da una parte lo studio e la consultazione di queste sillogi, dall'altra la stesura delle *Rime lugubri* (per non parlare di celebrazioni isolate poi incluse in altre raccolte, ne è un esempio 1) gli assicurano una solida dimestichezza con i temi più vulgati e sfruttati del genere. Tuttavia

ultimo è di sollecitare quella pietà che si intende rafforzare in senso cattolico (*movere* vs *docere*): «queste lagrime che scrittor sublime / in dotte carte esprime, / questa lagrime, che da gl'occhi santi / di Maria, già stillò grave dolore, / se non piegan a' pianti / ogni devoto core: / o lagrime non sono di tormento, / o di spinto ogn'ardor nel mondo è spento» (madrigale di F. R.^{co} F.^{is} P.^{is} S.^{co}, pp. non numerate).

la decisione di intitolare la nuova sezione *Lagrima*⁴² si rifà a una precisa e ben identificabile tradizione. Nella produzione cosiddetta lacrimosa⁴³ è possibile distinguere diversi tipi di elogio, corrispondenti a diverse strutture metriche⁴⁴: 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 per la scomparsa di Lucina Savorgnan Marchesi⁴⁵); vicino a questo omaggio è il tributo di una determinata cerchia di persone, magari afferenti ad una medesima Accademia, nella dipartita di personalità di rilievo (si faccia l'esempio degli Illustrati Accademici di Casale che salutano Margherita Paleologa, duchessa di Mantova e marchesa del Monferrato⁴⁶). Altrettanto frequenti sono le sillogi d'autore, composte e curate da un letterato (le lacrime del fiume Sebeto per Maria Colonna d'Aragona di Gabriele Moles; le rime di Giovan Antonio Gelmi per Eliseo del Bene; il pianto del fiume Reno di Bologna in lode di Andalò Bentivoglio a cura di Costante, Accademico Travagliato⁴⁷) e per la morte di un parente o di una persona cara (ci si limiti alla menzione di Zaccaria Tommasi, autore di alcune rime per il fratello Bartolomeo, e di Dionisio Rondinelli per la *sua donna*⁴⁸). Sono altresì da menzionare i florilegi funebri inclusi nell'architettura di un'opera

⁴² A parità di argomento, *Lira* III predilige un titolo per così dire "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 *Lagrima*.

⁴³ Nella rassegna saranno presentate in ordine cronologico quelle opere che hanno nel titolo la dicitura di *lagrima*; sono escluse le prove, frequenti, come *Il lagrimoso lamento della mag.ca mad.a Hippolita Passerotti bolognese*, Bologna, Benacci, 1587 (?) di Marcantonio Ferrari o *Il lagrimoso lamento che fa il gran maestro di Rodi con i suoi cavalieri*, Orvieto, falsamente attribuita a Giorgio Falconetti, o il *Pianto e lagrimose rime a diversi signori*, Brescia, Sabbio, 1595 di Giovanni Paolo Braccini.

⁴⁴ Alle più frequenti soluzioni metriche (sonetto, canzone, madrigale) si affiancano l'endecasillabo sciolto (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),

⁴⁵ *Lagrima di diversi poeti volgari, et latini*, Vicenza, Stamperia nova, 1585. E per l'edizione di Forza: *Lagrima di diversi nobilissimi spiriti*, Udine, Natolini, 1599.

⁴⁶ *Le lagrima de gl'Illustrati Accademici di Casale*, Trino, de' Ferrari, 1567.

⁴⁷ Le opere si rifanno alle seguenti edizioni: *Le lagrima di Sebeto*, Venezia, Griffio, 1554; *Lagrima di Antonio Gelmi pistore*, Verona, Discepoli, 1586; *Lagrima del Reno di Bologna*, Bologna, Benacci, 1590.

⁴⁸ *Le lagrima di Zacharia Thomasio, nella immatura morte di M. Bartholomeo Thomasio*, Venezia, 1552. *Le lagrima del Sig. Dionisio Rondinelli*, Vicenza, Greco, 1600.

più ampia come in Chiabrera e Gaspare Murtola⁴⁹. 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 peste⁵⁰ e le lacrime di Parma per Alessandro Farnese ad opera di Giovanni Francesco Avanzini, che ne è il curatore e lo stampatore⁵¹. Un ultimo caso degno di nota è rappresentato dalle *Lagrima* per la dipartita di Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia, ad opera di Scipione Manzano⁵²: si tratta di un discorso in prosa nel quale sono inanellati tutti i *topoi* del genere (è sufficiente leggerne le prime battute per incontrare i temi della salita nell'Empireo, della sovrapposizione defunto-sole e dell'elevazione a *Eroe* della fede⁵³).

Tuttavia, la prima apparizione del termine *lagrima* in rapporto a un soggetto funebre è in Agnolo Firenzuola (1493-1543), il quale lo sfrutta per due episodi ben distinti. Il primo (cc. 23v-27r di *Rime*, la cui *princeps* è edita postuma nel 1549⁵⁴), in endecasillabi sciolti, è per la morte dell'amico Bartolomeo Gerardacci, intitolato a Filippo Ciconini; sfilano in ordine le maggiori tematiche lugubri⁵⁵, legate fra loro dall'affetto che il poeta nutriva e nutre nei confronti dell'elogiato.

⁴⁹ Di Chiabrera si seguono le *Rime. Parte prima*, Venezia, Combi, 1605. La suddivisione interna prevede una prima sezione, dedicata alle *Lodi de' diversi Eroi*, e una seconda, come poi in Marino, alle *Lagrima sopra la lor morte*. Di Murtola: *Rime*, Venezia, Meglietti, 1604. Tuttavia il caso di Murtola è singolare: le *Lagrima* pertengono al tema amoroso; solo una lirica, *Le esequie d'Adone*, è funebre.

⁵⁰ Il lamento della città è seguito dalla *Penitenza del Popolo*; l'opera è un ibrido fra i filoni funebre e spirituale, tenuto conto dell'invito al pentimento e della richiesta di perdono.

⁵¹ *Le lagrima di Capodistria et la penitenza del Popolo*, Venezia, 1555. Per le *lagrima* di Parma, l'edizione è: *Le lagrima di Parma in morte del suo Signore*, Parma, 1594.

⁵² *Lagrima nelle esequie fatte in Cividale di Friuli*, Padova, Pasquati, 1594.

⁵³ «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 e acerbo, poiché rappresentandosi a gl'occhi della mente [Marino usa «occhio del core» in 35, v. 4] con queste esterne sembianze letali turbidezza e l'eclissi di quei raggi, coi quali già luminosi e splendenti soleva questo pietosissimo eroe spirando focose faville di cristiana carità prometterci in ogni tempo grazie e favori, ci fa penacissimamente sospirare così singolare, e così per tutti pernicioso giattura» (cc. 1r-1v).

⁵⁴ L'edizione di riferimento è *Le rime*, Firenze, Giunti, 1549.

⁵⁵ 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. 51-59); 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. 113-120); il rammarico del celebrato che *guardando indietro* non comprende il dolore dei cari («duolgli / del nostro vaneggiar, de' nostri errori», vv. 125-126); 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 apotropaica, di negazione] / che a noi lo tolse, per metterlo in cielo: / ché non consente il fatal ordine questo», vv. 200-206); la lezione su chi

Il componimento che invece esercita maggior fascino, perché fornisce una prima specificazione delle lacrime, è il secondo (cc. 63r-79r) per la morte di un amante napoletano, prefato da una lettera a Clementina Roca, nobile matrona pratese. L'autore spiega così la genesi dell'interesse: «piansi la violenta morte d'un miserello amante napoletano» (c. 61r). Le lacrime ricevono in questo modo un primo chiarimento eziologico, perché considerate la giusta reazione a un giusto dolore. Si leggano i 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
ch'entro a gli orecchi de' pietosi amanti
e de le molli giovinette io possa
poner la grieva ingiuria e 'l torto grande
che contro un giusto ardir d'un giusto amante
commesse non ha guari Giustizia ingiusta,
con tanta empietà, sì ingiustamente,
che chi ne fu cagion forse n'è gramo.

L'attacco insiste sul contrasto giusto-ingiusto: le lacrime sono conferma della convenienza del sentimento (vv. 4-5), rafforzato dall'assenza di rapporti amicali o di sangue con lo sventurato. Al poeta infatti «è paruto necessario mandarlo [il testo] fuori, sotto il favore di qualcuna che dovesse, potesse e volesse [...] difendere gagliardamente» (c. 61v). Benché in modo non esplicito, le lacrime acquistano un valore umano, una coscienza morale che, anche di fronte alla condotta non sempre integerrima degli uomini, sanno transcendere 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, reclamata dai *malvagi*, evidenzia la netta frattura fra bene e male, sottolineata dalle sfumature negative riservate agli avversari del ragazzo⁵⁶. La

debba essere compianto (vv. 207-216); la centralità delle opere dell'amico («quell'opre / che vivo l'onorà, l'onoran morto», vv. 229-230).

⁵⁶ La descrizione dell'amante si fonda su appellativi che ne esaltano la giovinezza («le rincesca de la morte / del poverello amante in sul fiorire / del suo bel primo aprile, in sul far frutto», vv. 384-386) e l'inesperienza (il ragazzo è *semplichel*); il suo caso è *miserando* («subito inteso il miserando caso», v. 288). La Vicaria tratta pietosamente la circostanza: «essi [consiglieri], / mossi a pietà del poverel, cercarono / modo di prolungar la fiera impresa», vv. 332-334 – dopo

lirica è in endecasillabi sciolti: il tributo assume così la veste dell'egloga non dialogata, a suggerire la genuinità della sofferenza e la limpidezza del dolore.

Il genere, armonizzatosi con i temi della produzione funebre, inizia a esistere autonomamente. Nella succitata rassegna è possibile individuare *topoi* ricorrenti comuni (in buona parte ereditati), come l'accoglienza *in excelsis*⁵⁷; il paragone e la sovrapposizione del defunto con il sole⁵⁸, che non è infrequente sfoci nella compenetrazione⁵⁹; la reazione della Natura⁶⁰; il pianto

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?», vv. 335-338. I vicari, desiderosi di ritardare la sentenza il più a lungo possibile, sono detti «pietosi padri», v. 350. 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 (le donne che vanno a Pozzuoli sono «stimolate / dalla nuova pietà», vv. 498-499; la donna del protagonista che non intende prestargli soccorso è «o sorda, o cieca, o ingrata», v. 260).

⁵⁷ 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 nel seggio de' divin consigli / sei colonna del Ciel lucida e pura, / onor del tuo Fattore e di Natura» (*Lagrima di Sebeto* ott. 47); Illustrati: «tra tanta gioia senza fine / lieta su ne l'empireo alto soggiorno / frutti or coglie de l'opre sue divine» (*Lagrima*, Morra *D'Angeli*..., vv. 12-14); «con quanto onor si de' pensar ch'accolta / subito fosse ne gli eterni chiestri? / 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?» (Guasco *Qual tristo*..., vv. 71-77); Ducchi: «è Leonora salita a l'alta Corte / fra l'alme, che lassù son cittadine» (*Lagrima*, Frigio p. 26, vv. 13-14); Gelmi: «alma gentil, che 'l bel chiestro 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, vv. 1-4).

⁵⁸ Tommasi: «credea Morte, togliendoci quel sole / ch'ora su in Ciel sì [...] splende, / torci ogni ben, perch'ella solo attende / a danneggiarci» (*Lagrima*, c. 6v, vv. 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* ott. 2, vv. 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*, Incerto p. 36, vv. 1-6); «ove sei ben nata alma, accorta et bella? / Tu splendi altiera a par del sol tra noi» (Ducchi p. 65, vv. 1-2).

⁵⁹ Illustrati: «per porla nel seno al sommo Sole / tolse la gemma ch'ogni lume adombra / di questa notte da gli umani onori» (*Lagrima*, Carretto *Solea*..., vv. 25-27); Ducchi, *Lagrima*, Incerto p. 36, v. 12.

⁶⁰ 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 verterà in mare / queste dolci acque, che sien tosto amare» (*Lagrima di Sebeto* ott. 18); 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, ah sorte dura; // e l'aria intorno, e 'l Ciel tutto cangiarsi» (*Lagrima*, Gambera *Qui dove*..., vv. 1-12; si veda anche il successivo, *Deh, perché*...); Ducchi, *Lagrima*, Cipriano da Napoli p. 16; Gelmi, *Lagrima*, p.

della città per la morte del celebrato⁶¹; la velocità della scomparsa⁶²; la metafora del frutto colto anzitempo⁶³; l'appello al pellegrino⁶⁴; la sepoltura con le virtù, con Amore o con altre divinità⁶⁵; il cielo come luogo di origine

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* ott. 1, vv. 1-5).

⁶¹ 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 concetti, / 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* ott. 75); 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, vv. 1-6; si veda *Pon fin...* p. 4, vv. 1-4); «pianga con modo inusitato e strano / Ferrara che, fra tanti illustri padri, / pregi non perde mai maggior di questi» (Testa p. 11, vv. 12-14); Avanzini: «piansi co 'l pianto d'un mio caro figlio / dianzi; et sentir in voce alta mi fei. / E con l'umor, che cadde a lui del ciglio, / furo in carte notati i dolor miei» (*Lagrima di Parma* ott. 1, vv. 1-4).

⁶² 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, / parti dal mondo, e non con minor fretta / tutto quel che di lui giova e diletta» (*Lagrima di Sebeto* ott. 90); Ducchi: «donna, per ornarne il mondo, / ci diede il Ciel; ma ohimè ch'invidio Fato / tosto la tolse e la ripose in Cielo» (*Lagrima*, Pellegrini p. 46, vv. 1-3).

⁶³ Tommasi: «morte colma di sdegno e 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» (*Lagrima*, c. 36r, vv. 5-8); Ducchi: «or sei, Ferrara, del sovrano tuo onore / spogliata onde già andasti in vista altera / poiché ha reciso Morte iniqua e fero / di bellezza e virtute il più bel fiore» (*Lagrima*, Leali p. 13, vv. 1-4).

⁶⁴ Illustrati: «viator, pria che 'l piè porti più avanti / consacra a l'urna e lagrime e sospiri, / ornandola di gigli e d'amaranti» (*Lagrima*, Cavagliate *Di...*, vv. 12-14); Ducchi: «viator, dunque al bel marmo t'inchina / s'il Ciel benigno ogni tuo voto ascolte» (*Lagrima*, Saraceni p. 50, vv. 7-8); «viator, in questi freddi ornati marmi / giace morta chi vive eterna vita» (Saraceni p. 51, vv. 1-2); «alcun è che 'l bel sepolcro verga / di cotai note: "O viator qui giace / di Pudicizia il vero simulacro"» (Ducchi p. 67, vv. 10-11).

⁶⁵ Ducchi: «con nobiltà, supreme grazie e molte / sommo onor, gran bontà, beltà divina, / senno, ch'a pochi il Ciel largo destina / il questa gelid'urna or son sepolte» (*Lagrima*, Saraceni p. 50, vv. 1-4).

e meta finale alla quale l'anima ritorna⁶⁶; il lamento di Apollo o di Amore⁶⁷. Il pianto si arricchisce di uno specifico valore, che trova giusta formulazione nel sonetto di Ducchi (*Lagrima* p. 61, vv. 1-11):

Ite, lagrime mie, bagnando intorno
 il duro sasso che rinchiude e serra
 le 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,
 e a cantarla i più famosi spirti.

Le lacrime rappresentano la più immediata manifestazione di solidarietà: sono lo sfogo e l'unica prova di compartecipazione al dolore, nonché – stando alle parole di Ducchi, 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. 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»: Ducchi tocca una logica circolare, nella quale il lamento ispira e origina la composizione che, a sua volta, suscita le lacrime. In tal senso, gli elementi del binomio sono gli unici che possono ingaggiare battaglia col Tempo, vincendolo mediante la celebrazione del morto (sul tema della Fama si cfr. 1, vv. 13-14).

⁶⁶ Moles: «a i vanni miei presta le sante piume, / con cui altera al Ciel poggiasi a volo» (*Lagrima di Sebeto* ott. 3, vv. 1-2); «felice te, ch'onde scendesti, or sei / tornata in grembo al Sommo bene intenta» (ott. 46, vv. 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» (*Lagrima*, Guazzo *Poiché...*, vv. 9-11); «l'anima ritornata a la sua stella / d'ogni basso pensier libera e scossa / sue sante voglie appaga in quel che vede» (Sordi *None...*, vv. 9-11); Ducchi, *Lagrima*, p. 62, vv. 13-14; «quand'io mi movo a ripensar di voi / alma cortese del corporeo velo / sciolta e dal sommo Re chiamata in Cielo» (Ducchi p. 67, vv. 1-3).

⁶⁷ 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. // E Apollo cangiar il dolce canto / in aspri accenti; perché, oimè, sì presta / a l'alta stella tua festi ritorno?» (*Lagrima*, Delli *Re Alma...*, vv. 9-14); Ducchi: «l'Onestà, la Virtù son quelle meste / che piangono lei» (*Lagrima*, Titoni p. 27, vv. 12-13).

Molteplici dunque le implicazioni del pianto: è l'ovvia manifestazione di dolore, è l'umana compartecipazione alla sofferenza (in cui risulta cruciale il coinvolgimento del fattore umano), è l'unico elemento che, combinandosi con il ricordo del celebrato, ne assicura la sopravvivenza dopo la morte.

Simili considerazioni possono estendersi all'esperienza di Chiabrera, le cui *Rime* presentano la divisione in *Lodi de' diversi Eroi*, *Lagrime sopra la lor morte*⁶⁸, *Canzonette & Sonetti*, *Scherzi pastorali*, *Vendemie di Parnaso*, *Rapimento di Cefalo*, *L'Erminia*, *L'Alcina prigioniera* e 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, è preceduta da un'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 (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 inspira;
[...]
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 terren spiriti divi
nel ciel vi cal, miratevi ora augusti,
ed immortali in stil, che mai non more.

Grillo circostanzia il perimetro dell'elogio, che si limita all'ambito bellico. Anche Chiabrera dimostra di accondiscendere alle tematiche del genere; sfilano il paragone arboreo⁶⁹, l'entità della ricompensa celeste dopo le prove

⁶⁸ I personaggi oggetto delle *Lodi* non sono gli stessi delle *Lagrime*.

⁶⁹ Per Orsini (I vv. 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, [...] repente / far di lagrime un fiume, / e pianger de l'Italia un sì bel lume»; per Colonna (II vv. 6-11): «nobile pianta altera / svelta da nembi e doma / sul fior di primavera; / [...] rocca alta di Roma / folgoreggiata a terra / con lagrimevol guerra»; per Baglioni (II vv. 1-6): «qual tronco in gogo 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».

sostenute in vita⁷⁰, la morte prematura⁷¹, la perdita che non trova riparazione⁷², l'appello al *viator*⁷³, la disperazione di Apollo⁷⁴, l'invito a piangere rivolto alla città del celebrato⁷⁵.

Ciò che nei testi di Chiabrera consuona con le altre raccolte e che si discosta dalla visione mariniana sono 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: 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 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, nel pianto si apre («non credeva, o Spinola [Andrea, dedicatario della lirica], repente / far di lagrime un fiume / e pianger de l'Italia un sì bel lume», I vv. 7-9) e si chiude («di Savoia a i liti / in solitaria riva / altri ne canti lacrimoso e scriva», IX vv. 7-9). L'omaggio a Fabrizio Colonna (1450/60-1520; pp. 33-37) muove dall'invocazione alla Musa per fissarsi poi sul rammarico e sulla pena per una sì precoce perdita (IV, vv. 1-7). Cantare la dipartita di Colonna ha un effetto paradossalmente dolce (V) poiché il dolore si lenisce trovando consolazione nella stesura di

⁷⁰ Per Orsini (VI vv. 4-9): «disse: "O prencipi amici / son di vera virtù premio gli onori / per l'anime celesti; / su dunque l'armi, e se medesmo appresti; / e con amiche prove / gli onor ciascun del mio guerrier rinove"».

⁷¹ Per Colonna (III vv. 9-11): «già non dovea su la più verde etate / dura morte involarte / senza prova di Marte»; al passo si lega l'ultima strofa (IX v. 5): «Morte il tuo valor prese in dispetto».

⁷² Per Pio (I vv. 6-11): «[Ferrara] il Pio guerrier piangendo e gl'onor suoi; / qual gemma d'India o qual tesor fra noi / può ristorar il danno / di grand'alma rapita? / O qual incanto mitigar l'affanno / può di mortal ferita?».

⁷³ Per Barbarigo (II vv. 3-11): «[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"».

⁷⁴ *Ibidem* (IV vv. 3-11): «[qual] 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"».

⁷⁵ Per Baglioni (IX vv. 10-13): «senti Perugia [...] / e meco tu le lacrime diffondi, / che di tanto guerrier non han pur l'ossa / angusto marmo che coprìr le possa».

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 vv. 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 / ed è ria tigre chi talor non piange», I vv. 12-13), per poi sviluppare un parallelo con Achille (III, v. 1) e si chiude in tragedia; tuttavia il vigore del paragone è nella dissomiglianza: c'è innegabile gloria nel morire dopo una feroce battaglia, ma è triste perire senza aver l'occasione di mostrare il proprio coraggio⁷⁶. Il lamento per Agostino Barbarigo (1516-1571; pp. 43-45), capitano della flotta veneziana, si apre col danno inflitto dalla morte (I, vv. 6-8) e termina nella disperazione di Apollo. L'elogio per Astorre II Baglioni (1526-1571; pp. 46-50) si imbastisce sulla metafora del «leon d'Italia sì tremendo [...] / tratto per inganno e per insidie a terra» (III vv. 12-13). Lo svelamento della circostanza è affidato a Febo il cui dolersi si traduce in un invito a Perugia, città di Baglioni, a piangere la caduta di *tanto* figlio. Infine, Chiabrera dedica l'ultima canzone a Famagosta (pp. 51-53), teatro di cruenti scontri nell'assedio degli anni 1570-1571. L'esito del contrasto, a favore della Lega santa, lascia cicatrici profonde: «sfortunata in pianti, / spettacolo di pena, / cinta il piè di catena / traevi a gioghi di nemici infesti / tumulti luguberrimi funesti» (III vv. 5-9).

Di tutt'altro avviso è Marino, il quale non concepisce la raccolta delle *Lagrime* come necessariamente destinata 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 chiabrerisca sul lamento. A questo punto, perché il confronto sia veramente efficace, è doveroso anticipare alcuni elementi sulla silloge che, nonostante sia strutturalmente prossima alle *Rime* del savonese e tematicamente vicina alle altre esperienze, 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 solo il pretesto 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 ritorno in vita dei personaggi chiarisce un punto non considerato: l'elogio non è fine a sé stesso

⁷⁶ «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 di de l'armi / non folgori e non tuoni; / nel più bel corso tuo Morte t'invola / né sangue turco il tuo morir consola» (IX).

sia perché offre rimandi esterni (alla famiglia dell'elogiato; si faccia l'esempio di 4) sia perché cambia in profondità la prospettiva sulla morte, vista come condizione intermedia necessaria per la beatitudine eterna. Nel secondo sonetto – in onore di Giovanni Andrea Doria – è contenuto l'epiteto «Ligurio Nettun» (v. 5) in riferimento alle abilità del defunto e al suo più famoso antenato, Andrea Doria, spesso rappresentato in foggia del dio Nettuno⁷⁷. Per Giovanni Francesco Aldobrandini, nipote di papa Clemente VIII, si auspica un glorioso ritorno, come «novo Orion» (3 v. 10), sul campo di battaglia. Per Vittoria Farnese la glorificazione include la discendenza della nobildonna: «s'or laggiù [in terra] di peregrini onori / veste Urbino e Italia e spiega e spande / co' Gigli azzurri [i Farnese] e con l'aurate Ghiande [della Rovere] / l'età de l'oro e la stagion de' fiori» (4 vv. 5-8). Girolamo Buonvisi, nobile lucchese, grazie alla vittoria in terra (5, v. 5), vede la sua fama difesa dalla tirannia del Tempo, tanto che il suo nome «immortalmente invitto / là ne gli archi celesti a note d'oro / ha di sua man l'Eternità descritto» (vv. 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» (6 v. 4), richiama in Cielo «le sei compagne [rimando al blasone degli Aldobrandini]» (v. 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 anche da considerarsi – nel suo intimo – come una pausa rispetto alla permanenza in Paradiso da cui l'anima proviene (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, ruota sul ritorno all'origine («riprende ciascun gli abiti primi», 7 v. 9), ma verso il basso. Come si vedrà, le *Lagrime* 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», 7 v. 14 – si noti il conflitto tra le ultime parole dei sonetti 6 e 7: *cielo* e *terra*). Sempre in virtù dell'accennato sistema binario, le ultime due composizioni, per la dipartita di Enrico IV e di Ferdinando de' Medici, esibiscono diverse analogie: il valore dimostrato in oriente («terrore al Moro / mentre il ferro rotava a' danni loro», 8 vv. 2-3; «si lamenta e lagna / del duro giogo il misero oriente», 9 vv. 3-4); l'omaggio delle virtù («il Valor, lo Splendor, la Fede, il Zelo / e l'onor de la Pace e de la Guerra / cadde»,

⁷⁷ Cfr. STAGNO 2005, p. 18 e p. 46. Per un approfondimento sulla rappresentazione letteraria di Andrea Doria, si rimanda a ROSSO DEL BRENNIA 1970, pp. 59-63.

8 vv. 9-11; «Religion, Pietà, Giustizia e Pace / adoran chine il gran pennon che pende / dal nobil marmo», 9 vv. 9-11); la figura di Marte. Il ricordo dei due sovrani è affidato al loro operato che contribuisce a renderne viva l'immagine: «il sepolcro che la copre e serra / sepolcro non sarà ma sarà cielo; / fia del gallico Marte il cielo in terra» (8 vv. 12-14); «sotto il bronzo ond'animata splende / l'immagine di lui viva e verace / l'Invidia istessa le sue spoglie appende» (9 vv. 12-14). In definitiva, la morte – presente come circostanza scatenante – non è situazione impediente e per ogni soggetto celebrato è prevista la possibilità di un riscatto o, direttamente, di un ritorno ultraterreno.

La struttura delle *Lagrima* e un confronto con le *Rime lugubri*

Prima di procedere a un confronto fra *Rime lugubri* e *Lagrima*, risulta utile proporre in modo schematico il sistema interno della silloge. In riferimento alla tabella che segue, sono necessarie alcune precisazioni: nella colonna di sinistra, sotto la sigla 'n°' è indicato il numero d'ordine delle composizioni a cui è affiancato il nome del destinatario. Seguono gli anni della morte di ciascuno: la dicitura 'ca.', per Girolamo Buonvisi, indica che il lucchese è morto dopo il mese di maggio ma non oltre il 1602, come è possibile dedurre dalle ultime clausole del testamento aggiunte nel dicembre 1601 e nel maggio 1602. Per Lorenzo Tesauro (10) e Giacomo Valmarana (19), l'indicazione *post* 1612 tiene conto delle testimonianze storiche: il primo cade in una battaglia al Monferrato, in occasione di uno dei primi scontri per la successione della regione (1613-1617). Per il secondo vale la testimonianza di Cinelli Calvoli (*Biblioteca volante* vol. IV, p. 333), il quale ricorda il suo nome come autore de *Le corone de la Gloriosa Regina de l'Universo incoronata ne la Città di Genova ed altre Rime* e di due *Nenie*, la prima delle quali conosce una terza ristampa (accreciuta e corretta) nel 1612, per Pavoni a Genova. L'impossibilità di determinare la data della morte di N. Rovera – se si tratta di persona reale – impone come limiti l'arrivo del poeta a Torino (1608) e la *princeps* della *Lira* (1614). Per Magnani, i madrigali funebri (61-65) contenuti nei *Madrigali* di Bartolomeo Barco del 1608, forniscono un valido *terminus ante quem*⁷⁸. L'assenza di informazioni circa i restanti intestatari costringe ad assumere come estremo temporale l'edizione delle *Lagrima*. Nelle ultime colonne sono identificati alcuni sotto-cicli, riconoscibili in base a elementi comuni, e due macro-sezioni in cui la sequenza può essere scandita:

⁷⁸ *Madrigali di Bartolomeo Barco mantovano*, Venezia, Alberti, 1608 (pp. 63-67).

<i>n°</i>	<i>dedicatario</i>	<i>†</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 Tesauro	<i>post</i> 1612	intimista	
11	<i>N. Rovera</i>	1608-1614		
12-15	Melchiorre Crescenzi	1612		
16-17	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	
22-23	<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		
26-29	Livia d'Arco	1611	arte	
30	<i>Peccatrice convertita</i>	<i>ante</i> 1614		
31	Vittoria Archilei	<i>ante</i> 1614		
32	Isabella Andreini	1604		
33-39	Livia di Antonio da Savignone	1613	parenti	
40	Luisa di Bernardino Arnolfini	<i>ante</i> 1614		

Colpisce l'ordinata planimetria dei dedicatari, che consente una preliminare divisione della silloge in due parti distinte: la prima, di carattere 'politico', è più encomiastica, considerata la natura degli elogiati (si succedono nobili di sangue – comandanti, duchi, re – e nobili d'animo – il mercante

Buonvisi), e la seconda, dal sapore più intimo, costituisce il momento ‘personale’ della raccolta. Lo stacco fra i 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. Si precisano così due linee contrapposte per occasione, sentimento e resa, ma accomunate dall’impianto tematico e dai *topoi* che definiscono lo scheletro del genere. Le tendenze che emergono, dalla celebrazione al più personale tributo, creano una patina umana, carica di *sympatheia*.

Nei primi nove sonetti si concentra l’ossequio a personaggi illustri, la cui presenza, ridotta rispetto alle *Rime lugubri*, tradisce un’intelaiatura studiata e vincolante. È possibile scorgere nell’elezione di tali soggetti una mossa politica da collegare sia agli incarichi che Marino è chiamato a svolgere nelle varie corti, sia ai suoi interessi (da qui deriva l’ipotesi, sostenuta da Slawinski, che **4**, per Vittoria Farnese, celi finalità opportunistiche⁷⁹).

La struttura della prima sezione prevede un iniziale dittico in onore di Giovanni Andrea Doria – scelta giustificata dalla dedica di *Lira* III a Giannettino Doria e dal legame con Genova⁸⁰. Il valoroso combattente, i cui *pregi* sono immortalati nel *diamante* del Cielo (**1**), trova accoglienza in un «novo mausoleo» fregiato da rami e ampie corone di corallo (**2**). Segue l’omaggio alla famiglia Aldobrandini, nella persona di Giovan Francesco, marito di Olimpia, nipote di papa Clemente VIII. Nella lirica è menzionato l’impegno contro il nemico turco culminante nel parallelo *post mortem* con la costellazione di Orione, che preannuncia la stagione delle piogge. Il sonetto successivo (**4**) omaggia Vittoria Farnese, figlia di Pierluigi e zia di Alessandro Farnese, duca di Parma e Piacenza (elogiato in **ALu36-37**). 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 Farnese con quella degli Aldobrandini (Ranuccio I sposa Margherita).

⁷⁹ Si parla esplicitamente di «sistemazione farnesiana» (SLAWINSKI 2007 vol. III, p. 341).

⁸⁰ Considerato il legame che unisce Marino a Genova, non stupisce la scelta del dedicatario (si veda *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, esplosa nel 1608, con Gaspare Murtola: il genovese offre le *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 *De la 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.

L'attenzione per la scomparsa di Girolamo Buonvisi (5), mercante lucchese, sembra suggerire l'inadeguatezza dei titoli nobiliari per misurare la caratura di un uomo: benché le battaglie del destinatario siano metaforiche, le sue *glorie* hanno, nell'immortalità del cielo, appropriata collocazione. La silloge prosegue e 6 descrive il ritorno *in excelsis* di papa Clemente VIII, la cui anima è richiamata in Paradiso da un neonato *splendor* celeste, erroneamente scambiato per una cometa. 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 Cinquecento⁸¹, è assunto come metafora della vita umana, unito al tipico binomio mondo-teatro. E nel momento in cui, petrarchescamente, «la favola è compita», ognuno riprende gli «abiti primi» tornando polvere. 8 lamenta la fine di Enrico IV, re di Francia e marito di Maria de' Medici (sorella della sunnominata Eleonora de' Medici e madre di 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, zio di Maria, 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 ha rapporti tesi. La parentela col re francese è sufficiente a 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 noto dal 1609, come registra Borzelli⁸². La cortesia di siffatti tributi potrebbe

⁸¹ Gli scacchi 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* di Luca Pacioli (redatto in volgare intorno al 1500 e ritrovato nel 2006); il poema *Scacchia ludus* di M. Girolamo Vida, edito per la prima volta nel 1527 a Roma e noto a Marino (modello della partita del canto XV di *Adone*); la *Guerra del gioco de gli scacchi*, opera in versi sciolti di Niccolò Mutoni (pubblicata nel 1544); *La Scaccheide*, poemetto in ottave, di Gregorio Duchi, del 1586; il *Trattato de l'invenzione e arte liberale del gioco di scacchi* di Alessandro Salvio, edito nel 1604; *Il Gioco de gli Scacchi* di Pietro Carrera, nel 1617; il *Trattato del nobilissimo e militare esercizio de' Scacchi* di Gioacchino Greco, dato alle stampe nel 1620.

⁸² 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); si veda anche Russo 2008, p. 149.

considerarsi un'astuta mossa per rafforzare il proprio prestigio in Francia, benché non fosse ancora in vista alcun trasferimento oltralpe⁸³.

Le affinità tra queste liriche autorizzano un'ulteriore suddivisione in sotto-cicli, ciascuno dei quali è composto da tre componimenti: **1-3** (per Giannandrea 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. **7-9** (per Francesco Gonzaga, Enrico IV, Ferdinando de' Medici), collegati da un più o meno taciuto protagonismo mediceo, raccontano la desolazione della tomba, meta comune a tutti, indipendentemente dai titoli (Francesco *soggiace* in terra; la mano di Enrico *giace* gelida nel sepolcro; Ferdinando *giace* nell'avello attorno al quale piangono le Virtù).

Comune ai primi componimenti è – come si è già accennato – l'idea che gli elogiati possano tornare in vita attraverso la discendenza o grazie alle proprie capacità che la Fama assicura 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, da cui non è prevista alcuna forma di ritorno. La Fama (**1**) non si rassegna alla scomparsa di Doria e, scritti i suoi *pregi* nella fissità del Cielo, non vuole seguirlo nella tomba; al comandante Aldobrandini, nuovo Orione, è chiesto di «mostrarsi tale in Ciel qual *fu* in terra», tornando a tuonare sul nemico. Vittoria Farnese (**4**), attraverso i figli Isabella, Francesco e Lavinia, *spiega* in Urbino e in Italia l'utopica età dell'oro. L'Eternità, in **5**, dopo averne scolpito il nome negli «archi celesti», garantisce a Buonvisi sopravvivenza, lasciando che le sue *glorie* si spargano sulla terra. Infine, la stella che chiama l'anima di Clemente VIII ne permette il ricordo perenne, aggiungendo allo «stellato velo», un nuovo splendore.

La cortigianeria che impronta la prima parte della raccolta si dissipa nella seconda: ciò che muove Marino è 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 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

⁸³ BORZELLI 1906, p. 117.

l'ingiustizia che si tratti di un dardo di ferro e non d'Amore a colpire il giovane. 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. La lirica, con ogni probabilità commissionata all'ormai celebre penna di Marino⁸⁴, con tinte delicate dipinge il mondo, talentuoso ancorché umile, della fanciulla. 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 (così il verso dal sapore petrarchesco «Morte [...] lo svelse e 'n Ciel piantollo», v. 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). Al 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 magio) e cognome del defunto (15). Quest'ultimo ha come protagonista il Tevere che, tutt'altro che festante, tesse le lodi dell'ecclesiastico, protestando la velocità della sua dipartita e l'impossibilità di piangerlo secondo desiderio. 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 Veneziana⁸⁵); Antonio Vincenzo Magnani (18), autore dell'*Istoria dello 'nvitto e valoroso principe Don Florismondo [...] e d'altri famosi cavalieri*⁸⁶, che muore insieme alla *Gloria* e alla *Virtute*, poi seppellite insieme a lui; Giacomo Valmarana, padre di certe *Nenie* (Pavoni, Genova), ricordato per il valore militare a difesa della fede cattolica; Guidobaldo Bonarelli (20), elogiato dai sommessi modi della sua *Filli*, da poco data alle stampe. Segue un sotto-ciclo di cui è presente, nelle *Rime lugubri*, un primo abbozzo (22-25): si tratta di una parata del dolore che, sebbene quasi del tutto anonima, è ben lungi dall'essere un'esercitazione fine a sé stessa. Inaugura la serie un *bambino* ucciso dal

⁸⁴ ROSSI 1968, *passim* pp. 401-409.

⁸⁵ 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.

⁸⁶ Su Magnani non ci sono notizie certe, né su un Magnani autore di un *Florismondo*. Dell'opera si è occupato John R. REINHARD che, nel *Florismondo; ex damnatissima Amadisi Bibliotheca*, «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. LXXXV-LXXXVI, p. 229). WICKERSHAM CRAWFORD 1924, p. 40 precisa che l'opera di Magnani è una tarda imitazione dell'*Amadigi di Gaula*.

fulmine (21), mentre sugge il latte materno; 22 e 23 costituiscono un dittico per un giovane soldato colpito da una freccia turca: la ricerca, in 22, del responsabile si trasforma in 23 nella descrizione del fatto. Al tema dell'innocenza e del 'meraviglioso caduto' (i cui modelli sono «Narciso, Ila, Giacinto, Adon novello», **ALu22** v. 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», 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. Al tramonto col sole della donna corrisponde una resurrezione di Marzio Cardelli. All'attributo cristologico («risorgesti lassù leggiero e pronto», v. 4), fa seguito il catasterismo del dedicatario, la cui condizione accresce il dolore del poeta («se di mar sì vasto il flutto e 'l fango / teco e lieto per te varcando io giva, / perché [...] tu parti e io rimango?», vv. 9-11). 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, suggerita dallo stridere di un linguaggio stilnovistico applicato a tale materia⁸⁷. L'inclusione di un simile avvenimento è omaggio al volto spirituale delle *lagrime*. 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 sembra essere 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» ad accendere d'amore gli astanti, compreso «l'eterno Amante [Dio]». Chiude l'antologia il sottociclo per la morte di parenti: la moglie del pittore Bernardo Castello (33-

⁸⁷ SALVARANI 2012, p. 708.

39) e la madre di Lorenzo Cenami (40). Livia da Savignone, cui sono dedicati ben sette sonetti, accompagna il marito nell'accettazione del lutto: interpretandone la disperazione, Marino 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 il proprio mutamento in marmo (34, vv. 12-13); la rassegnazione di fronte al lutto campeggia in 35 e le stanze incalzano a constatare lo stato di beatitudine della donna. 36 s'interroga sull'ingiustizia della Morte, sulla sua velocità nel colpire e sulla ritrosia nel concedere aiuto; il sollievo compare nelle due liriche finali e il congedo gnomico di 38 dissipa i sospiri. La finale sovrapposizione della donna col sole acquieta definitivamente l'animo lacerato di Castello, il quale ora può vedere la moglie in ogni momento del giorno. Cardine dell'ultimo componimento, per Luisa Arnolfini, è la fugacità della vita alla quale si contrappone la capacità della natura di rigenerarsi; la vicinanza del poeta trova sfogo nell'ottava 10, in cui la perdita della madre è del dedicatario quanto del nostro. La canzone-*consolatio* cerca di sottolineare la beatitudine della donna e, nella chiusa, è previsto il ricongiungimento col figlio («spera di rivederla ove t'aspetta / tra l'angelico stuol», vv. 92-93).

Sull'architettura interna delle *Lagrime* 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 o 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 e 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 vv. 7-8; «domator de l'oriente armato», 3 v. 7); è comune il riferimento alla tomba che deve, necessariamente, rappresentare i loro meriti («fregian l'urna real ben a ragione / non lauro o quercia e non viola o giglio, / ma di rami purpurei ampie corone», 2 vv. 9-10; «non convien fragil marmo a pregio eterno. // Ma di zaffiro a l'immortal superno / Tempio ten vai», 3 vv. 4-6). Corrispondenti sono 4 e 5, scritti dopo un matrimonio e dedicati a personaggi diversi che condividono la nobiltà d'animo e la *vittoria* in terra («chi vince in terra, al fin trionfa in Dio», 4 v. 14; «pugnasti e vincesti in terra, armata [l'anima] / di santo affetto e di pietoso zelo», 5 vv. 5-6). Inoltre non passa inosservato che il congedo dei due sonetti prevede l'affissione dei nomi di Vittoria e Girolamo nella volta celeste («scolpi [il Destino] / nel zaffiro del Ciel lettre

di stelle», 4 vv. 12-13; «l tuo gran nome immortalmente invitto / là ne gli archi celesti a note d'oro / ha di sua man l'Eternità descritto», 5 vv. 12-14). 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 e ancella, / a richiamar le sei compagne», 6 vv. 12-14; «seder chiaro vedesti [Eugenio Cagnani] [...] / Francesco [...] tra' più sublimi, / or soggiace al tuo piè cenere e terra», 7 vv. 12-14). Comune alle *lagrime* resta la barocca marginalità della morte e dei dedicatari (allusi in chiusura). L'ultima coppia, per Enrico IV e il granduca de' Medici, è apparentata in più punti: la loro importanza; la militanza contro i turchi⁸⁸; l'elenco delle virtù che muoiono e accompagnano il cordoglio; il riferimento a Marte.

Proseguendo nella seconda anta 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 v. 3) al punto da averne «invidia e desio ciascun di loro»; inoltre «se Vulcano nol fulminava in guerra, / l'avrebbe – credo – fulminato Giove / per non far più del Ciel ricca la terra», vv. 12-14. 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 vv. 12-14). Ancora: il rammarico per le 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 vv. 5-8; «quando, mentre' egual pianta al bel rampollo / cercava il buon cultor per farne innesto, / Morte quinci lo svelse e 'n Ciel piantollo», 11 vv. 9-11). La parentesi per Melchiorre Crescenzi merita una disamina specifica, poiché si confa alla logica binomiale con dinamiche diverse. Marino dispone i tributi in modo che il primo (12) rimandi al terzo (14) sul tema della tomba e il secondo (13) si colleghi all'ultimo (15) per il gioco onomastico. L'impossibilità di piangere il chierico secondo desiderio è ulteriore elemento 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 vv. 12-14); «[il Tevere]

⁸⁸ Entrambe le celebrazioni chiamano in causa l'avversario ottomano. Il *terror* che Enrico IV avrebbe suscitato potrebbe riferirsi alla possibilità di una coalizione europea in chiave antiturca (PERTUSI 2004, pp. 77-78); tuttavia è da considerare che i rapporti fra il sovrano francese e la Sublime Porta restano amichevoli (nel 1604, Enrico IV firma una Capitolazione con Ahmed I; cfr. LESAFFER 2004, pp. 343-344).

se piangerlo pur non posso appieno / cangiar potessi e scaturir quest'acque / in tanto sangue o in tanto inchiostro almeno» (15 vv. 9-11). Il tributo a Guarini, 16, è da espungere dalla presente analisi, considerate la stesura su commissione e la prossimità strutturale col successivo. La somiglianza fra 17 e 18 è garantita dalla figura del cigno (che indica in 17 l'elogiato e in 18 gli Angeli e i poeti cui è demandato di cantare la dipartita di Magnani) e l'epigrafe finale scolpita nell'alloro e sull'*urna* («scrisse queste parole in un alloro», 17 v. 11; «scolpitevi», 18 v. 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 quale eredita il nome e l'*onor*; Bonarelli è il *creatore* del dramma *Filli in Sciro*, la cui protagonista piange la scomparsa di Tirsi, nel quale si riconosce l'autore. 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 21-22/23: «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 vv. 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 vv. 12-14); «fischiar sentito, indi volar fu scorto» (23 v. 5) in *hysteron proteron*. 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»; in 23 è simbolo dell'«empio idolatra» che ha Diana *in testa e in mano*. La morte in mare affratella gli speculari 24 e 25: Mirzia perisce annegata per volere di Amore; Marzio, quasi perfetto anagramma del corrispettivo femminile, soccombe nel mare-vita («perché [...] tu parti, e io rimango?», 25 v. 11). Inoltre, la chiusa del primo sonetto è in antinomia con l'attacco del secondo: Mirzia tramonta col sole e Marzio risorge ed è trasformato in *segno*. Le lodi a Livia d'Arco sono architettate, come per Crescenzi, a chiasso: 26 e 28 si corrispondono per l'equivoco onomastico (26, vv. 1-3; 28, vv. 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 vv. 9-11; «morir quando morio / questa terrena dea / Amore e Citerea», 29 vv. 1-3). Ciò che avvicina d'Arco alla peccatrice di 30 è l'amore che entrambe sanno suscitare, casto per la cantante e carnale per la prostituta. Seguono le *lamentationes* per Archilei (31) e Andreini (32),

di cui sono messe in risalto le abilità artistiche (canore e recitative), in virtù delle quali si modella la permanenza in Paradiso: Marino immagina che Vittoria sia richiamata per far fronte a un disguido nell'armonia dell'Universo, mentre Isabella è al centro dell'«empirea scena» accendendo *d'amor* i beati. 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 e al dolore / pon freno omai, che ti distempra e sface, / sconsolato pensier», **35** vv. 1-3; «volgi lo sguardo a quell'eterna pace: / ivi o quanto è più chiaro il suo splendore», vv. 7-8; «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 / quasi cinto di stelle un sole ardente», **38** vv. 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, si oppone la vita che, spenta, più non torna (si menzionano il serpente che «può racquistar la giovinetta spoglia», v. 15; la fenice che «dal cener suo morto rinasce», v. 21; la vegetazione che «si rinfiore e si rinverde», v. 27; i fiumi che hanno «infinito corso», v. 33; le *tempre* del mondo «sì salde e ferme», v. 37; il sole che tramonta e sempre risorge). Alla convenienza del pianto corrispondono l'ineluttabilità della perdita e delle «leggi immutabili» 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?», vv. 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 Cenami è assiso nel grembo della madre (**ALu1**, vv. 13-14; **40**, vv. 97-102). Si veda la tabella: per ogni coppia di lirica è sintetizzata la natura del collegamento.

<i>n°</i>	<i>dedicatario</i>	<i>collegamenti</i>		
1	G. Andrea Doria	[escluso perché di riutilizzo]		personalità note
2		comandanti	di mare, <i>a Lepanto</i>	
3	G. F. Aldobrandini		di terra, <i>contro gli Ottomani</i>	
4	Vittoria Farnese	vittoria in terra	sul nome [«chi VINCE in terra»]	
5	Girolamo Buonvisi		metaforica [«vincesti in terra»]	
6	Clemente VIII	ritorno alle origini	cielo [«richiamar...in Cielo»]	
7	Francesco Gonzaga		terra [«riprende...gli abiti primi»]	
8	Enrico IV	virtù del defunto	muoiono <i>come fiori al gelo</i>	
9	Ferd. de' Medici		piangono <i>attorno al sepolcro</i>	
10	Lorenzo Tesauro	1. invidia	T.: di Marte-Morte; R.: del Cielo	intimista
11	N. Rovera	2. amore mancato	T.: i primi amori; R.: matrimonio	
12	M. Crescenzi	tomba	[omaggi degli amici e di Marino]	
13		gioco onomastico	[sul nome col re magio]	
14		tomba	[Marino torna alla celebrazione]	
15		gioco onomastico	[sul cognome: elogio del Tevere]	
16	Battista Guarini	[commissionato; condivide la struttura col seguente]		poeti
17		1. cigno	G.: Angeli/poeta/mito; M.: poeti	
18	A. V. Magnani	2. epigrafe finale	G.: in alloro; M.: nel marmo	
19	G. Valmarana	creazione	creato: <i>imitatore di San Giacomo</i>	
20	G. Bonarelli		creatore <i>della Filli che parla</i>	
21	<i>Bambino</i>	arma da lancio	fulmine, <i>empio strumento di ira</i>	dolore
22	<i>Giovane</i>		freccia <i>di un empio idolatra</i>	
23				
24	<i>Donna</i>	annegamento	in mare [«sommersa giacque»]	
25	Marzio Cardelli		in «Ellesponto / che vita ha nome»	
26	Livia d'Arco	gioco onomastico	amore	ammirazione
27		intesa con Amore		
28		gioco onomastico		
29		intesa con Amore		carnale
30	<i>Prostituta</i>			
31	Vittoria Archilei	talento	canoro: <i>il mondo è strumento</i>	professioniste
32	Isabella Andreini		recitativo: <i>il Paradiso è teatro</i>	

33	Livia da Savignone	famiglia	ricerca di conforto nel disegno	parenti
34			piangere <i>come farebbe Egeria</i>	
35			non piangere <i>vista la situazione</i>	
36			reprimenda alla Morte <i>lenta</i>	
37			piangere <i>come il Cielo e Argo</i>	
38			non piangere <i>vista la situazione</i>	
39	Luisa Arnolfini		conforto nel Sole, <i>disegno divino</i>	
40			contrastì su vita; utilità del pianto	

Scomposta la struttura interna delle *Lagrime* e analizzati i rapporti che apparentano fra loro le composizioni, si rende ora obbligatorio un confronto con le *Rime lugubri*, quinto segmento delle *Rime* 1602 e diretto precedente dell'antologia qui presa in esame. Si cominci dalla posizione: sia le *Lugubri* che le *Lagrime* 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. Limitandosi ancora a un confronto "di superficie", colpisce la disparità nel numero di componimenti: 56 per le *Lugubri* e 40 per le *Lagrime*. Il ridimensionamento è 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 attento nella selezione delle fonti. Il poeta prende così le distanze dall'esercizio fine a sé stesso (nel computo, insieme ai sonetti per la donna, rientrano anche i tre per la morte di un anonimo *giovane*, 22-24⁸⁹), per privilegiare una poesia dedicata, meno locale, in risposta alle mutate esigenze e ai diversi contesti⁹⁰.

⁸⁹ Si cfr. GUERCIO 1999, p. 125: si evidenzia la stretta connessione fra 22 e 23.

⁹⁰ È sufficiente una rapida rassegna ai dedicatari delle *Lugubri* e delle *Lagrime* 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 Antonio 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, 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 (ALu30-31); Filippo II, re di Spagna (ALu32-35); Alessandro Farnese, duca di Parma (ALu36-37); Antonio Mirobal-

La nuova forma corrisponde dunque a un nuovo ordine di destinatari. 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 ciclo (22-25) 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 trionfalistiche, spesseggiano stereotipi quali la celebrazione dei trionfi, delle conquiste, [...], il compianto di intere città, la disperazione dei fiumi, la lode della "gloria" dell'"onore", 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.

Io, 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 d'Avalos, governatore di Milano (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, originario di Napoli (ALu45); Ottavio Martirano, di origine calabrese e stanziatosi a Napoli (ALu46); Torquato Tasso (ALu47-48); 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 (compresi Lazio e Molise). Al contrario, nelle *Lagrima* sono incluse 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 (12-15) di Roma; Battista Guarini (16-17) è ferrarese; Antonio Vincenzo Magnani (18) è di probabile ascendenza bolognese; Giacomo Valmarana (19) è vicentino; di Urbino Guidobaldo Bonarelli (20); Livia d'Arco (26-29) è mantovana; di Roma è Vittoria Archilei (31); Isabella Andreini (32) è padovana; probabilmente ligure è Livia di Antonio da Savignone (33-39); è lucchese Luisa di Bernardino Arnolfini (40). In questo secondo elenco, Napoli è del tutto assente.

Continuano gli amici del poeta (43-46) e dal 47 «alla fine si tratta sempre di artisti, prima i poeti [...], poi (54-55), con stretta e logica sequenza, [...] i musicisti [...]»⁹¹; 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> donne nominate moglie di amico	condottieri 'spiriti magni' pontefice	politica
uomini	giovani anonimi [amante omicida] cardinali, vescovi principi, eroi amici poeti musicisti pittori	duchi e sovrani legami affettivi colleghi poeti bambino folgorato morti giovani donna e uomo annegati artiste (donne) parenti (donne)	personale

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 pubblico 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). In più: se nelle *Lugubri* solo gli uomini ricoprono ruoli di prestigio, le *Lagrima* affiancano agli amici e colleghi (Guarini, Magnani, Valmarana, Bonarelli) tre donne dall'apprezzatissimo e indiscusso talento in campo canoro e recitativo. Nell'antologia funebre di *Lira* III si stabilisce, in questo modo, un equilibrio più coerente fra soggetti maschili e soggetti femminili. Nelle *Lugubri* le prove d'apprendistato, assiegate in attacco, lasciano ai sonetti successivi l'incombenza di trattare argomenti, per così dire, impegnativi (i defunti celebri); nelle *Lagrima* si registra un andamento

⁹¹ Le citazioni sono tratte da GUERCIO 1999, *passim* pp. 11-15.

contrario: i destinatari 'politici', eliminato il tirocinio poetico, occupano il proemio per lasciare spazio a encomi intimi, per lo più dedicati a donne⁹².

Sul piano metrico, le *Lagrima* partecipano 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»⁹³. Compaiono due madrigali e una canzonetta, costruiti che nelle *Rime* 1602 occupavano una sede differente, intitolata *Madrigali e canzoni*. 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 (26-29), violinista a gamba ed esperta soprano. La scelta del madrigale si impone 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 l'attenzione di numerosi poeti, che ne lodano il valore, a cominciare da Tasso. Il suo encomio, vivente l'artista, comprende cinque sonetti (*Rime* 1170-1174) e tre madrigali (1175-1177), nei quali nascono *topoi* poi caratteristici (l'accostamento con l'arcobaleno e con la dea Iride; la polisemia dell'arco, inteso 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 di chi la ascolta 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»; 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 sonetti⁹⁴. 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 trova sostegno nell'assente riferimento alla carriera della donna⁹⁵. Ancora: l'ultimo omaggio della raccolta (40) è una canzonetta per la morte di Luisa Arnolfini, madre di Lorenzo Cenami, la cui *causa* è in un precedente di *Lira* II, B140 che Marino destina alla dipartita della propria madre. L'accostamento della struttura metrica all'argomento funebre si arric-

⁹² Nelle *Lugubri* la concentrazione delle intestatarie è nella parte iniziale (la sistemazione vuole esperire la flessibilità delle immagini utilizzate), eccezion fatta per una leggera infiltrazione nella parte riservata agli uomini (il 25, *Per una bella donna uccisa dal suo amante*).

⁹³ Russo 2008, p. 133.

⁹⁴ L'edizione delle *Rime* di Rinaldi è *Rime*, Bologna, Mascheroni, 1619 (p. 275).

⁹⁵ SLAWINSKI 2007 vol. III, pp. 328-329.

chisce del magistero chiabreresco, che ne influenza anche l'ordito rimico. La canzonetta si compone di diciassette strofe di 6 versi ciascuna col seguente impianto: aBBaCC. Di agile consultazione per Marino dev'esser la stampa delle *Rime* di Gabriello Chiabrera (Padova, Pavoni, 1604⁹⁶), la cui prima parte, *Delle canzonette* (ogni stanza è di sei versi), è riservata a personaggi illustri⁹⁷. Sei inoltre sono gli esperimenti che ricorrono al medesimo schema (per la Granduchessa di Toscana; per Maria de' Medici, regina di Francia; per Alessandro Farnese, duca di Parma; per Carlo di Savoia duca di Nemours; per Martin Lutero⁹⁸).

A livello tematico, benché *Lugubri* e *Lagrima* 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 modifica⁹⁹), nella seconda raccolta si vede accrescere l'apporto della componente biografica del poeta. Spiccano il rammarico per il giovane Lorenzo Tesauro (10), chiamato in paronomasia «il mio Tesauro, il tuo tesoro»; il dispiacere per l'impossibilità di partecipare ai funerali di Melchiorre Crescenzi, dissimulato nella domanda retorica in fine di 13; l'anelante bisogno di tornare a celebrare la tomba del prelado (14); il desiderio di dedicare alla morte di Battista Guarini un tributo personale, benché strutturalmente e tematicamente affine all'omaggio commissionato dall'Accademia veneziana

⁹⁶ *Rime del Signor Gabriello Chiabrera*, Padova, Bolzeta, 1604.

⁹⁷ In ordine: Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino (14 stanze); 2 canzonette per Emanuele Filiberto, duca di Savoia (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: 2 canzonette per Alessandro Farnese, duca di Parma (11 e 8 stanze); Giovanni Medici (10 stanze); Carlo di Savoia, duca di Nemours (9 stanze).

⁹⁸ Le edizioni: *Rime di Gabriello Chiabrera*, 3 voll., Società tipografia de' Classici Italiani, Milano, 1807; *Opera lirica* di Gabriello Chiabrera, a cura di A. Donnini, Res, Torino, 2005.

⁹⁹ Dopo un elenco di stilemi e *iuncturae* ricorrenti, Guercio passa ad analizzare gli «altri 'esercizi' o argomenti topici» (GUERCIO 1999, pp. 18-19). Alle tematiche là elencate – valide anche per le *Lagrima* – 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; 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) 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.

(cfr. i *Cappelli* 16 e 17); il ricordo commosso delle esperienze insieme a Marzio Cardelli, dedicatario anche di un sonetto negli *Amori* («Giaci o misero estinto io giaccio estinto», 112); la compartecipazione nel lutto nella chiosa «anch'io di genitrice orbo rimasi» (40 v. 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 in **ALu21**; un pittore nelle *Lagrima*, 33-39). Nel primo caso, Marino insiste sulla nuova e beata condizione della donna e sull'inutilità del pianto. Nel secondo, al contrario, si struttura un discorso che intrattiene con l'oggetto 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 (Lelio N. in **ALu28** e di Marzio Cardelli in 25), la morte in guerra per mano del Turco (rispettivamente del giovane principe della Scalea, in **ALu39** e di un anonimo soldato, 22-23) e il lamento per categorie artistiche (poeti, musicisti – uomini nelle *Lugubri*, donne nelle *Lagrima* – 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 («vinto e sommerso 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; // fugato in sul Danubio il tracio stuolo, / rotto in Ambracia del perfido Ottomano, / tolto l'orgoglio al Siro, a l'Africano» **ALu32**, vv. 1-7; «la [...] man, quella che tanto / pose invidia a l'Ispan, terrore al Moro» 8, vv. 1-2); dalle Virtù che sfogano il cordoglio («ardan le virtù tutte in cerchi assise / facelle di sospiri emule al giorno» **ALu33**, vv. 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, vv. 9-11); e dalla destinazione celeste.

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 di-

sposizione di un incunabolo, appunto, con inevitabile approssimazione, della futura *Galeria*¹⁰⁰.

Per le *Lagrima* 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; Buonvisi, probabilmente, per l'unione di Chiara con Lorenzo Cenami; papa Clemente VIII per ovvie ragioni; il duca Gonzaga per le nozze con l'infanta di Savoia, figlia del duca Carlo Emanuele; Enrico IV e il granduca Ferdinando per Maria de' Medici, moglie del primo e nipote del secondo. Anche i dedicatari della parte 'intima' hanno un contatto, se non personale, professionale col poeta: Lorenzo Tesauo è fratello dei più noti Emanuele (autore del *Cannocchiale Aristotelico*) e Ludovico e cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro; Melchiorre Crescenzi è il primo protettore a Roma; Battista Guarini e Guidobaldo Bonarelli sono grandi amici; Anton Vincenzo Magnani è conosciuto durante il soggiorno torinese; Marzio Cardelli è in intimi rapporti; Livia d'Arco, incontrata (forse) in occasione del doppio matrimonio delle figlie di Carlo Emanuele di Savoia; Vittoria Archilei è nota – se non personalmente – di fama; Isabella Andreini è ammirata e assunta nel repertorio citazionale alla base dell'*Adone*; Livia da Savignone è la moglie di Castello, pittore lodato; Luisa Arnolfini è madre di Lorenzo Cenami, amico di lunga data.

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 Achilini 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 di 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 ser-

¹⁰⁰ GUERCIO 1999, p. 15.

vendomene a suo tempo: ch  insomma questo   il frutto che si cava dalla lezione de' libri¹⁰¹». L'aspetto fondamentale di questo procedimento   la dissimulazione: imitare non   mai operazione fine a s  stessa, ma necessaria purch  il *parto* sia ben dissimulato e non consenta di intravedere in che misura siano presenti i testi che l'hanno 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?   vero che talvolta non ha saputo nel celare esser tanto accorto, che non sia scoperta la regia¹⁰².

Seguono alcuni luoghi nei quali Ariosto, secondo Marino, tradisce un troppo aperto recupero dei classici. Come intuibile, tale questione suscita vivo trasporto nel nostro, come si pu  leggere nella *Lettera Claretti*:

non si nega che quasi tutti i poeti tanto antichi quanto moderni, eziandio i pi  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, acciocch  non sia con facilit  riconosciuto¹⁰³.

L'imitazione   prassi di molti, bench  non sia manifestamente esibita; in proposito conviene leggere, ancora dalla *Lettera Claretti*, quanto segue:

questo costume hanno conservato Virgilio e Catullo andando dietro ai primi Greci, con tutta la schiera de' Latini meglio. Cos  hanno fatto il Petrarca, il Bembo ed il Casa, seguitando loro. Cos  a' tempi nostri il Tasso ed il Guarini. Cos  [...] il cavalier Marino, a cui non piacque mai murare sopra il vecchio, ma formar modelli nuovi a suo capriccio¹⁰⁴.

  *conditio sine qua non* per valutare l'eccellenza di un'opera: «cos  fanno tutti i valenti uomini che scrivono; e chi cos  non fa non pu  giamai, per mia stima, pervenire a capo di scrittura eccellente, perch  la nostra memoria  

¹⁰¹ *Epistolario* n. 137, p. 249.

¹⁰² *Ibidem*, p. 247.

¹⁰³ *Epistolario Lettere attribuite* n. 2, p. 603.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 604.

debole, [...], e senza questo aiuto di rado ci somministra [...] le cose vedute, quando l'opportunità il richiede»¹⁰⁵. Da qui, si desume che districare la logica di stesura di un testo non è compito facile; e le difficoltà si moltiplicano se si considera quanto il poeta aggiunge:

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 umori degli uomini, onde ad uno piacerà tal cosa che dispiacerà ad un altro e taluno sceglierà qualche sentenza d'un autore che da 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 nuove¹⁰⁶.

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 tempo¹⁰⁷, è vitale metterlo in comunicazione col passato di cui è figlio. In tal senso, l'indagine può svilupparsi su almeno due linee, identificate in questi termini da Bernardelli¹⁰⁸: 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)»¹⁰⁹. Del secondo aspetto (ossia le esperienze che il poeta matura e con le quali si confronta lungo la formazione e la carriera) si è già parlato. Volendo proporre alcune considerazioni sull'entità del *rampino* per la sezione delle *Lagrine*, 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 è più maturo, 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: la tradizione incoraggia l'uso di determinati stilemi, costrutti, immagini e 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 costruire una relazione in costante divenire, fino a sviluppare –

¹⁰⁵ *Lettere* 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.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ CONTINI 1990, pp. 9-10.

¹⁰⁸ Il saggio in questione è BERNARDELLI 2013, con particolare riferimento a pp. 38-42.

¹⁰⁹ *Id.*, pp. 40-41.

anche – una rivalità più o meno velata. Distinguere caso per caso fra allusioni, rimandi e recuperi volontari vuol dire anche attribuir loro il giusto spessore e il corretto inquadramento: identificare la presenza di un avantesto, tuttavia, non sempre aiuta a rintracciare il motivo implicito che ne ha permesso l'inclusione. Le *Lagrima* offrono, sotto questo aspetto, un terreno sorprendentemente fertile, a cominciare da Petrarca, la cui presenza nelle *Rime* 1602 e in *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, Lagrime, 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 reale¹¹⁰.

Al di là dell'opportunità di una lettura così drastica (e anche difficilmente difendibile), si deve certo muovere dalla considerazione che, per Marino – culturalmente cresciuto nella Napoli di fine Cinquecento –, Petrarca è un modello linguistico e non di sentimento («nessun autore gli [a Marino] è idealmente più lontano»¹¹¹). Si riconoscono, insieme alle influenze in materia amorosa, 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):

Canzoniere 299 v. 12

ov'è colei che mia vita ebbe in mano?

Canzoniere 295 v. 11

[anima] ritornata ond'ella uscìo!

ALu1 v. 5

quella che resse di mia vita il freno.

ibidem 6

ond'era dinanzi uscita.

¹¹⁰ DAMIANI 1899, p. 82.

¹¹¹ MARTINI 1985, p. 15.

Canzoniere 301 vv. 12-13

quinci vedea 'l mio bene; et per queste orme
torno a vedere ond'al ciel nuda è gita.

Canzoniere 239 v. 38

'n versi tento sorda et rigida alma.

Trionfi Morte I vv. 146-147

le belle donne intorno al casto letto
triste diceano «omai di noi che fia?».

Canzoniere 326 vv. 1-6

or ài fatto l'extremo di tua possa,
o crudel Morte; or ài 'l regno d'Amore
impovertito; or di bellezza il fiore
e 'l lumi ài spento, et chiuso in poca fossa;
or ài spogliata nostra vita et scossa
d'ogni ornamento et del sovran suo honore.

Canzoniere 287 v. 8

onde col tuo gioir tempo 'l mio duolo.

Canzoniere 352 v. 1

spirto felice.

Canzoniere 254 vv. 7-8

forse vuol Dio tal di vertute amica
tòrre a la terra, e 'n cielo farne una stella.

ALu6 vv. 1-2

i' pur a l'urna ove le belle spoglie
lasciò madonna sospirando torno.

Ibidem 11

sordo non ode e rigido non cura.

ALu7 vv. 6-7

ov'al casto letto afflitta schiera
di verginelle intorno egra piangea.

ALu13 vv. 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.

ALu20 v. 2

che pietosa a temprar scendi il
mio duolo.

ALu42 v. 11

spirto felice.

ALu49 v. 13

or falla stella in cielo.

Guercio ribadisce la centralità di Petrarca come «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, riprende anche la situazione o contesti comunque più larghi, testimonia un’attenzione più estesa e specifica¹¹².

All’altezza delle *Rime*, Petrarca rappresenta un modello, 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 *Canzoniere* 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 la sensibilità e lo slancio spirituale che sostengono e giustificano la logica dell’errore e del riscatto, il nitore di sentimenti e le pennellate che accordano al tormento amoroso un’intensità nella quale, *in nuce*, risiede il potere della conversione.

Con riferimento alle *Lagrine*, sembra d’uopo riconsiderare e correggere, smussandola, la posizione di Damiani: Petrarca è presente 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 folto e vario, pensato [...] entro un processo largo e collegiale, entro fitta e quasi inestricabile selva di autori»¹¹³. Di più: in merito al ricorso al *Canzoniere*, la raccolta funebre qui in esame permette di identificare varie tendenze, la prima delle quali comprende i ricordi che non assicurano un diretto riferimento all’opera (o perché dell’originale non sopravvive che una suggestione, o perché si tratta di espressioni a larghissima diffusione, e dunque reperibili in più autori – è il caso della «stagion de’ fiori» 4 v. 8, metafora per la discendenza di Farnese e Aldobrandini e usata da Petrarca, *Canzoniere* 239, v. 10 e da Tasso, *Rime* 1399, v. 12; oppure la dittologia *corona e palma* di 5 v. 8, rintracciabile in *Canzoniere* 295, v. 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 effettivamente petrarchesco o poligenetico.

La proposta di alcuni luoghi può giovare alla comprensione di un argomento difficile da circoscrivere e definire: accanto agli esempi succitati, sono

¹¹² GUERCIO 1999, pp. 19-21.

¹¹³ *Idem*, p. 33.

reminiscenze dal *Canzoniere* l'accostamento della vita umana alla *favola* di 7, v. 7, dal sonetto 254, v. 13; le «mentite spoglie» di 7 v. 3, nelle quali lo «stato umano» scherza finché *dura*, ricordano le «mentite larve» usate da Amore per ingannare il poeta (*Canzoniere* 89, v. 7) – 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 v. 14) si accorda con il *topos* dell'amante che, di fronte alla tomba della donna, ne assume la consistenza (si veda *Canzoniere* 23 vv. 79-80, «fecemi [...] / d'un quasi vivo et sbigottito sasso» e 325 vv. 58-59, «viva figura / far sentia un marmo»). L'attacco di 15 sul risvegliarsi della Natura e sul tepore del nuovo sole che riscalda i colli romani ha alle spalle la sestina 239:

Canzoniere 239 vv. 1-3

là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura
al tempo novo suol muovere i fiori,
et li augelletti incominciar lor versi.

15 vv. 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 natura sono fra le connotazioni più comuni e amate dell'avanzare della Primavera. Le «spine e dumi» in 16 v. 11 su cui pende la *sampogna* per la dipartita di Guarini, trasformano in endiadi il petrarchesco «hispidi dumi» (*Canzoniere* 360 v. 47), reperibile anche nelle *Rime* tassiane (443, v. 4; 1140, v. 6). La precisazione di 29 vv. 4-5 circa la sepoltura comune della cantante Livia d'Arco con Venere e Cupido («l'urna che chiude le sue belle spoglie / i due numi di Cipro insieme accoglie») ha origine in Petrarca *Canzoniere* 264 v. 65, «un sepolcro ambeduo chiuda» (l'immagine, per la sua potente semplicità, riscuote tanto successo da comparire in Tebaldeo *Rime* 295, vv. 208-209, Alamanni *Rime* I 49, vv. 37-38 e Tasso *Rime* 1499, v. 12).

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 «lettre di stelle» in 4 v. 13 scolpite dal Destino nello «zaffiro del Ciel» per eternare il nome della duchessa di Urbino, hanno in controluce le «lettre d'oro» di Petrarca (*Canzoniere* 93 v. 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 *lettre* assumono il valore di legge perché destinate a incarnare una verità universale e universalmente condivisa). Ciò che porta Marino a cambiare le *lettre* dorate dell'aretino nelle *lettre* che il Destino intaglia è Tasso coi versi «[per Margherita Gonzaga d'Este] s'altri in fiori dipinti o 'n selce impressi

/ le stelle son dorati segni, e come / lettre di Margherita, e l'auree chiome / più belle assai de' crini al ciel promessi» (*Rime* 1010 vv. 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*; la legittimazione autorizza così il prodotto mariniano, come il risultato di un sillogismo. Ancora: in tema di mediazione tassiana è possibile citare 40 vv. 73-74, «l'alte procelle / de la torbida mente omai serena». L'invito di Marino è rivolto a Lorenzo Cenami, al quale è intitolata la canzonetta. Dopo un lungo preambolo sulla condizione effimera dell'uomo in contrasto con la Natura, il poeta conforta l'amico prospettando un futuro ricongiungimento con la madre. Nell'*exhortatio* si ravvisa il «serenar la tempestosa mente» di *Canzoniere* 270 v. 35 prodotto dell'«aura gentile» di Laura (è la topica circostanza in cui la donna col suo canto «acqueta li sdegni e l'ire», v. 34, a «sgombrar d'ogni nebbia oscura e vile», v. 36, ad «alzare lo [...] stile», v. 37 dello scrivente). Più vicina, anche a livello tematico, è però la formula «fe' sereno ella il torbido sembiente», in *Gerusalemme liberata* VI ott. 61 v. 3: il soggetto è Erminia che guarda con animo rassicurato l'esercito cristiano in avvicinamento. È da notare una maggiore prossimità (sebbene Tasso si concentri sul *sembiente*): 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 di 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 / scorrendo il Ciel da l'uno a l'altro lato, / cangiasti in selce il mauritano Atlante», vv. 1-4. Il paragone mitico, come sempre nobilitante nelle *Lagrima*, 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» (*Canzoniere* 197 vv. 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 *sembiente*]» (**AMa**40 vv. 1-2). Come si constaterà, non è raro che il nostro prenda libero spunto da suoi precedenti lavori. 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.

L'equivoco onomastico di **26**, basato sul cognome della cantante Livia d'Arco, offre – nella sua facilità – spunti interessanti e un caso di, probabilmente inconscia, influenza petrarchesca: anzitutto, l'*arco*, come costruzione architettonica che *sostenea* la *reggia* di Amore e sotto la quale ora trionfa la Morte, 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 arco di Amore e Morte. Il rimaneggiamento 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 (in 142 e 323) ne piange le *frondi* sparse a terra e il *troncon* rotto. Ugualmente, il napoletano, proseguendo sulla falsariga di d'Arco-arco, ne immagina la caduta, il frantumarsi e le *ruine* che «fan nascere contesa infra le stelle», v. 11. L'idea alla base della lirica non è originale e non implica una dipendenza 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 eco tansilliana.

Per quanto rari, nelle *Lagrima* si trovano anche cammei interamente petrarcheschi; di seguito se ne propongono due: il primo è 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 Ruffini¹¹⁴ – autore di due *Nenie*, a lungo atteso da Vicenza dopo la guerra: «sposo già l'attendea lieto e fecondo / la cara patria», vv. 9-10. Il legame 'matrimoniale' con la terra natia è in *Canzoniere* 27 v. 13, «Roma che del suo sposo [papa Benedetto XII] si lagna», (a saldare la corrispondenza si aggiunge la missione spirituale dei personaggi: difensore della fede l'uno, «fe' di sangue infedel vermiglio il piano», v. 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», v. 8 (*canta* accenna alla carriera di attrice e poetessa; *arde* sottintende il nome da accademica, *Accesa*; *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 eco di *Canzoniere* 159 vv. 13-14, «chi non sa come dolce ella sospira, / et come dolce parla, et dolce ride». Non solo coincide il repertorio di stam-

¹¹⁴ RUFFINI 1994, pp. 223-224.

po stilnovistico, ma l'immagine di Isabella come portatrice di beatitudine si sovrappone a tutta quella schiera di donne che, con il loro sorriso e atteggiamento, trasmettono agli astanti pace fisica e insieme spirituale.

Il bilancio sulla presenza dell'aretino è 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*, pur con una sensibilità e in un contesto differenti.

Già da una ricerca, nelle *Lagrima*, 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 conquistata*. La competizione, se di questo si può veramente parlare, che Marino sviluppa e che conduce alla stesura 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 uno sfondo foltissimo e vario, pensato, pur *magna pars*, entro un processo largo e collegiale, entro fitta e quasi inestricabile selva di autori¹¹⁵.

Se la presenza di Tasso, nel 1602, non ha contorni propri, nelle *Lagrima* di *Lira* III guadagna più credito, tanto da diventare il principale interlocutore di Marino, il quale 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 fornire alcuni esempi di particolare rilevanza:

¹¹⁵ GUERCIO 1999, p. 33.

<i>Rime</i> 1436 vv. 12-14	1 vv. 1-4
scolpisca Eternità l'eterne lodi, più salde che 'n diaspro o bel diamante, ove scolpì de' suoi la gloria e l'armi.	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.
<i>Rime</i> 1316 v. 83	4 v. 6
dispiega e spande [: grande]	spiega e spande [: grande]
<i>Rime</i> 1432 v. 12	5 vv. 5-8
contese, e vinse; ora ha corona e palma.	pugnasti e vincesti in terra armata [l'anima] [...] or prendi là sovra le nubi e 'l gelo corona trionfal, palma onorata.
<i>Rime</i> 1252 vv. 1-8	13 vv. 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.	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. E 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.
<i>Rime</i> 1065 vv. 1-4	19 vv. 5-6
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.	tu per Gesù de l'empio stuol pagano ricche al Tago portasti e palme e prede.
<i>Rime</i> 978 vv. 9-11	32 vv. 3-4
dal cielo credo, discese e colà riede e dal suo lume scorto al cielo aspiro, [...] e 'l mondo sdegni.	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, 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 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, teologo francescano, al tributo per la morte di Melchiorre Crescenzi, chierico di Camera: 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*) mentre al secondo, quasi fosse un re magio (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*, sotto una 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 al Sant'Anna, 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»¹¹⁶. Anche nelle *Lagrime* si riscontrano affinità tematiche e lessicali, come nei casi seguenti:

Poemetti Clorinda vv. 1265-1266
 parrà che 'l Turco, il Moro e l'Etìopo
 piangan lo stato lor misero e duro.

Rime 399 vv. 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.

9 vv. 3-4

[...] si lamenta e lagna
 del duro giogo il misero oriente.

26 v. 11

fan nascere [le ruine] contesa infra le
 stelle?

¹¹⁶ *Idem*, p. 30.

Rime 263 v. 7

Venere e Amor si dipartiro.

29 vv. 1-3

morir [...]

Amore e Citerea.

Il lamento dell'oriente (in Tansillo, sciolto nelle tre popolazioni: *Turco*, *Moro* ed *Etiopo*) è elemento comune: lo «stato lor misero e *duro*» equivale al «*duro* giogo» imposto da Ferdinando de' Medici in 9 (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 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 farla arco, Giove desidera impreziosire lo zodiaco e l'Alba ne farebbe un ponte che, iperbolicamente, colleghi il fiume Gange al sole. Nell'ultimo passo, 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, suggerita dall'uso del preterito, ricorda il passo di Tansillo, che pospone il verbo ai soggetti. Il nostro, giocando sulla ripetizione in poliptoto di *morire*, 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, tanto che «tre dèi [sono] sepolti in un sepolcro», v. 8).

A questi esempi, è d'obbligo aggiungere il precedente che Tansillo (*Rime* 58, vv. 14-39, in morte di Cinzia, nana della Marchesa del Vasto) fornisce alla canzonetta 40 di Marino, in cui la ciclica rinascita della Natura – negata all'essere umano – porta a considerare la fugacità della vita. Il luogo più eclatante è l'invettiva contro le Parche, ingiuste tessitrici:

Rime 58 vv. 14-22

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 torto,
e Cinzia ucciser tosto!

40 vv. 49-54

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

Questi confronti, giocati sul piano contenutistico, documentano la dimestichezza del napoletano con la produzione del venosino, che spiega anche una ripresa come quella presente nel tributo a Guarini (17). Marino legge la celebrazione che Tansillo dedica alla morte di Juan Boscán († 1542), poeta barcellonese. Si leggano insieme i due momenti:

Rime 263 vv. 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,
perduolgiaugelli abbandonaro il nido
e le Ninfe sotterra se ne giro.

17 vv. 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 ninfe e gli augelletti al pianto
mentr'ei l'ali spiegava al quarto giro.

L'omaggio di Marino, più dettagliato, vuole che Guarini risulti superiore rispetto a Boscán: l'anonima ambientazione (il «lido / amato») 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», vv. 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 Boscán, si raffina nel *canto* marinaro, sigillo di un'immagine decisamente più elegante: se il *grido* sembra sgrezzarsi in occasione della morte, il *canto* 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», v. 8 fino al quarto giro (si noti l'equivoco con la rima di Tansillo). 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 della disperazione di Natura per celebrare ulteriormente l'eredità di Guarini. In chiusura, il *mostro* tansilliano che vomita «schiume d'inchiostro» conosce, nelle *Lagrime*, la delicata forma del mito, che insiste in circolo sull'origine quasi divina dell'elogiato, *augello* della schiera di Apollo.

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 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. Limitare l'indagine a una semplice anticipazione di passaggi analizzati nell'esegesi intertestuale sarebbe di scarsa utilità; ciò che invece può guidare a una migliore comprensione di *Lira* è la fortuna, in Marino, dei dedicatari delle *Lagrime*. Se nelle prime pagine dell'*Introduzione* si è cercato di decifrare le motivazioni che hanno portato alla scelta di questi interlocutori, qui si intende ripercorrere come le immagini sfruttate siano cambiate nel tempo.

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 alle Curzolari («fido ministro del gran Giove ibero», *Adone* IX ott. 144 v. 5), ma è padre del Doria dedicatario di *Lira* III. Il sonetto è copiato da un elogio funebre per Ascanio marchese della Corgna e modificato all'occorrenza (la circostanza dà misura di quanto il genere in morte possa essere impersonale). La ricerca di un *incipit* solenne porta Marino a riconsiderare un componimento di almeno nove anni prima; **2** è libero di aderire con puntualità al celebrato prendendo spunto da **AEr59-63**: il parallelo con Perseo, «di Giove il figlio» (2 v. 12) che «fece duro il corallo», si sposa con «novo Perseo» di **AEr60**, v. 9; il «gran Campione» (2 v. 13) della fede,

che tinge di rosso il campo, deve leggersi attraverso il filtro dell'allusione di **AEr61** v. 14, «con la fe' di Cristo Italia assicura».

Segue il comandante Aldobrandini: **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 e dall'epiteto di nuovo Orione, in riferimento alla costellazione che preannuncia la stagione delle piogge. L'appellativo permette le *exhortationes* finali: Aldobrandini, dal Cielo, deve sfoderare il suo *brando* (allusione al nome) e scatenare «tempeste d'ira e turbini di guerra, / piogge di sangue e fulmini di morte», vv. 13-14. La seconda terzina detta le condizioni all'invito espresso al v. 11, «mostrati tale in Ciel qual fosti in terra». **ALu39** presenta una situazione consimile: al Principe della Scalea il giovane, «novo Alcide di Cristo»¹¹⁷, ucciso dai Turchi, il poeta chiede che «di stelle armato a lui [al nemico] dal ciel si mostri», v. 14.

La scomparsa di papa Clemente VIII (**6** è, più esattamente, *Per la stella apparsa nella sua morte*) si accompagna a un madrigale della *Galeria* (I *Ritratti uomini* III 5). Non spiccano a prima vista coincidenze: il sonetto ragiona sulla stella (dalla «credula gente» considerata una *cometa* messaggera di sventure) che richiama in Paradiso le sorelle. Il madrigale non è funebre e si concentra sul valore del pontificato di Clemente VIII, considerato – come già in **AEr24** – il nocchiero a cui è affidato il governo della Chiesa (l'immagine non è originale). Ciò 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 regolare la rotta da impartire alla nave.

Ricco di riferimenti è **8** per la morte di Enrico IV re di Francia: l'attenzione alla «valorosa man», all'*invidia* posta all'*Ispan* e al «terrore al Moro»¹¹⁸

¹¹⁷ Si rileva 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.

¹¹⁸ 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

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 meritato alloro», la sua *man* giacque «chiusa in questa tomba», v. 7). Segue il cordoglio delle virtù (sfilano *Valore, Splendore, Fede, Zelo* e l'«onor de la Pace e de la Guerra») le quali, accalcandosi sul suo catafalco, ne lamentano la dipartita. Nell'ultima terzina il dolore, benché acuto, non può non constatare che il sepolcro di Enrico «sepolcro non sarà, ma sarà cielo» e il *cielo* del sovrano come Marte sarà in terra. Il sonetto è un interessante intrico di suggestioni e immagini già maturate. L'attenzione all'impegno militare sorregge, vibrante, le *Eroiche* al re dedicate: **AEr6**, per le nozze con Maria de' Medici, lo invita a «l'asta onorata e la temuta spada, / [...], lasciare e riposare», vv. 1-2; alla costruzione contribuisce l'accenno alla *man*, qui *famosa*: «ponga giù l'armi omai la man famosa / ch'ampia tra' ferri altrui s'apre la strada», vv. 3-4. Persino il letto ha un risvolto bellico («sia campo il letto», v. 9), dove «fra i notturni imenei» ha luogo una «guerra amorosa», v. 6. La medesima venatura marziale interessa anche **AEr7** e, per quanto abbozzata, ritorna l'identificazione divina: «fra gli ostri e l'armi, or Giove sembra, or Marte» e «lui con lo scettro e con la spada ardita / por freno e giogo altrui» (in questo caso, il riferimento si giustifica perché contrapposto ai punti di forza della donna, le cui armi riescono, paradossalmente, più letali). Ancora: il successo in campo, in **AEr8**, diventa genetico e la *tromba* e il *corno* rimpiazzano l'«armonia diletta» che annuncia la nascita di Luigi XIII; come «nodrice abbia Bellona ed ella il pasca / più d'onor che di latte e ne' sudori / de la gloria immortal virtute il bagni», vv. 9-12 e sia come un nuovo Achille, i cui *trastulli* devono essere «aste, spade, destrier, scettri e tesori», v. 13. **AEr10**, ancora sulla nascita del primogenito, dipinge il sovrano come Giove: «tu, gran re, qual sovrana aquila sòle, / mira come d'ardir, di gloria avampi, / e riconosci la bennata prole», vv. 9-11.

Dunque, l'identificazione, nelle *Lagime*, 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», ott. 65 vv. 5-6); grazie a lui «la Francia omai disfatta / fuor del rischio mortal tornò qual era» (ott. 69, vv. 1-2) e non appena «egli il bel Regno ebbe in balia / salsero al primo onor l'arti cadute, / con Giustizia e Clemenza e

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.

Cortesia / si rinfrancò la misera Virtute, / Fede risorse, e Carità verace, / e l'altre figlie de la bella Pace», ott. 70. In politica estera «né sol vicino amollo il bel Temigi, / pregiollo il Reno e l'ammirò l'Ibero» (ott. 76 vv. 1-2) e «ottenne ancor dal perfido Ottomano» (ott. 78 v. 1) quello per cui Goffredo da Buglione lottò invano. L'ultimo capitolo celebrativo è in *Galeria*: in *Ritratti uomini* I 60, dopo un fugace riferimento alla fenice (paragone volto a indicare la rarità dell'elogiato), torna la sovrapposizione con Marte («de le ceneri sparse / del suo [Enrico] distrutto velo / la sfera a Marte ha fabricata il Cielo», vv. 6-8). In *Ritratti uomini* I 60a, Marino sviluppa una retrospettiva differente: la mano, *famosa e valorosa*, del sovrano cade per la «villana mano infame», v. 1 del suo attentatore («la nemica paura / ordì questa congiura. / Chi per valor di spada / cader non può, di tradimento cada», vv. 5-8). Cambia la focalizzazione, ora 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», vv. 2-4. Infine è da menzionare *Galeria* II *Statue* 32 su una statua bronzea del monarca per opera di Giambologna (l'argomento è da *Tempio* ott. 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», vv. 5-8¹¹⁹.

Ancora: il sonetto per *N. Rovera* (11) dimostra una stretta vicinanza con **ALu30**. L'elemento comune è la metafora arborea, tema portante della lirica (lì suggerita per tradizione; qui dal cognome della dedicataria). Marino – alla mano l'elogio per il cardinale Caetano – declina la materia a seconda del soggetto. Vale la pena riproporre i due testi:

¹¹⁹ È interessante seguire le tappe dell'identificazione Enrico-Marte: Marino accosta 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 nei panni di Marte, con indosso un'armatura rosa o rosso chiaro e la mano destra protesa verso lo spettatore.

ALu30

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.

11

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.

Eran glorie le fronde, i frutti onori,
onde fregio a sé 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» dal «gran ceppo». 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 al cuore della lode: Morte *divelle* il prelato, lasciando «vedovo a terra il tronco inciso», e *svelse* la fanciulla, in età da matrimonio. Ugual nel tono la domanda dell'ultima strofa circa l'utilità finale di un atto tanto spregevole: «ma che ti val?» ispira la versione meno laconica di **11**, «invido Ciel, perché sterpar sì presto / l'arbor gentil?» (vv. 13-14). L'accoglienza in Paradiso è altra voce condivisa; tuttavia, se per il prelato Marino non ricerca altre spiegazioni (il *Cultor*, Dio, premia le sue gesta terrene), per N. Rovera non si rimbrotta la 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* per N. dà ascolto al dolore della famiglia che, incredula, non capisce per quale motivo una giovane vita sia spezzata così precocemente. L'autore,

attribuendo la decisione a un dio, cerca di offrire una spiegazione che, seppur improbabile, riesca a lenire la sofferenza dei cari della defunta.

Per quanto Melchiorre Crescenzi sia presenza costante nelle rime di Marino (lo si trova in **AEr30-31** e in *Galeria I Ritratti uomini* XV 1), non si riscontrano coincidenze specifiche, eccezion fatta per la costruzione in equivoco sul cognome. Nelle *Eroiche*, si esalta il suo *splendore* che, «per quest'ampio Egeo d'umano errare», spunta come una luna la quale indica allo «sdruscito legno» del poeta un porto salvo. In *Galeria* l'attenzione si sposta sul dipinto che lo vede «risuscitato da maestra mano». 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 ott. 17. Si confrontino:

13 vv. 1-4

Venne il buon Melchior da strania
stella
guidato, un già de' tre presaghi eröi,
ad adorar da gli odorati eoi
dal Nazareno Sol l'alba novella.

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.

La stella da *strania* diventa *miracolosa*, mentre rimane inalterata la sua valenza di guida («da strania stella / guidato», vv. 1-2) e «fidata scorta» («segnando va folgoreggiante e bella; / [...] / fidata scorta, e luminosa ancella», vv. 4-6). Con la sua luce porta 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 arrivo¹²⁰).

Il tributo a Battista Guarini (**16** e **17**) dà spunto all'omaggio in *Galeria I Ritratti uomini* XIII 22 e alla fugace menzione in *Adone* IX ott. 183, vv. 1-4 (si basa esclusivamente sull'allusione al più famoso dramma del ferrarese, il *Pastor fido*). Per quanto riguarda i contatti fra i sonetti *lagrimosi* e il componimento della *Galeria*, le coincidenze puntuali non sono numerose: spicca il dio Pan, incarnazione della poesia boschereccia-pastorale. In **16** è sovrapposto a Guarini («Pan dio de' boschi è morto», v. 1), mentre in *Galeria* modula una melodia

¹²⁰ Cfr. 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'accento 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».

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», vv. 1-7). Seguendo la disposizione di *Galeria*, Marino si domanda se la dolcezza sia frutto degli insegnamenti di Siringa («la già ninfa, or canna, / la cui rara bellezza, / trasformata quantunque», vv. 10-12) 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», v. 17. Mirtillo, personaggio del *Pastor fido* innamorato (corrisposto) di Amarilli (figlia di Pan), nasconde la persona di Guarini, erede di Virgilio (vv. 18-21). In altri termini, Marino ripropone quanto detto nella seconda quartina e prima terzina di **17**: le ninfe e gli uccelli, corteo canoro a Guarini che sale «al quarto giro», seguono le orme di quella *melodia* «onde già di dolcezza appreser tanto», v. 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 Apollo «istesso a lui la palma cede», v. 24.

Degli autori presenti nel ciclo dedicato a colleghi poeti, anche Guidobaldo Bonarelli compare in *Galeria I Ritratti uomini XIII 23* (subito dopo Guarini). Tralasciando l'allusione al prologo *La Notte* della *Filli in Sciro* in **CCa23**, il madrigale di *Galeria* intesse con **20** un dialogo serrato:

20

«Tirsi, il mio caro amor, Tirsi morì:
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 su 'l Po scene pompose;
or quelle faci altere e luminose
par ch'apprestin l'esequie al morir mio.

Piangon le Grazie sbigottite e smorte,
le Muse no, ch'al suo morir morì:
nacquer già seco e or seco son morte.

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

Galeria I Ritratti uomini 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».

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'esequie al morir *suo*». 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», vv. 12-3), ricalca il desiderio della Fama in **1**, la quale non intende seguire Doria nella tomba, ma diffondere notizia delle sue gesta. Il madrigale, invece, tace la morte: è Bonarelli stesso a parlare e spiega come il Po (in perifrasi ai vv. 2-3) lo strappò al natio Metauro (nelle Marche). Filli e il poeta si riferiscono al medesimo evento: quelle che a lei sembrano esequie, sono da lui descritti come «palchi pomposi / di chiare face, e di pitture illustre» nei «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 alla bellezza della *Filli*, la cui trama sarebbe sufficiente per 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 *adynata* più inverosimili: che gli Angeli abbiano perso la voce; che le Intelligenze celesti, a capo del movimento dei cieli, si siano stancate; che la «gran Lira del mondo», 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. Il primo (**35**), *Alle Intelligenze in loda d'una bella cantatrice*, presenta luoghi vicini. Si leggano i versi 5-8 dei due componimenti:

AAm35 vv. 5-8

voi che con giri inegualmente eguali
e con infaticabili concenti
fuga dando ai veloci e legge ai lenti
volgete di lassù gli orbi fatali.

31 vv. 5-8

oppur le pure e fortunate Menti,
che volgon quelle rote adamantine,
stanche dal lungo moto, impongono fine
a i loro infaticabili concenti?

Il motivo che induce Marino a vedere nella donna la possibilità di salvezza è il ruolo di Armonia che Archilei 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 (nella *Descrizione dell'apparato e degl'Intermedi*, Firenze, Padovani, 1589) Vittoria, l'Armonia, guida la musica delle alte sfere e si cala dal soffitto su una nuvola cantando e suonando¹²¹.

Isabella Andreini, attrice e poetessa elogiata in **32**, riceve grande attenzione: le sono, infatti, intitolati anche **AAm19-20**. 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 tutto il cosmo assiste al suo spettacolo (**AAm19**, vv. 12-14), così tutto l'Empireo è coinvolto dall'esibizione («quivi accesa d'amor, d'amor accende / l'eterno Amante e ne l'empirea scena, / tutta di lumi angelici ripiena, / dolce canta, arde dolce e dolce splende», **32** vv. 5-8). Condiviso è anche l'andamento binomiale, incastonato in versi che presentano la medesima costruzione:

AAm20 vv. 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.

32 vv. 12-14

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 (**AAm19**, vv. 7-8) raggiunge il suo apice quando Dio si innamora di lei. Ancora: l'elogio funebre, risultato dei versi composti anni prima, offre uno spunto per il madrigale in *Galeria I Ritratti donne* 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», vv. 1-6. Alla vista non corrisponde alcun suono, circostanza che porta il poeta a concludere che «fors'ella fatta a le celesti eguale / sdegna orecchio mortale», vv. 9-10. Quella che nella *Galeria* è solo un'ipotesi, nelle *Lagrima* è causa della morte: «orecchio mortal, vista terrena / sdegna, e colà donde pria scese ascende», vv. 3-4; in entrambi i contesti si lascia presagire che la ricerca di un pubblico adeguato al talento abbia portato la donna a tornare in Paradiso.

¹²¹ La descrizione spiega **AAm36**, vv. 1-8.

Dalla lirica **33**, interamente copiata in *Galeria I Ritratti uomini* 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 che diluiscono i colori («mira almen come la man disegna / l'effigie tua, che mi restò nel core, / e distemperando in lagrime il colore / ingannar gli occhi miseri s'ingegna», vv. 5-8) è alle spalle della chiusa di *Galeria I Ritratti uomini* XIV 9 vv. 12-14, «ond'ei spargendo al Ciel giuste querele, / altro non sa, che con l'umor del ciglio / i colori temperar, lavar le tele». Ancora: in **36**, lamentando l'ingiustizia 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», vv. 7-8. Simile il concetto di *Galeria I Ritratti uomini* I 28 vv. 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 dell'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», vv. 5-8) sia durante il giorno, «quando il giorno a rimenarne veggio / sparsa l'Aurora uscir di rose e d'oro, / la tua luce immortal nel Sol vagheggio», vv. 9-11. Quest'ultimo costruito è in *Adone* XV ott. 15, «vie più ch'altri Adon [...] / 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 dì conduce / e, quasi in specchio, con lo sguardo vago / raffigura nel sol l'amata imago».

Gli esempi proposti mostrano come le *Lagrime* si situino 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

1

M. inaugura il nucleo delle *Lagrima* con due testi dedicati all'ammiraglio Giovanni Andrea Doria (1539/40-1606). Per il valore dimostrato nello scontro di Lepanto, il genovese è celebrato nei sonetti **59, 60** e nel ciclo **61-63** delle *Rime eroiche*; in *Galeria I Ritratti uomini* I 75 e in *Adone* IX ott. 144. Figlio di Giannettino Doria e di Ginetta Centurione, dopo la prematura scomparsa del padre (morto nel 1547), cresce sotto la tutela del prozio Andrea, ammiraglio della flotta e *Pater Patriae* della Repubblica. Abituato alla vita in mare, il giovane si distingue in importanti spedizioni (Corsica e Siena) fino a ricoprire il ruolo di comandante del corno destro dell'esercito cristiano nella battaglia alle Curzolari (il suo comportamento però desta opinioni contrastanti: CAPPONI 2008, pp. 213-239; BARBERO 2010, pp. 544 e 561-562). SLAWINSKI 2007 (vol. III, p. 335) registra la possibilità che il poeta lo abbia incontrato in uno dei suoi viaggi a Napoli.

La scelta di inaugurare la sezione funebre con il ricordo dell'ammiraglio è da collegare alla dedica di *Lira* III a Giovanni Doria (1573-1642), cardinale di Palermo. Al primo aprile 1614 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 amorose, o almeno essendole per amore dedicate, a niuno meglio ch'a V. S. Illustrissima», *Epistolario Lettere dedicatorie* n. 2, p. 458; la menzione del mare è tratto costante dell'esaltazione dei Doria: *Cappello* 2). L'intitolazione si accompagna a un iperbolico elogio delle virtù del cardinale.

Il sonetto, anticamera della vera celebrazione, ricicla un testo originariamente per la morte di Ascanio marchese della Corgna († 1571), e accluso in calce al *Discorso Academico* (Perugia, 1605) di Giovanni Tommaso Giglioli. L'unica variante si situa al v. 6, con passaggio da «*pur viva Ascanio*, altri di cui fra voi», al successivo «*viva il gran Doria*, altri di cui fra voi».

Il sonetto esordisce con un attacco solenne, dal sapore classicheggiante: Q1, costruita sull'iperbato, introduce la personificazione della Fama (menzionata in fine strofa), nell'atto di *scrivere* nella fissità del Cielo e delle stelle, testimoni delle gesta eroiche passate, la gloria di Doria. Segue, in Q2, il monologo della divinità (a coppie di endecasillabi dattilici e anapestici), che non intende permettere che l'*exemplum* del defunto, rispetto al quale nessuno *visse* o *morì* più *glorioso*, venga dimenticato. Stabilita l'eccellenza del dedicatario, la Fama vuole che egli viva *immortalmente*. In T1, introdotto da un risolutivo *ecco*, il desiderio di eternare Doria trova concreta esecuzione: la dea ricorrerà

alla sua *tromba* e lo riporterà in vita. Il sonetto si conclude su vulgate immagini: la «Morte rea» che «vita gli tolse» v. 10; la *Fama* dai «cent'occhi» v. 12; e la sepoltura comune, qui mancata. La dea, volendo dar effetto alle parole, decide di non chiudersi con l'ammiraglio nella tomba per farlo *immortale* nel mondo.

L'intelaiatura tematica si basa sul trittico vita-morte-immortalità. La reiterazione e l'accostamento (anche contrastivo) delle parole chiave sottolinea l'impatto strutturante del gioco semantico («*morto*, *immortalmente* [...] / *viva*», vv. 5-6; «*morì* [...] *visse*», v. 8 in *hysteron proteron*). In T1 il «*morir rimbomba*» e la rinascita («a vita il richiami») seguono invece il movimento negazione-morte-vita e legittimano il progetto del poeta.

È possibile che il componimento sia stato d'ispirazione all'ode *Alla Fama* (*Ode* I p. 7) di Girolamo Fontanella.

1

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,
 generoso Signor, la Fama scrisse. 4
 «Qui vo' che morto immortalmente», disse
 «viva il gran Doria, altri di cui fra voi,
 malviventi mortali, o prima o poi
 non morì mai più glorioso o visse. 8
 Ecco non squilla al suo morir rimbomba,
 ma poiché Morte rea vita gli tolse
 fia ch'a vita il richiami or la mia tromba». 11
 Ciò detto, per cent'occhi il pianto sciolse
 e chiusa teco ancor si fora in tomba,
 ma per farti immortal morir non volse. 14

1. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-4. *Nel...scrisse*: «la Fama scrisse nel *bel diamante*, dove sono scolpite le gesta degli eroi più valorosi, generoso Signore [Doria], i tuoi pregi con un eterno scarpello». Cfr. B. Tasso *Rime* I 42, vv. 37-39 e II 65 vv. 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 *Rime* 1436 vv. 12-14: «scolpisca Eternità l'eterne lodi, / più salde che 'n diaspro o *bel diamante*, / ove scolpì de' suoi la gloria e l'armi». L'espressione 'bel diamante' in simile contesto è anche in *Strage* II ott. 110, vv. 7-8ss; *Adone* II ott. 62, vv. 3-4 e XI ott. 171 vv. 7-8: «allor l'Eternità quant'ella [Venere] disse / col suo scarpello in bel diamante scrisse».

1. *diamante*: simbolo di resistenza al tempo (VALERIANO *Ieroglifici*, pp. 549-550). È materiale della dimora della Fama in *Adone* XI ott. 98 vv. 5-8: «Fama s'appella e tien sublime albergo / là ne l'ultimo ciel sovra le stelle, / dove sorge, fondata immobilmente, / di *diamante immortal* torre eminente».

5-8. *Qui...visse*: «[parla la Fama] voglio che qui il gran Doria, morto, viva in eterno; lui del quale fra voi, malviventi mortali, né in passato né in futuro nessuno più valoroso visse e morì». La costruzione della Q ricorda **ALu50** vv. 12-14: «[la Fama:] i' vo' ch'eterno a par del canto, / che qui sepolto ancor dolce rimbomba [è presente la stessa famiglia rimica in *tromba* : *tomba* : *rimbomba*],

/ sia de' tanti occhi miei l'amaro pianto».

5. *morto immortamente*: costruzione che torna al v. 14, «immortal morir». È espediente che il poeta apprezza particolarmente (un esempio per tutti è in *Adone* XII ott. 206, v. 8).

9. *Ecco...rimbomba*: «alla sua [di Doria] morte non rimbomba squilla»; il v. prepara all'autoreferenziale «*mia* [della Fama] tromba», v. 11. La *squilla* a lutto è topica (STROZZI il Vecchio *Madrigali inediti* 178 vv. 1-3: «squilla dogliosa, anch'ella il suo soave / suon perso, si pur lagna / e piange»; **3**, v. 3 e nota).

10. *Morte rea*: antonomastico; nelle *Lagrima* in **27**, v. 11 e in **36**, v. 1.

11. *fa... tromba*: la Fama evoca il potere eternatore della poesia (cfr. **ALu28**, vv. 12-14, e in *Galeria I Ritratti Uomini* XIII 16, vv. 5-9).

12. *cent'occhi*: la qualità è in VIRGILIO *Eneide* IV, vv. 182-183 e diventa poi topica (talora sovrapponendosi a quella di Argo: B. TASSO *Rime* III 67, vv. 225-227 e TASSO *Rime* 1607, vv. 5-6 e *Gerusalemme liberata* XV ott. 32, v. 4). Si veda anche il già citato **ALu50** v. 14, «[la Fama si lamenta] sia de' tanti occhi miei l'amaro pianto».

13-14. *chiusa...volse*: «[la Fama] si sarebbe [*fora*] chiusa con te nella tomba, ma per farti immortale non volle [*volse*] morire»; cfr. *Adone* X ott. 202, «vansi le Virtù tutte a sepolire / nel sepolcro che chiude il sol de' Franchi, / salvo la Fama, che non vuol morire / perch'a le glorie sue vita non manchi / e, come al caso orribile a ridire / i suoi tant'occhi lagrimando ha stanchi, / così, per farlo ancora sempre immortale, / s'apparecchia a stancar le lingue e l'ale». Si presenta *e silentio* il tema della sepoltura comune, qui evitata (si veda, sempre nelle *Lagrima*: **18**, vv. 11-14; **29**, vv. 4-5 e relative note; in *Adone* XIX ott. 249, vv. 6-8; ott. 404 vv. 3-4: «giace sepolto Adone in questo sasso, / e giace seco incenerito Amore»).

2

Il sonetto sviluppa il v. 11 di **1** («fia ch'a vita il richiami or la mia [della Fama] tromba»); la cornice si dissolve e lascia spazio al vero elogio nel quale la preponderanza mitologica (in *incipit* ed *explicit*) e il tono ufficiale rimangono inalterati. L'impostazione conferisce alla nuova lode maggiore solidità: l'anafora dei deittici ai vv. 1-4 e la presenza dei materiali («lacere vele», v. 1; «rami spezzati», v. 3) proiettano sul campo della battaglia e incarnano i meriti di Doria. Allo scontro M. dedica diverse liriche: una corona di quattordici sonetti nelle *Rime eroiche* (**51-64**), due nelle *Rime marittime* (**45-46**) e una nelle *Rime lugubri* (**39**). L'accumulazione in Q1 dipende, almeno idealmente, da **AEr64** vv. 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 offerti alla memoria del celebrato si veda Tasso *Rime* 1421, vv. 9-14.

La comparsa di Marte inaugura la partecipazione della componente mitica: il parallelo divino, in inversione (è uso che siano i naviganti a dedicare *ex voto* alla divinità), si accompagna all'epiteto «Liguro Nettuno», v. 5 e al ricordo di Perseo, v. 12. Q2, insieme al doppio riferimento (l'identificazione con Nettuno è propria, prima che di Giovanni Andrea, di Andrea; si veda STAGNO 2005, p. 18; è celebre il ritratto di Bronzino che lo ritrae nei panni del dio del mare), compendia le «mille imprese» dell'ammiraglio, ricordandone gli sforzi contro le interferenze dei *ladron* 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, in cui la lode prolunga la metafora marittima: l'accennato «novo mausoleo», v. 2 diventa l'«urna real» fregiata da «di rami purpurei ampie corone», v. 11. Il corallo, considerata la pertinenza dell'oggetto, è il finimento più indicato in luogo dei più vulgati «lauro o quercia» e «viola o giglio», v. 10 e allaccia il movimento conclusivo del componimento. T2 riserva all'elogiato, congiungendo il mito alla storia, un ruolo fondamentale nell'eziologia del corallo: se Perseo con la testa di Medusa lo «fece duro», v. 13 «il gran Campione [Doria, che assume qui la veste di *imago Christi*] / l'ha col sangue pagan fatto vermiglio», vv. 13-14.

2

Nel medesimo soggetto

Queste lacere vele e queste antenne,
 ch'al novo mausoleo Marte sospese,
 questi remi spezzati e questo arnese,
 che di Bellona i fulmini sostenne, 4
 del Liguro Nettun, di lui che tenne
 da i ladroni del mar l'acque difese,
 sono insegne e trofei che 'n mille imprese
 e dal Perso e dal Parto in guerra ottenne. 8
 Fregian l'urna real ben a ragione
 non lauro o quercia e non viola o giglio,
 ma di rami purpurei ampie corone. 11
 Che se col fier Gorgon di Giove il figlio
 fece duro il corallo, il gran Campione
 l'ha col sangue pagan fatto vermiglio. 14

2. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-3. *Queste...spezzati*: da **AEr64** vv. 5-6, «fiaccati i remi e de le vele il volo / tarpato e lento». Nonostante il differente contesto, si può leggere **TEBALDEO Rime (estravaganti)** 536 vv. 7-10, «ond'io vo perso, in questa parte e in quella / coi remi fracassati e vele sparse // pioggia, vento e tempesta mi fan guerra, / rotta è l'antenna, l'ancora e le sarte». La descrizione ha una discreta eco: **TASSO Gerusalemme liberata** VII ott. 98, vv. 3-8. I versi ispirano l'accento alla battaglia di Anzio (468 a.C.) in **Adone** XVII ott. 170, vv. 7-8.

2. *novo mausoleo*: mare; *novo* come 'inedito'. Il binomio Doria-mare (rafforzato dall'epiteto di «Liguro Nettun», v. 5 e dalla menzione ai coralli, vv. 9-11) è già nella dedicatoria di **Lira** III («avendo, come si è detto, la casa Doria tanta potestà sopra le cose marine», **Epistolario Lettere dedicatore** n. 2, p. 458); si vedano **Galeria I Ritratti Uomini** I 75 vv. 1-4, «quel Doria [Giovanni Andrea] è questo, a cui la bella Dori / come il nome concesse, il seno offerse; / onde tra l'acque instabili ch'aperse, / stabili più che scogli i primi onori»; e **Adone** IX ott. 144, vv. 3-4. □ *Marte sospese*: le vele e le antenne sono *ex voto*. M. inverte i ruoli fra uomo e divinità (similmente sarà in **32**, dove Isabella Andreini «d'amor accende», v. 5 Dio).

5. *Liguro Nettun*: **ALAMANNI Rime** I 161 v. 13, «[ad Andrea Doria] o liguro terren» e v. 105, «del possente Nettuno invitto duce»; **TANSILLO Rime** 116 v. 7,

«Giove il Vega [Juan de Vega] sembrò, Nettuno il Doria»; Tasso *Rime* 1603 v. 1, «[al principe Doria] contende ancor per te co 'l mar la terra».

6. *da...difese*: le imprese dei Doria sono oggetto di esaltazione (ARIOSTO *Orlando furioso* XV ott. 30 vv. 7-8, «questo è quel Doria che fa dai pirati / sicuro il vostro mar per tutti i lati»; ott. 31 vv. 5-6, «ma questo Doria, sol col proprio ingegno / e proprie forze, purgherà quei mari»; ALAMANNI *Rime* I 161 vv. 39-40, «quanti rapaci legni in fondo a Teti / stan per sua man di barbari pirati?»). Giova ricordare quanto M. scrive nella prefatoria 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* 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).

10. *lauro...giglio*: i due binomi (*lauro-quercia* e *viola-giglio*) raggruppano rispettivamente qualità belliche (di gloria e di forza) e spirituali (di eterna fede e di pudicizia – è da ricordare che il giglio è simbolo di Cristo).

11. *di...corone*: *Adone* XVI ott. 62 v. 3, «de' coralli purpurei i rami grossi»; meno XIX ott. 372, v. 8.

12-13. *se...corallo*: si cfr. OVIDIO *Metamorfosi* IV vv. 744-746, «virga recens bibulaque etiamnum viva medulla / vim rapuit monstri tactuque induit huius / percepitque novum ramis et fronde rigorem». □ *di...figlio*: Perseo (in **AEr60**, v. 9 Doria è chiamato «novo Perseo»).

13. *gran Campione*: Doria è *figura Christi* (cfr. **AEr61** v. 14, «con la fé di Cristo Italia affida»).

14. *vermiglio*: Doria è incluso nel mito e gioca un ruolo di rilievo nell'ezologia del corallo. L'immagine del mar tinto di rosso sangue (probabilmente da ALAMANNI *Rime* I 161, vv. 50-52) torna in **CLo37** vv. 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»; nonostante il differente contesto, si ricordi **AMa9** vv. 9-10, «[al pesce spada] qual del Gorgon su 'l lido moro / fu dal sangue il corallo».

3

Figlio di Giorgio Aldobrandini, 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 governatore di Borgo e, dal 1593, di Ancona e castellano di Castel Sant'Angelo. È investito del ruolo di comandante della guardia pontificia e di capitano della Chiesa. Si vede affidate missioni diplomatiche in Spagna e a Vienna (quest'ultima contro l'avanzata turca). Dopo il felice esito dell'assedio di Višegard (Bosnia), il comandante, a capo di un nutrito contingente, è inviato in Ungheria dove muore di febbre.

I primi contatti di M. con la famiglia Aldobrandini risalgono al 1600, grazie a Melchiorre Crescenzi, chierico di Camera e dedicatario delle *Rime* 1602. Dello stesso anno è la celebrazione delle nozze fra Margherita Aldobrandini e Ranuccio Farnese, che giustifica **AEr11** e *Epitalamio* 11. Tuttavia, la morte di Giovan Francesco non sembra suscitare l'immediato interesse del nostro, in viaggio per Venezia. Il componimento potrebbe risalire al 1602, l'anno dell'ingresso del nostro al servizio del cardinale Pietro Aldobrandini e dell'installazione, in Campidoglio, di una lapide in onore del comandante.

Q1 presenta due situazioni non convenzionali: la tomba esposta allo *scherzo* edace del Tempo e il suono della «mesta squilla», v. 3 che non *accompagna* la scomparsa del generale. Le situazioni anticipano la chiosa che giustifica la strofa: «non convien fragil marmo a pregio eterno», v. 4. In tale senso, Q2 opera un rovesciamento (autorizzato dal *ma*): come opposto al «fragil marmo» emerge, con attacco tonico e ritmo dattilico, il *Tempio*; in vece della *squilla* rimbomba la chiamata degli Angeli, che conferisce una sfumatura quasi cristologica al defunto. Congiungendo passato (*già*, v. 7) e presente (*or*, v. 8), Q2 suggella il cambiamento con l'elegante costruzione finale in cui il parallelismo ospita un chiasmo («già domator de l'oriente armato, / or vincitor de l'orgoglioso Inferno», vv. 7-8). L'elogio si focalizza quindi sulla necessità di una pronta azione contro il Turco: in T1 si trova la prima esortazione in merito. Sovrapponendo Aldobrandini alla costellazione di Orione – di cui conserva i tratti mitologici –, M. lo prega di «mostrarsi tale in Ciel, qual *fu* in terra», v. 11. Il processo (abbozzato) di catasterismo (Aldobrandini è, dopotutto, «novo Orion») ha conseguenze reali: T2, costruendosi sulla sinergia fra dovere bellico e sconvolgimento climatico, desidera assistere a «tempeste d'ira e turbini di guerra, / piogge di sangue e fulmini di morte», vv. 13-14.

3

In morte del signor Giovan Francesco Aldobrandini

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

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

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

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

3. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *fiero scherno*: COPPETTA *Rime* 54, v. 4; il tempo è *fiero* in B. TASSO *Rime* I 147, v. 4; IV 46, v. 54.

3. *mesta squilla*: si cfr. 1, v. 9 e nota (si veda inoltre STROZZI il Vecchio *Madrigali inediti* 286, v. 1; TASSO *Gerusalemme conquistata* XXI ott. 75, vv. 3-4; **CDi18** vv. 1-2, «quel suon funesto e fioco, / quel flebil suon di lagrimose squille»; *Adone* XII ott. 44, v. 2). □ *eroe...nato*: costruzione frequentissima.

4. *non...eterno*: portante (qui e nel genere funebre) è il tema dell'inadeguatezza del sepolcro rispetto al valore del defunto; in M., si menzioni **ALu33**, vv. 1-4 e **ALu37**, vv. 5-6 e relative note. Fra i precedenti B. Tasso *Rime* V 92 vv. 13-14, «[a Carlo V] come potrà sì breve marmo in seno / richiuder con tant' uom tanto valore?»; GUARINI *Rime* 89 vv. 7-8, «poco marmo celar non può grand'alma, / né tesoro divin terrena fossa». Varianti sul tema sono in M. in 2, v. 2; 8, vv. 12-14; 18, vv. 1-8 e note relative. □ *fragil marmo*: TASSO *Rime* 1478 v. 5, «frate il marmo». □ *pregio eterno*: stilema diffuso. Si noti il chiasmo col precedente «fragil marmo».

5-6. *zaffiro...Tempio*: il Paradiso (LUCREZIO *De rerum Natura* I v. 1014, «caeli lucida templa»; CICERONE *De divinatione* I xx 41, «caeli caerula templi»). Il binomio cielo-zaffiro, anche in 4, v. 13, è topico nella tradizione volgare (*Gerusalemme distrutta* ott. 85, vv. 1-2; *Tempio* ott. 87, v. 3).

6. *chiamato*: la chiamata *in excelsis* è espediente comune (B. Tasso *Rime* V 52 v. 2, «giovane illustre, dal gran Re chiamato»; STROZZI il Vecchio *Madrigali inediti* 178, vv. 1-2; R. †Spilimbergo p. 141, N. DE CALVI *Chiamata...* v. 1, «chiamata Irene dal mortal suo velo»; TASSO *Rime* 644, v. 5).

8. *orgoglioso*: l'orgoglio (*hybris*) è spesso associato al nemico ottomano (in M. **AER**26, vv. 3-4; **AER**61, v. 2). La vittoria sull'Inferno conferma Aldobrandini come *figura Christi* (come Gianandrea Doria in **2**, v. 13).

9-11. *Tu...terra*: «tu [Aldobrandini], quando la notte lo [Orione, la costellazione] dischiude ai mortali, in qualità di nuovo Orione mostrati in Ciel qual sei stato in terra da vivo».

9. *apre...disserra*: **CDi**45 vv. 18-19, «Ciel tempestoso e grave, / che le sue cataratte apre e disserra».

11. *mostrati...terra*: il precedente è **ALu**39 vv. 12-14, «[al principe della Scalea] ché difesa l'Italia e *domi* i mostri, / invitto *vincitor* di chi ti vinse, / di stelle armato a lui dal ciel ti mostri»; cfr. anche **CDi**87 vv. 29-32, «da l'elevate cime / di magion sì sublime / quando il dì si *disserra* / mostrati chiaro in Ciel qual fosti in terra».

13-14. *tempeste...morte*: unisce al parallelo mitologico di Orione l'abito marziale di Aldobrandini; il modello è STROZZI il Vecchio *Madrigali inediti* 291 vv. 1-8, «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!».

4

Vittoria Farnese (1521-1602) è figlia di Gerolama Orsini e di Pier Luigi Farnese, duca di Parma e Piacenza e primo signore del neonato ducato di Castro; è nipote di Alessandro Farnese (dal 1534 papa Paolo III). Dopo due proposte di matrimonio (MORONI 1986, pp. 93-94), 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 (1562-1564) e a Urbino (1572-1573). Dipinta come «molto savia, generosa, prudente» (MOCENIGO 1570, p. 103), Vittoria si dimostra una moglie fedele e una madre affettuosa.

Non sono noti rapporti diretti fra M. e le famiglie Farnese e Della Rovere: è dunque difficile leggere nella lirica un desiderio di «sistemazione farnesiana» (SLAWINSKI 2007 vol. III, p. 341). La ragione sembra piuttosto da ascrivere al legame fra i Farnese e gli Aldobrandini (Pietro 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* e *fiammeggi*), incastonate in un intarsio di stereotipi del repertorio funebre, con accenni di delicato stilnovismo. Il Destino, nominato in chiusura, 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 perfezione della defunta e pochezza della dimensione terrena. Q2, termine del contrasto con T1 (*laggiù* : *qui*), compendia in rapida successione i meriti di Vittoria (nei presenti *veste*, «spiega e spande» è ravvisabile lo stesso processo di doppio elogio che in **2**, v. 5: M. allude alla discendenza della duchessa). La nobildonna *veste*, attraverso i nipoti, «di peregrini onori» Urbino e l'Italia: «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», vv. 6-8. T1 recupera l'inclinazione esortativa e auspica che la donna *fiammeggi* con gli occhi (le «luci immortalmente belle», v. 10) in Paradiso, dal quale è uscita. T2 vede il Destino scolpire nello «zaffiro del Ciel» l'ultima sentenza della lode: il trionfo nel regno dei Cieli è di chi *vince* (in equivoco onomastico) in terra.

4

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
 sono a sì degno crin terreni allori. 4

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

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

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

4. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *Torni*: topico il motivo del ritorno in Cielo (vulgato nelle *Lugubri*: **ALu26**, vv. 2-4; **ALu27**, v. 11; **ALu29**, vv. 1-4; **ALu56**, vv. 5-6 e relative note). Un luogo vicino, considerati l'*incipit* e la successiva inadeguatezza della condizione mortale di fronte a tanta altezza, è in *R* †Spilimbergo p. 120, L. DOLCE *Tornò volando...* vv. 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» (su questo tema si veda **32**, vv. 3-4). □ *lunghi...errori*: cfr. TASSO *Rime* 1618 v. 1, «[parlando di raffinamento spirituale] fu sentir lungo e faticoso ed erto».

2. *ricetto*: Paradiso. Da CICERONE *Tuscolanae* 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». Comune in tale accezione (PETRARCA *Canzoniere* 119, vv. 97-98; TASSO *Rime* 548, vv. 12-13).

3. *nido...mondo*: ALAMANNI *Rime* II 53 vv. 62-64, «invitto duce, / di Macedonia onore, / a cui fu 'l mondo poco»; *R* †Spilimbergo p. 72, G. BETUSSI *Qui sepolta...* vv. 9-10, «breve spazio di terra e picciol sasso / or copra quel cui poco era già il mondo».

6. *Urbino...Italia*: CAPPELLO *Rime* I canz. 35 vv. 71-72, «la donna / ch'Urbino e Roma e tutta Italia onora». □ *spiega...spande*: uguale in **CCa33**, v. 2;

Adone XI ott. 169, v. 3.

7. *Gigli*: i Farnese. Cfr. CAPPELLO *Rime* I canz. 19 v. 28, «i bei gigli azzurri» (uguale in canz. 22, v. 95) e son. 205 vv. 12-14, «[al neonato figlio del duca Della Rovere] tu poi coi Gigli azzurri u' nasce il giorno, / e dove more a l'Indo, al Nilo, all'Ebro, / vincitor darai lieto il *secol d'auro*»; *Adone* IX ott. 138, v. 1. □ *Ghiande*: i Della Rovere. Cfr. COPPETTA *Rime* 101, vv. 1-4; GUARINI *Rime* 69 vv. 7-8, «queste son quelle ghiande, onde satollo / già visse, e fortunato, il *secol d'auro*»; *Galeria* I *Ritratti uomini* I 73 vv. 5-6, «[Francesco Maria Della Rovere] qual già solea rustiche ghiande, / fior produsse d'argento, e frutto d'auro».

8. *età...oro*: CAPPELLO *Rime* I canz. 18 vv. 27-28, «[per il matrimonio di Vittoria] perché alcuna virtù fra noi non pera, / ma rinverda la bella età de l'auro». □ *stagion...fiori*: cfr. PETRARCA *Canzoniere* 239, v. 10; TASSO *Rime* 1399, v. 12; **A**Am7, v. 9.

10. *empireo teatro*: cfr. **32** v. 6, «empirea scena» (da IMPERIALE *Stato rustico* III, v. 638). □ *uscio*: vulgato (si veda PETRARCA *Canzoniere* 295, v. 11; **A**Lu1, v. 6 e note relative).

12. *Destino*: cfr. **1**, vv. 1-4 e nota.

13. *zaffiro*: cfr. **3**, v. 5. □ *lettere...stelle*: PETRARCA (*Canzoniere* 93, v. 2, «lettere d'oro») mediato da TASSO *Rime* 1010 v. 6, «le stelle son dorati segni».

14. *vince*: il gioco onomastico (cfr. **3**, v. 12) è presente anche in CAPPELLO *Rime* I canz. 18, v. 13.

5

Girolamo Buonvisi (1535-1602 ca.) è un mercante lucchese, secondogenito di Ludovico Buonvisi e di Caterina Diodati. È rampollo di una rispettata stirpe di mercanti attivi nelle principali città italiane ed europee. 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. 136-137).

Lo scarto rispetto ai precedenti dedicatari è sensibile: Buonvisi non vanta titoli nobiliari e non riveste cariche politiche (salvo tre gonfalonierati e altrettanti anziani), tanto che il suo elogio risulta «apparentemente fuori posto» (SALVARANI 2012, p. 707).

L'assenza di rapporti con Buonvisi è data dai lunghi soggiorni in Francia del mercante: il trasferimento a Lucca è degli anni '80 del Cinquecento e gli incarichi di governo (concentrati nell'ultimo ventennio di vita) si susseguono a breve distanza. La biografia mariniana esclude che il poeta possa aver conosciuto il celebrato (cfr. Russo 2008, pp. 17-24). È lecito pensare che la lirica risalga alla prima permanenza di M. a Lucca (nell'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 Lorenzo Cenami e Chiara Buonvisi (forse parente del defunto).

L'attacco è *in media res*. Q1 si basa su binomi disposti in parallelo per marcare il contrasto fra dimensione terrena e celeste: i *fregi* alludono ai meriti terreni che hanno portato ai *raggi*, i quali simboleggiano il raggiungimento della beatitudine paradisiaca; il contesto giustappositivo oppone *vagheggia* a «ti vide» e *mondo* a *Cielo*. Seguono una collisione temporale (*già-or*, suffragata dalla perifrasi «sotto umana spoglia» e «senza velo», v. 3) e una spaziale (*qui-là*). Q2, appoggiandosi alla struttura del doppio (con valenza sinonimica), conosce un risvolto militare: accanto alla rapida successione dei preteriti (*pugnasti-vincesti*), l'anima del mercante è *armata* di *affetto* e *zelo* e trionfa in Paradiso, ricevendo «corona trionfal» e «palma onorata» (Tasso *Rime* 1432, v. 12). T1 ragiona sul futuro del celebrato: da un lato, si stabilisce che un «fragil lavoro» per quanto di marmo non sia sufficiente a *ricoprire* le «glorie sue», v. 10; dall'altro, vige la necessità che il suo esempio sia libero di spaziare sulla terra. T2, infine, descrive l'Eternità che consegna all'imperitura memoria degli *astri* il «suo gran nome immortalmente invitto», v. 12 ricamandolo in Cielo a «note d'oro».

5

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,
 alma qui gloriosa e là beata. 4

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

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

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

5. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *ornata*: riferito ad *alma*, v. 4 (cui è rivolto l'apostrofe iniziale). Echi da B. TASSO *Rime* II 89 vv. 1-2, «anima pura, di virtute ardente ornata, / e di celeste onore»; TASSO *Rime* 524, v. 3.

2. *mondo...Cielo*: il conflitto terra-Cielo è imprescindibile nell'immaginario funebre (i precedenti sono molti: ci si limiti a MAGNO *Rime* 9 v. 127, «[in morte del padre] or del cielo ornamento, e già del mondo»; 323 vv. 11-12, «'l tuo divoto zelo / vittoria avrà nel mondo e palma in cielo»; **ALu24** vv. 9-11, «or statti a rallegrar l'anime belle, / già del mondo, or del ciel *fregio* et onore, / già fra gli uomini chiaro, or fra le stelle»). Nelle *Lagrima* il conflitto diverse sfumature: si cfr. **4**, v. 14; **30**, v. 11; **39**, v. 14; **40**, v. 102 e note relative.

3. *umana spoglia*: in B. TASSO *Rime* II 32, v. 95. □ *velo*: corpo. È vulgato (PETRARCA *Canzoniere* 70, v. 35; 313, v. 12 e note; TASSO *Rime* 1290, v. 2; **ALu11**, v. 1; **ALu25**, v. 4; **ALu27**, v. 9; **40**, v. 101).

5-8. *Già...onorata*: TASSO *Rime* 1432 v. 12, «[Alessandro Farnese] contese, e vinse; ora ha corone e palma».

5. *pugnasti...vincesti*: i preteriti compendiano la vita del celebrato (simile in COLONNA *Rime spirituali* 105 v. 9, «s' Ei nacque, s' Ei morì, s' Ei salio al Cielo»). □ *armata*: riferito all'*alma* (precedenti in MAGNO *Rime* 354, vv. 1-4; **ASa10** vv. 5-6, «[Vergine] tu di fè, tu d'amor l'alma innocente / armata e d'umiltà

venisti ardita»).

6. *santo affetto*: successivamente in *Galeria I Ritratti donne* I 21, v. 11. □ *pietoso zelo*: frequente (TEBALDEO *Rime* 296, v. 101; TASSO *Rime* 1392, v. 61; 1481, v. 32; *Galeria II Statue* 1, v. 7). La famiglia rimica *Cielo : velo : zelo : gelo* è petrarchesca (*Canzoniere* 182).

7. *sovra...gelo*: sopra la sfera più vicina alla terra. TASSO *Rime* 1090 vv. 1-4, «[Clelia Farnese] rivolse Clelia sospirando al cielo / gli occhi sereni, e nel mutar sembiante / simigliar fiamme le bellezze sante / sovra il nostro indurato e freddo gelo»; 1388 vv. 35-36, «[a Sisto V] tanto penna d'ingegno avvien che vole / sovra questo aer tenebroso e denso». *E silentio* si asserisce l'imperturbabilità del Paradiso (si veda TASSO *Rime* 1290, v. 4).

8. *corona trionfal*: già in B. TASSO *Rime* III 65, v. 73. □ *palma onorata*: fra gli altri, TASSO *Rime* 1607, v. 8.

9-10. *Non...tue*: si insiste sull'inadeguatezza della tomba. Il «fragil lavoro» (TASSO *Rime* 838, v. 5) del marmo costruisce un forte ossimoro. Cfr. 3, v. 4.

11. *Garamanto...Moro*: iperbole (cfr. TASSO *Rime* 509, vv. 10-11; 1395, vv. 1-2). □ *Garamanto*: il regno dei Garamanti si trova nell'Africa subsahariana.

13. *note*: dette d'oro, ricorda 4, v. 13. Cfr. PETRARCA *Canzoniere* 93, v. 2.

14. *Eternità*: richiama 1, vv. 1-4 e 4, v. 12 (si vedano le note relative).

6

Il sonetto è per la comparsa di una stella nella morte di papa Clemente VIII Aldobrandini (1536-1605), zio di Pietro protettore di M.. 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 brevi pontificati, il raggiungimento di una continuità a capo della Chiesa. Appoggiato durante il conclave dalla componente filospagnola, Ippolito fa della procrastinazione la base di una 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 coincide per M. con un'importante stagione: nel maggio 1599 è promulgata la bolla *Annus Domini placabilis* in cui è annunciata l'apertura dell'Anno Santo (prevista per il 31 dicembre 1599), che porta il poeta a Roma per la prima volta (BALACCA *Vita*, pp. 81-83; RUSSO 2008, p. 20). Il soggiorno desta ammirazione per la città (nelle *Rime morali* si trova un ciclo dedicato alla materia) e per il papa, per il quale sono stese **AEr24-25** e *Galeria I Ritratti uomini* III 5.

Il sonetto ruota intorno alla questione circa la natura del «fregio lucente» apparso in occasione della morte di Clemente VIII. Q1 avvia le congetture, costruite per negazione, circa la natura della *stella*: non può essere un'esalazione terrena che rifletta e amplifichi la sua luce nel cielo notturno. Tuttavia, la concomitanza con la morte del papa potrebbe indurre a credere che si tratti di una cometa, messaggera di sventure. Q2 smentisce questa posizione: M. attribuendo l'opinione alla «vulgar credula gente», v. 6 la taccia di infondatezza. T1 rigetta la teoria secondo cui lo «splendor novo», v. 10 sia nato improvvisamente. Il riferimento (giocato sulla novità: *novella* e *novo*) è al fenomeno della cosiddetta *Stella nova* che, dall'ottobre 1604 per i successivi dodici mesi, ha affascinato scienziati e letterati. 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, il matematico avverte il bisogno di dissociare l'avvenimento dall'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 spesso amplificano la luce proveniente dallo spazio (pp. 393-394). T2, legata alla T precedente per anadiplosi, propone la soluzione: la luce è una stella, «nunzia e ancella di Dio» (si noti l'appellativo mariano) che richiama in cielo le «sei compagne» (lo stemma della famiglia Aldobrandini).

Il sonetto è, con ogni probabilità, utilizzato come modello per *Galeria I Ritratti uomini* I 51 nella morte di Don Carlos, principe delle Asturie, figlio di Filippo II.

6

Per la stella apparsa nella morte di Pontefice Clemente VIII

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

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

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

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

6. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-4. *Vapor...precorse*: «quella luce fatale, che ha preceduto [*precorse*] la scomparsa [*l'ultimo passo*] di papa Clemente VIII, non è stata un'esalazione [*vapor*] sorta lieve nell'aria a mo' di fregio luminoso della notte».

2. *notturno seren*: vulgato (cfr. TASSO *Rime* 209, v. 7; 1070, v. 6; 1453, v. 27; in M. si veda **AMa8**, vv. 5-6). □ *fregio lucente*: **ALu48**, v. 11 (si veda anche l'*Introduzione* al sonetto).

4. *ultimo passo*: frequente; cfr. PETRARCA *Canzoniere* 294, vv. 3-4 e nota; TASSO *Rime* 556, vv. 13-14.

6. *vulgar...gente*: il giudizio critico e severo, oltre che topico, è funzionale a rigettare la falsa credenza che la *stella* sia una cometa di cattivo auspicio. Il luogo è ricorrente già dalla letteratura classica (ORAZIO *Odi* III 1 v. 1, «odi profanum volgus et arceo»). In ambito volgare: PETRARCA *Canzoniere* 99, v. 11; TASSO *Rime* 1165, v. 6.

7-8. *messaggera...s'attorse*: amplissima la letteratura circa la valenza infausta delle comete e la loro natura ignea (VIRGILIO *Eneide* V, vv. 525-526 e X vv. 272-273, «nocte cometæ / sanguinei lugubre rubent»; *Georgiche* I vv. 487-488, «non alias coelo ceciderunt plura sereno / fulgura, nec diri totiens arsere cometæ»; OVIDIO *Metamorfosi* II, vv. 319-322; LUCANO *Farsaglia* I, vv. 526-531; TACITO *Annali* XV 47, «fine anni vulgantur prodigia imminentium malo-

rum nuntia: vis fulgurum non alias crebrios et sidus cometes, sanguine inlustri sempre Nerone expiatum»). Sul versante volgare: TASSO *Rime* 1225, vv. 66-67; *Gerusalemme liberata* VII ott. 52, vv. 5-8 e XIII ott. 57, vv. 1-4. Sulla fortuna in M. si veda *Adone* I ott. 38, vv. 1-4 e III ott. 3, vv. 5-8.

7. *messaggera di mal*: cfr. GALILEO *Frammenti* p. 392, «malique ominis sit nuncium».

9. *face novella*: si smentisce che si tratti di una luce aggiunta recentemente da Dio, come molti credevano.

10. *stellato velo*: firmamento. TASSO *Gerusalemme liberata* VI ott. 103 vv. 1-2, «era la notte, e 'l suo stellato velo / chiaro spiegava e senza nube alcuna».

11. *straniera...peregrina*: *Galeria I Historia* 3, v. 3; *Strage* II ott. 9, v. 5; *Adone* XIV ott. 34, v. 6.

12. *sfavillante...zelo*: ardente per la fede (è riferito alla *stella* come carattere mariano); è *hapax* in M. (il luogo più vicino è in riferimento alla spada del duca Carlo Emanuele: *Dicerie Il Cielo* 72, «infiammata di zelo», sulla scia di TASSO *Gerusalemme liberata* XII ott. 93, v. 5 e XIII ott. 70, v. 7).

13. *ancella*: qualifiche mariane (Lc 1:38, «ecce ancilla Domini»; PETRARCA *Canzoniere* 28, v. 5; TASSO *Rime* 1326, v. 5). *Nunzia* è vulgata qualifica delle stelle (cfr. *Adone* I ott. 19 v. 6, «stella nunzia del giorno»).

14. *richiamar*: topico (patente il tema della chiamata celeste, cfr. 3, v. 6 e nota; e *silentio* l'idea che l'anima torni al suo naturale luogo di provenienza, cfr. 4, vv. 1-2 e v. 10 e note). PETRARCA *Canzoniere* 31, v. 12; TASSO *Rime* 1122, v. 8; 1326, vv. 7-8. □ *sei compagne*: le sei stelle che compaiono nello stemma della famiglia Aldobrandini (come in *Galeria I Ritratti uomini* III 5, v. 6; *Adone* XX ott. 313, v. 4).

7

Il 22 dicembre 1612 muore Francesco IV Gonzaga (nato nel 1586), figlio di Eleonora de' Medici e di Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova e del Monferrato. M. indirizza la lirica a Eugenio Cagnani (1577-1614), funzionario incaricato di «gravi [...] affari» (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 di M., pp. 40-42) e della preposta *Lettera Cronologica*, compendio di storia letteraria mantovana. I due si incontrano probabilmente nel 1608, a Torino, dove il poeta assiste alle nozze di Alfonso d'Este e Francesco Gonzaga con le figlie di Carlo Emanuele I, Isabella e Margherita. I legami con la corte mantovana si mantengono saldi: quando M. è arrestato, Gonzaga è fra i primi interlocutori sollecitati per la scarcerazione (cfr. *Epistolario* n. 62, p. 115).

Il sonetto è dominato dalla metafora che assimila il mondo e la vita a una messinscena teatrale, in accordo con il gusto dei Gonzaga (FENLON 2009, p. 54): già Principe dell'Accademia degl'Invaghiti, il duca Vincenzo patrocina la realizzazione dell'*Orfeo* (1607; FENLON 2009, *ibidem*), musicato da Monteverdi; frequenta il nostro scrivendo al fratello (vantandosi): «[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 M. che è il più galante uomo del mondo» (FABBRI 1985, p. 131); idea l'argomento per *Il sacrificio d'Ifigenia*; prende parte al rinucciniano *Ballo delle Ingrate* (1608), eseguito a Mantova («interveneva il Duca [Vincenzo], e 'l Principe sposo [Francesco], con sei altri cavalieri e con otto dame», FOLLINO 1608, p. 124). E anche il figlioletto Francesco partecipa alla vita letteraria e musicale del ducato.

La struttura metrica non coincide con la sintattica e l'esposizione acquista fluidità: Q1 stabilisce l'identità mondo=teatro (cfr. COSTANZO 1964) e vita=*tavoliere*, dove l'uomo recita la propria parte «sotto immagine mentita». La giocosità iniziale sfocia nella finale avversativa («*ma dura poco*», v. 4) anticipando il tono rassegnato delle T. L'attore a «favola [...] compita», v. 7 dimette i panni di «rege superbo» o di «nobil guerrier» e abbandona il palcoscenico. T1 prolunga Q2, suffragandone il concetto di base col monito latino *memento mori*. A integrare T1, due riflessioni in armonia con la tematica della polvere: l'una legata all'*urna* che pone fine ad «ogni pompa», v. 10 e l'altra alla topica incuranza della Morte nel colpire senza distinzione. T2 recupera l'interlocutore di Q1 per applicare la triste parabola al caso specifico: il duca, in passato seduto «in pace e 'n guerra», v. 12 tra i più *sublimi*, ora (confliggono preterito-presente) è tra «cenere e terra», v. 14.

Da notare il sonetto di Francesco Bracciolini (*Poesie giocose* II *In morte della Lena* 4) che da M. potrebbe aver tratto ispirazione: «[in morte di Lena] 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 ne l'ampio agone, / qual è vittorioso e qual prigionie, / *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 e a' Carli Quinti».

7

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
 scherza lo stato uman, ma dura poco. 4

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

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

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

7. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *gioco*: la famiglia rimica *gioco* : *poco* : *loco* : *foco* è in *Canzoniere* 175.

2. *teatro...mondo*: tale identificazione ha una significativa tradizione (ALAMANNI *Rime* II 84 81, «son gli Dei spettator, la terra è scena, / e noi siam gl'istrioni ond'ella è piena»; TASSO *Rime* 566, vv. 10-12; 1092 vv. 1-2, «nel gran teatro ove l'umana vita / è la tragedia»; *Gerusalemme liberata* XX ott. 73, vv. 5-6; **AAM19**, v. 14; *Sampogna* X, vv. 225-226). □ *tavolier*: «tavolino sul cui ripiano sono disegnati i riquadri per il gioco della dama, degli scacchi, dei dadi» (cfr. DBI s.v.); TASSO *Rime* 394 v. 11, «gioco [è] la vita».

3. *immagine mentita*: nell'*iconographia theatralis* indica gli abiti degli attori e per estensione ogni maschera ingannevole; è topica (VIRGILIO *Eneide* I, vv. 407-408; TASSO *Rime* 188, v. 2).

7. *favola*: cfr. PETRARCA *Canzoniere* 254, v. 13.

8. *lume...foco*: riflessione quasi filosofica sulla fragilità e breve durata dell'umana esperienza terrena (cfr. CAPPELLO *Rime* I canz. 16 vv. 18-21, «[a Faustina Mancini] piangon or gli elementi / ch'ogni ornamento lor perduto han seco: / l'aer di luce è cieco, / torbida l'acqua, e 'n fumo volto il foco»; MAGNO *Rime* 55 vv. 29-32, «[gli effetti che il tempo ha sulla donna] or un spirto ardente, almo e leggiadro / di quel bel viso estingue e 'n fumo solve, / perch'al fin ombra e polve / rimanga il corpo in cui tu regni e vivi»).

9. *abiti primi*: il ritorno alla materia originaria è biblica (Gn 3:19, «donec revertaris ad humum, / de qua sumptus es, / quia pulvis es et in pulverem reverteris»). Conosce diverse declinazioni: PETRARCA *Trionfi Tempo*, v. 120; TEBALDEO *Rime* 129 vv. 2-4, «[al tempio] ove hoggi se ricorda a l'human genere: "De cener sei e tornarai in cenere", / utile precepto a chi è superbo et empio».

10. *serra*: la tomba raccoglie e chiude la gloria terrena, mettendole fine (PETRARCA *Trionfi Morte* I vv. 82-90, «u' sono or le ricchezze? u' son gli onori / e le gemme e gli scettri e le corone / e le mitre e i purpurei colori? / Miser chi speme in cosa mortal pone / (ma chi non ve la pone?), e se si trova / a la fine ingannato è ben ragione. / O ciechi, el tanto affaticar che giova? / Tutti tornate a la gran madre antica, / e 'l vostro nome a pena si ritrova»; TASSO *Rime* 517 vv. 119-120, «in lei [la terra] si serra / la vostra gloria»).

11. *confusi*: STIGLIANI *Rime* VII 46 vv. 1-4, «[sul sepolcro di due] in questo oscuro vaso / giacciono uniti a caso / Claudio, gran maestro d'accusa e di spia, / e Santino, gran maestro d'armonia». □ *grandi...imi*: è il carattere universale della morte (cfr. TASSO *Gerusalemme liberata* IX ott. 67 vv. 7-8, «[Argante] miete i vili e i potenti, e i più sublimi / e più superbi capi adegua a gli imi»).

12-14. *Seder...terra*: il conflitto prima-ora è variante al già citato conflitto terra-Cielo (cfr. 5, v. 2 e nota).

14. *cenere...terra*: sono gli abiti primi del v. 9 (dittologia in TASSO *Rime* 297, v. 10). Si vedano inoltre ORAZIO *Odi* IV 7 v. 16, «pulvis et umbra sumus» e PETRARCA *Canzoniere* 294 v. 12, «siamo noi polvere et ombra».

8

Enrico IV muore nel maggio 1610, accolto: «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. L'incoronazione è nel 1594, dopo la conversione al cattolicesimo. Rigoroso negli affari interni e attento al dibattito religioso, Enrico mira a un rafforzamento del Paese, adoperandosi per liberarlo dalla presenza spagnola (GARRISSON 1987, pp. 258-259): nel 1598 stipula con Filippo II la pace di Vervins, dichiarando l'unità della Francia. Sposa, nel 1600, Maria de' Medici dopo l'annullamento del matrimonio con Margherita di Valois.

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. A celebrare il matrimonio, prima a Firenze poi a Lione, è il cardinale nipote, protettore del nostro, Pietro Aldobrandini. Il papa è inoltre chiamato ad arbitrare 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 poeta avviene 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 è in una situazione di stallo: è quindi molto probabile 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 elogio nel *Tempio* (ott. 69ss) e in *Adone* (X ott. 187-203; XII ott. 48-49) e tre componimenti nella *Galeria* (I *Ritratti uomini* I 60a e 60b; *Sculture* I 36).

Il sonetto è figlio delle *Eroiche* e precorre gli elogi successivi. Q1 e Q2, membri di un unico movimento, si concentrano sulla sua mano, *topos* nell'esaltazione del re (cfr. **AEr6**, v. 3; *Tempio* ott. 68, v. 5; *Adone* X ott. 193, v. 3). Ritratta (Q1) nell'atto di porre «invidia a l'Ispan» e «terrore al Moro» (il riferimento potrebbe essere alla possibilità di una coalizione antiturca), la *man* «rotava a danni loro» e, nel momento di *stringere* «il meritato alloro», v. 6, giace *gelida* nella tomba (che si accorda, per contrasto, alla tomba dorata del figlio in **AEr9**, v. 3). Il ricordo è interrotto da un diretto intervento di M. che, in anastrofe, dichiara come il *pianto* «gl'interrompa», v. 4 le parole. La *spada*, sepolta accanto alla mano, è topica: nei diversi elogi, il re è ricordato in veste militare (si vedano **AEr6**; **AEr7**, vv. 12-3; **AEr8**; *Tempio* ott. 71-72; *Adone* X ott. 189, v. 7). T1 denuncia la morte, insieme a quella del sovrano, dei valori

che lo hanno contraddistinto, imbevendo la fin qui rigida impostazione con un delicato lirismo in cui il *cadere* delle virtù è apparentato allo sciogliersi del gelo al sole e al chinarsi di un fiore avvizzito dal freddo (*gelo* è in epanalessi). L'*ora* riconduce al presente («copre e serra», v. 12) e in T2 confligge l'idea di un *sepulcro* terreno con la possibilità di una sepoltura “celeste”.

8

In morte di Arrigo IV re di Francia

La valorosa man, quella che tanto
 pose invidia a l'Ispan, terrore al Moro,
 mentre il ferro rotava a danni loro
 – ahi che gli accenti m'interrompe il pianto – 4
 quando stringer devea con sommo vanto
 il trionfale, il meritato alloro,
 gelida e chiusa in questa tomba d'oro
 giace e giace a la man la spada accanto. 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. 11
 Or il sepolcro che la copre e serra
 sepolcro non sarà, ma sarà cielo,
 fia del gallico Marte il cielo in terra. 14

8. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *man*: simbolo di autorità (VALERIANO *Ieroglifici*, p. 448). È frequente nell'elogio di Enrico IV: **AEr6** vv. 1-4, «l'asta onorata e la temuta spada, / invittissimo re, lascia e riposa; / ponga giù l'armi omai la man famosa, / ch'ampia tra ferri altrui s'apre la strada»; *Tempio* ott. 50 vv. 1-2, «regga il fren con la manca, hasteggi e stringa / il destro pugno noderoso cerro»; ott. 68 vv. 5-6, «[sulla congiura contro il sovrano] ma quella invitta, et invincibil mano / la vinse a forza, e la distese al piano». La mano è centrale anche nell'elogio al figlio di Enrico (**AEr10**, vv. 5-8), nella benedizione di Clemente VIII (*Tempio* ott. 59, vv. 1-3) e nel ricordo della congiura (*Galeria I Ritratti uomini I* 60a vv. 1-4, «villana mano infame / quand'io l'armi stringea per far a Christo / di nuovi mondi acquisto / ruppe il mio regio stame»).

2. *Ispan*: cfr. *Tempio* ott. 59 vv. 3-4, «e come poi repente / torna da capo a debellar l'Hispano»; ott. 76 vv. 1-2, «né sol vicino amollo il bel Tamigi, / pregiollo il Rheno, e l'ammirò l'Ibero». □ *Moro*: cfr. *Tempio* ott. 78-79.

3. *rotava*: topico (già in VIRGILIO *Eneide* IX, v. 441; X, v. 577).

4. *accenti...pianto*: comune (cfr. TEBALDEO *Rime (estravaganti)* 544, vv. 68-70; *R* †Spilimbergo p. 68, G. ZANE *Se...*, vv. 17-18; p. 134, L. RAIMONDI *Dispersi...*, vv. 13-14; *Adone* IV ott. 286 vv. 7-8, «ma la doglia nel cor l'abondò tanto / che diè fine al parlar, principio al pianto»).

7. *gelida*: sempre riferimento alla mano, centro del componimento (è elemento ricorrente nella lirica funebre: *R* †Spilimbergo p. 33, D. VENIERO *La bella...*, vv. 12-14; TASSO *Rime* 922, vv. 13-14).

8. *accanto*: l'armatura è parte del guerriero anche nella morte (TASSO *Rime* 540 vv. 1-2, «[a Ippolito d'Este] giace Ippolito qui: la toga d'ostro / la spada ricoprì ma non la scinse»; *Gerusalemme conquistata* IX ott. 35).

9-11. *Valor...cadde*: ricordano ORAZIO *Odi* I 24 vv. 6-8, «cui Pudor et Iustitiae soror / incorrupta Fides nudaque Veritas / quando ullum inveniet parem?»; poi in *Tempio* ott. 70, «tosto ch'egli il bel regno hebbe in balia, / salsero al primo honor 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». Cfr. *Adone* X ott. 202 vv. 1-2, «vansi le Virtù tutte a sepolire / nel sepolcro che chiude il sol de' Franchi».

9. *Splendor*: cfr. *Tempio* ott. 69 vv. 1-3, «onde poi che la Francia homai disfatta / fuor del rischio mortal tornò qual era, / quasi novella Andromeda» e ott. 73. □ *Zelo*: cfr. *Tempio* ott. 74.

11. *gelo...sol*: **40**, v. 9; *Adone* V ott. 91, v. 7. □ *fiore...gelo*: B. TASSO *Rime* V 177 v. 13, «quasi bei fior da freddo gelo tocchi»; **CAm20** vv. 6-7, «[il cuore] qual fiore oppresso da notturno gelo, / cade languido e more»; *Adone* XVI ott. 15 v. 4, «[la vanità umana] neve al sol, piuma al vento e fiore al gelo?».

13. *sarà cielo*: **ALu2** v. 14, «ti fia bara il mio cor, ma tomba il cielo»; **ALu42** v. 14, «l'universo t'è tomba, il ciel t'è tempio» e relative *Introduzioni*.

14. *fia...terra*: «in terra sarà il cielo [= sepolcro] di Enrico nei panni di Marte» poiché il sovrano sarà celebrato in qualità di dio della guerra (anticipa *Galeria* II *Statue* 32 v. 7, «[sulla statua del Giambologna] nume del Ciel rappresentando in terra»). □ *Marte*: si armonizza con gli altri appellativi a Enrico (**AEr7**, v. 6; **AEr8**, v. 2; **AEr10**, v. 1; *Adone* XI ott. 1, v. 5; *Tempio* ott. 64, v. 2; ott. 65, v. 6; ott. 69, v. 5; ott. 71, vv. 5-6).

9

Il sonetto è per la morte di Ferdinando I de' Medici (1549-1609), compianto «per il solo desiderio delle sue virtù, e per la memoria delle sue beneficenze» (RIGUCCIO GALLUZZI 1781, p. 169). Figlio di Cosimo I ed Eleonora di Toledo, è escluso dalla successione granducale e destinato alla porpora cardinalizia. Si trasferisce a Roma, da lui considerata occasione di incontro più che di carriera: nell'ottica di un rafforzamento mediceo conferma la linea filospagnola e appoggia Enrico IV, favorendone la riconciliazione col papa. La morte del fratello (1587) e del nipote Filippo (1582) lo obbligano ad abbandonare l'abito talare e ad assumere il governo del Granducato. Attento politico (cfr. *ibidem*, 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. Energetiche sono le azioni antiturche con l'imperatore Rodolfo II in Ungheria (1594) e con Gianandrea Doria ad Algeri (1601) (cfr. FONTANA 1701, *Catalogo delle Galee prese da' Cavalieri di S. Stefano*).

Ferdinando, oggetto di molti elogi (cfr. Guarini *Rime* 75-76; Tasso *Rime* 1435-1437 e 1478), riceve l'attenzione di M. in **AEr1**, **CLo14** e *Adone* XI ott. 129-130. Fatta salva **AEr1**, la lode del granduca si costruisce attorno a motivi vulgati, *topoi* comuni e informazioni note o di facile intuizione. Il carattere impersonale della lirica e la mancanza di notizie *ad hoc* rendono difficile una precisa datazione: Ferdinando è conosciuto alla corte sabauda (benché i rapporti fra i due duchi siano tesi) e la sua morte non passa inosservata; è probabile, in ogni caso, che il sonetto risalga al 1609.

Il materiale tematico si distribuisce intorno ai poli del pianto («piangono a prova»; «si lamenta e lagna»; «col pianto»; «le pubbliche lagrime») e dell'omaggio, bipartendo simmetricamente il sonetto (Q1-2; T1-2). Ferdinando, in secondo piano, cede il passo rispettivamente alle personificazioni (Q1) degli Stati colpiti dalla perdita (*Francia*, *Italia* e *Spagna* 2); al binomio paronomastico (Q2), già in Tasso, *Marte-Morte*; all'accumulazione (T1) delle virtù (*Religion*, *Pietà*, *Giustizia*, *Pietà*); 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* (la descrizione è *in fieri*) sono: la «dolente / Francia», cioè la duchessa Caterina di Lorena; l'Italia, rimasta vedova di un uomo valoroso (non è da escludere che *Italia* sia metonimia di Firenze); la *Spagna*, che alluderebbe ai rapporti fra la corona spagnola e la Toscana (Ferdinando, nel 1573, è nominato protettore degli affari di Spagna). La presenza dell'*oriente*, che si lamenta per il «duro giogo», sviluppa il sonetto

in senso militare. Q2 si concentra sull'armatura di «oro lucente» e sul dolore comune. I vv. 5-6 vedono il «terso arnese» bagnato dal pianto di *Marte* che ne «discolora» la lucentezza; i vv. 7-8 sono carichi del rammarico di *Morte* che, accodandosi alle «pubbliche lagrime», si pente. L'atteggiamento dei protagonisti rappresenta il centro dell'elogio: il pianto di Marte e il pentimento di Morte sono topici della lirica funebre. Q1 e Q2 si fondano sul paradosso che alimenta il patetismo in cui erompe la forza del dolore: si avvicinano la competizione iniziale nella sofferenza e la vittoria della morte, tradotta nell'arrugginirsi delle armi per il pianto del dio e nel cruccio della Morte stessa per il colpo inferto. T1 convoglia l'attenzione sul «gran pennon», lo stendardo di casa Medici, intorno al quale sfilano «Religion, Pietà, Giustizia e Pace». T2 ritrae «sotto il bronzo» l'*immagine* del granduca che appare «viva e verace». A completare il crescendo iperbolico e ossimorico interviene l'«Invidia istessa» che, abbandonando il consueto abito di «nimica di vertute» (Petrarca *Canzoniere* 172, v. 1), contribuisce alla memoria del duca tributandogli simbolicamente onore, come Marte aveva fatto in **2**, v. 2.

9

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
 del duro giogo il misero oriente. 4

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

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

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

9. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *dolente*: in contesti funebri, attribuito a città o nazioni (cfr. *R* †Colonna p. 106, A. GUARNELLO *O vaga...*, vv. 26-29; B. TASSO *Rime* IV 33, vv. 12-13; TASSO *Rime* 530, v. 1).

2. *vedova...orfana*: dittologia dal sapore biblico (Psalm 108:8, «fian filii eius orphani, et uxor eius vidua») è anche in *Adone* XIV ott. 378 vv. 3-4, «di marito e di re lasciar voleste / vedova la consorte, orfano il regno». □ *vedova*: come *dolente*, è spesso attribuito a città e nazioni (cfr. *R* †Colonna p. 88r, Abate DARDANO *Preziosa...*, v. 14; GRILLO *Rime Pompe* 56, v. 6).

3. *lamenta...lagna*: frequente (B. TASSO *Rime* IV 27, v. 11; *Adone* IV ott. 52, v. 2).

4. *duro giogo*: con implicazioni militari è in TANSILLO *Rime* 278, vv. 12-13; TASSO *Rime* 1575, v. 22; 1577, v. 8; *Adone* XI ott. 127, vv. 7-8. È riferimento contrastivo a **AEr1** vv. 1-4, «[all'altezza di Toscana] sotto il tuo giogo placido e leggero / lieta e felice, e sotto i globi e 'l giglio / ch'ergi a le stelle, o suo gran duce e figlio, / piega la donna d'Arno [Firenze] il capo altero».

5. *terso arnese*: cfr. ARIOSTO *Orlando furioso* IV ott. 5 v. 3, «di ferro armato luminoso e terso»; TASSO *Rime* 43 v. 9, «[le armi d'Amore] terse fiammeggiar vide»; *Gerusalemme liberata* VI ott. 106, v. 4.

6. *Marte*: suggestivo il pianto del dio (già in D'ARAGONA *Rime* 36 v. 5,

«Marte il pianger di lei [Siena] col pianto aita»; TASSO *Rime* 1253 vv. 60-62, «tra spoglie ed armi sparte / orribil Morte e Marte / correat con volto lagrimoso e tristo»). □ *discolora e bagna*: TASSO *Rime* 1053, v. 10.

7. *pubbliche lagrime*: il cordoglio universale. Cfr. PETRARCA *Canzoniere* 246, v. 9; *Rime* †Spilimbergo p. 98, G. DA PADOA *La bella...*, v. 5; GRILLO *Rime Pompe* 83, v. 7; TASSO *Rime* 1383, v. 43.

8. *Morte...pente*: il pentimento di Morte è vulgato (*R* †Spilimbergo p. 97, G. CASTELLANI *Mentre con...* v. 9, «[Morte] del suo folle error s'accorge e pente»; p. 146, O. MAGGI *Mentre...*, v. 46; GRILLO *Rime Pompe* 47 vv. 7-8, «forse ancor spietata Morte / de l'error suo si pente e lagna in tanto»; STIGLIANI *Rime* VII 18 vv. 3-4, «[le ossa] sforzano a lagrimar la Morte stessa / pentita, che da l'anima partille»).

10. *pennon*: insegna medicaea (per quanto sia improbabile che M. fosse presente ai funerali, è disponibile un resoconto dell'evento di Agostino Masi, *Essequie del Serenissimo Ferdinando Medici*, edito da Ciotti nel 1609: «[sul catafalco] attorno alla cornice sotto la piramide pendevano alcuni drappelloni negri ornati con frangia rossa e nappe di seta tra l'uno e l'altro pendenti»).

12. *animata*: l'arte supera la natura, fino a far sembrare che l'immagine del duca respiri (già VIRGILIO *Eneide* VI, vv. 847-848 e ARIOSTO *Orlando furioso* XXXVII ott. 74, vv. 3-4). In M. *Galeria* II *Statue* 36a, vv. 25-26.

13. *viva...verace*: **A**Am7, v. 12; **C**Am99, v. 10; *Strage* IV ott. 106, v. 2; *Adone* III ott. 78, v. 5.

14. *appende*: l'Invidia appende le proprie spoglie, cioè rinuncia alla sua natura in segno di tributo; è iperbole (poiché come in TANSILLO *Rime* 187 v. 71, «l'onor contende ai vivi»). Il verso ricorda **2**, vv. 1-2. Un esempio di dono (non funebre) offerto da un nemico è in ARIOSTO *Orlando furioso* XXX ott. 74 vv. 5-6, «lo scudo al letto e l'arme tutte quante, / che fur di Mandricardo, il re [Agramante] gli [a Ruggero] appende».

10

Povera di notizie la cronaca circa Lorenzo Tesauro (? - 1612/3) e Martino Anduzar (?), dedicatario del sonetto: Lorenzo è fratello di Emanuele, autore del *Cannocchiale aristotelico*, e di Ludovico, amico di M. e presenza costante nelle *Lettere* (OSSOLA 2007 n. 3, p. 199). Il 16 novembre 1602 è nominato cavaliere dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro (RICCI 1714, p. 48; è ricordato come Signore di Salmour, località vicina a Cherasco e a Fossano). La lirica ne lamenta la morte durante gli scontri della I guerra del Monferrato a Grana, (MANNO 1895 vol. XXX, p. 140); PAGANI (1614, p. 94): «ferirono [...] mortalmente in una coscia il cavaliere Tesauro nobil piemontese». Di Anduzar non si hanno notizie. L'atto di dedica conferma tuttavia un legame con la famiglia Tesauro.

I rapporti con i Tesauro decorrono dal 1608, dal trasferimento del poeta alla corte sabauda (FRARE 2001, p. 97): M. si avvicina a Ludovico, lettore di Diritto presso lo Studio torinese, al quale affida la sua difesa contro Ferrante Carli, riservandogli nelle lettere affettuose menzioni. Il sonetto è, probabilmente, fatica immediatamente successiva alla morte del giovane, fra il 1612 e il 1613 (M. dedica alla guerra uno scorcio anche in *Adone* X ott. 225-236).

Apprendosi con un'invocazione ad Anduzar, la lirica ragiona sul cambiamento: reggono il sonetto l'ambiguità esegetica e il gusto per il contrasto, artifici che si traducono in dicotomie lessicali (*Marte* : *Morte*) e temporali (la vaghezza dell'imperfetto, *devea* e *fulminava*, contro la precisione del perfetto). L'impalcatura deve la sua efficacia all'insistito impiego di paronomasie ed equivoci (assonanze foniche anche nella struttura rimica: *RAPito* : *ARDito*; *fIORito* : *fERito*). Q1 indica l'antefatto e non rinuncia a espedienti retorici: campeggiano le parechesi (*Tesauro* : *tesoro*; *Marte* : *Morte*, sul ricordo di 9, vv. 6-8), seguite da una costruzione binomiale in cui Lorenzo, sicuro di sé e forte, è descritto come «troppo bello» e «troppo ardito», qualità che suscitano «invidia e desio» nelle divinità che «il mirano». Lo svolgimento dell'elogio è affidato alle 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 la battaglia che Lorenzo si trova a dover combattere: si presentano le guerre di Amore, la *sola* che si dedica al *cor* di un giovane, e di Marte. La prima battaglia è allusa mediante la delicatezza dell'oro del *dardo* (in allitterazione: «*Devea sol Di DarDo D'oro*») e della «face amorosa», accesa nei «più begli anni»; la seconda, invece, con le cupe tinte del «foco mortal» (la vicinanza fra «*Face...Ferito*» e «*Ferì...Foco*» è bilanciata dalla diversità semantica e dal chiasmo) e del «piombo sonoro». La contrapposizione *oro-piombo* è vulgata (già in Ovidio *Metamorfosi* I, vv. 468-

472): M. inserisce il *piombo* come elemento bellico, dalle proprietà mortali. T1 descrive le diverse valenze di *ferro*, in triplice anafora: *Ferro* («ebbe nome dal Ferro il campo», v. 9) è facile assonanza con il luogo dove Lorenzo è caduto, il Monferrato; il *ferro* («cavo ferro l'uccise», v. 10) è metonimia dell'arma da fuoco che colpisce il ragazzo; *ferro* («si serra / ferro nel petto tuo», v. 11) sancisce il ritorno al destinatario e allude alla ferita subita con la scomparsa del giovane. T2 è amara conclusione: il *ma* calca sull'inevitabilità della morte, benché lo spietato periodo ipotetico, grazie all'interpolazione del *credo*, risulti di molto ingentilito. Il v. 14 spiega la singolarità dell'evento, dovuto non alla guerra in sé, ma all'invidia di *Vulcan* o *Giove* (uniti nel *fulminare*), incapaci di considerare «più del ciel ricca la terra».

10

In morte del signor cavalier Lorenzo Tesauero al signor don Martino Anduzar

Martino, il mio Tesauero, il tuo TESORO
 Marte trafitto – oimè – Morte ha rapito.
 Troppo bello il miraro e troppo ardito:
 n'ebbe invidia e desio ciascun di loro. 4
 Quel cor, che devea sol di dardo d'oro
 e di face amorosa esser ferito
 de' più begli anni in su l'april fiorito,
 ferì foco mortal, piombo sonoro. 8
 Ebbe nome dal ferro il campo dove
 cavo ferro l'uccise e ben si serra
 ferro nel petto tuo, se non si move. 11
 Ma se Vulcan nol fulminava in guerra,
 l'avrebbe – credo – fulminato Giove
 per non far più del ciel ricca la terra. 14

10. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *Tesauero...tesoro*: l'equivoco è vulgato (cfr. PETRARCA *Canzoniere* 90 v. 1, «i capei d'oro a l'aura sparsi»; R†Este p. 17, D. BORGHESE *Alma...* v. 4, «sopra il mortal uso altri *le onora*»; R†Colonna p. 112, A. GUARNELLO *O dolce...*, vv. 53-54; TASSO *Rime* 644 v. 1, «[ad Alessandro Pocaterra] a Pocaterra poca terra asconde»). Si noti anche, come già in *Introduzione*, il gioco MARTino-MARTe-MoRTE.

2. trafitto: sottinteso *ha*.

4. *invidia...desio*: endiadi (cfr. OVIDIO *Metamorfosi* XIV v. 229, «invidia socios praedaeque cupidine victos»). □ *invidia*: trito il luogo dell'invidia celeste che causa la morte (B. TASSO *Rime* III 40 v. 13, «n'ebbe invida il Cielo»; R†Spilimbergo p. 91, G. MAGNOCAVALLO *La penna...* vv. 9-11, «come invidia e furor ratto gli tira, / spinser l'ingiusta inesorabil Parca / a troncar del suo stame il filo aurato»; R†Colonna p. 13, P. BARBATO *Deh che altro...*, vv. 50-51; **11**, v. 12 e nota; *Adone* III ott. 114, vv. 2-3; XVIII ott. 110, vv. 3-4).

5. *dardo*: di Amore (PETRARCA *Canzoniere* 270, v. 50; TASSO *Rime* 880, v. 2; **ALu5**, v. 1 e nota relativa).

6. *face amorosa*: PETRARCA *Canzoniere* 304, v. 2; TASSO *Rime* 127, v. 6.

7. *begli...fiorito*: nel fiore degli anni (aprile è il simbolo di rinascita e giovinezza). Sulla ricorrenza di aprile: B. TASSO *Rime* II 105, v. 80; III 67, v. 179; R†Spilimbergo p. 94, G. ZOPPIO *Quai...*, v. 47.

8. *foco mortal*: **CDi16**, v. 12. □ *piombo sonoro*: LUCANO *Farsaglia* III v. 657, «aera sonent». Si noti l'allitterazione della *f* in «fiorito / foco ferì», che richiama il «face ferito» del v. 6.

9-11. *Ebbe...tuo*: ferro è in triplice anafora, come in *Adone* XVIII ott. 116 vv. 3-8, «così dicendo le tremanti palme / tender si sforza e 'l duro *ferro* il nega, / il duro *ferro* che d'indegne salme / con tropp'aspro rigor le man gli lega. / A quel moto, a quel suon di *ferri* scossi / scioltesi il sonno e Citerea destossi».

9. *Ebbe...campo*: poi in *Adone* IV ott. 28 v. 4, «la città che dal ferro il nome tolse [Ferrara]» e X ott. 225 v. 4, «la montagna del ferro il nome diede [come nelle *Lagrima*, il Monferrato]».

10. *cavo ferro*: uguale stilema in MAGNO *Rime* 31, v. 3; **ABo6**, vv. 9-11; *Adone* XIV ott. 156, v. 8.

11. *tuo*: di Anduzar, che avverte la ferita di Tesauo; è la logica della doppia sofferenza: cfr. ALAMANNI *Rime* I 20 vv. 29-30, «ahi dura piaga che ha nel fianco Adone! / Ahi dura piaga che ha Ciprigna in cuore!»; *Adone* XVIII ott. 155 vv. 5-6, «ferì due petti una ferita, / ne la tua morta la mia vita offese». Fra gli altri: OVIDIO *Metamorfosi* X vv. 197-199, «“videoque tuum, mea crimina, vulnus. / Tu dolor es facinusque meum, mea dextera leto / inscribenda tuo est, ego sum tibi funeris auctor!”»; TASSO *Rime* 548, vv. 9-14; *Gerusalemme liberata* XII ott. 70 vv. 7-8, «già simile a l'estinto il vivo langue / al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue».

12-13. *se...Giove*: è il tema della predestinazione (*Adone* XVIII ott. 166).

14. *più...terra*: motivo vulgato (cfr. PETRARCA *Canzoniere* 268 vv. 27-28, «perché cosa sì bella / devea 'l ciel adornar di sua presenza»; 309 vv. 3-4, «sol ne mostrò 'l ciel poi sel ritolse, / per adornarne i suoi stellanti chiostrì»; 337, vv. 13-14; R †Spilimbergo p. 102, INCERTO *Così soave...* vv. 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...*, vv. 10-11).

11

È ignota l'identità di *N. Rovera* (forse Rovere) – se reale (sono frequenti in M. simili esercizi che non sempre presuppongono un effettivo destinatario); il cognome sembra piemontese (cfr. SLAWINSKI 2007 vol. III, p. 376). Il sonetto è da ascrivere al soggiorno torinese del poeta ed è giocoforza assumere come estremi temporali il suo arrivo alla corte sabauda (1608) e la *princeps* della *Lira* (1614). L'uso della materia aiuta nella comprensione delle circostanze e delle modalità compositive: simile nei toni a un elogio in vita, il testo ricalca analoghi brani in ricordo di Irene di Spilimbergo (CROCE 1945; ZOTTI 1914), dalle rare qualità e anzitempo scomparsa. La fugace apparizione della Morte, maglia di un intreccio più complesso, nasconde probabilmente la volontà di glissare sul lutto. Le tinte della cornice (Q1-2), la domanda priva di energia (T2), l'adesione puntuale 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 fanciulla.

Il sonetto di M., 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...* e **ALu30**), con la Morte che ne divelle le radici, è figlio della sensibilità petrarchesca. Il poeta 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», è dinamica (*colmar*; «alto sorgea»; *pendea*) e combina il dato olfattivo («l'aria di odori», v. 1) con il visivo: N., figlia di un'importante famiglia, a dispetto dell'età, s'innalza coi rami carichi «di trofei più che di fiori». La forza della Q risiede nel contesto primaverile e nel connubio fra il registro concreto e quello metaforico. La pacifica coesistenza dei livelli viene meno in Q2, con due sovrapposizioni in chiasmo: «eran glorie le fronde» e «i frutti onori». Il suo carattere fecondo fa sì che la pianta-N. ricami «fregio a sé stessa»: le virtù, le *glorie* e gli *onori* parlano per lei esaltandone la nobiltà d'animo. La descrizione riprende il ritmo figurato e completa il ritratto del virgulto, puntualizzando ciò che avea «entro e dintorno»: *Grazie e Amori*, «a schiere». T1 presenta una simultaneità di eventi: nel momento in cui il *cultor*, il padre, cercava «egual pianta» per «farne innesto», la *Morte* ne svelse le radici per piantarla in Paradiso. Fuor di metafora, la T circoscrive il momento della scomparsa, collocabile durante la ricerca del futuro marito (fra 13 e i 18 anni), a trattative probabilmente non ancora iniziate. Tuttavia, la Morte è raffigurata come esecutrice del volere del *Ciel*, al quale si rivolge il rimbroto di T2: la sua invidia ha *sterpato* un «arbor gentile» e la causa sarebbe da attribuire ad Apollo, che *volse* ornarsi i capelli con le foglie di *rovere*.

11

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
 cumulo di trofei più che di fiori. 4
 Eran glorie le fronde, i frutti onori
 onde fregio a sé stessa ella tessea
 e per entro e dintorno a schiere avea
 Grazie per aure e per augelli Amori. 8
 Quando, mentr'egual pianta al bel rampollo
 cercava il buon cultor per farne innesto,
 Morte quinci lo svelse e 'n Ciel piantollo. 11
 Invido Ciel, perché sterpar sì presto
 l'arbor gentil? Forse il suo crine Apollo
 volse invece del lauro ornar di questo. 14

11. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-2. *Dal...sorgea*: vulgato (B. TASSO *Rime* V 2, v. 9; V 8 v. 1, «[al principe di Urbino] tenera verga de la nobil pianta»; Tasso *Rime* 1225 vv. 1-3, «[a Ferrante Gonzaga di Guastalla] qual di pianta gentil felice verga / diviene arbor novella, e verdi fronde / dispiega a prova e fiori purpurei e bianchi»).

1. *ceppo*: famiglia (DANTE *Paradiso* XVI, v. 106; **ALu30** vv. 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!»; *Adone* XI ott. 134, vv. 2-3). □ *odori*: cfr. BANDELLO *Rime* 137, vv. 13-14; TASSO *Rime* 175, vv. 15-16; 1525, vv. 3-4.

4. *trofei*: cfr. B. TASSO *Rime* V 8 vv. 9-11, «i tuoi be' rami / carichi di spoglie eccelse e di trofei / sian de l'onor d'Italia alto sostegno»; Tasso *Rime* 1457 vv. 49-52, «e ne' rami si scorga / come virtù risorga: / l'arbore in vece pur di fiori e foglie, / d'alti trofei s'adorni e d'auree spoglie».

5. *glorie...fronde*: il nesso è in ALAMANNI *Rime* I 59 vv. 1-2, «[a Battista Larcara Spinola] alma mia Pianta, in le cui belle fronde / mille chiare virtù s'han fatto nido»; TASSO *Rime* 1263, vv. 28-29; *Adone* XVII ott. 139 vv. 5-6, «dentro le cui ben nate e sacre fronde / vive virtù sì singolare ascosa».

6. *fregio...tessea*: cfr. *Rime Atanagi* I p. 6r, A. CARO *Laura*... v. 13, «o voi

stessa di voi fregio supremo». La lezione generale è in TASSO *Gerusalemme liberata* II ott. 60, vv. 5-6.

8. *Grazie...Amori*: a *schiere* sono in *R* †Colonna p. 72r, A. GUARNELLO *Or ch'el mio...*, vv. 10-12; **AMa4**, v. 2; **ALu2**, v. 2. □ *augelli Amori*: il paragone è ampiamente sfruttato (TASSO *Rime* 95, vv. 40-41; 179, vv. 13-14; *Adone* VII ott. 24 v. 5, «Amor, ch'alato è pur come gli augelli»).

10. *buon cultor*: il padre di N. Rovera, rappresentato (nella metafora continuata che innerva il sonetto) come un previdente contadino; in M., si cfr. **ALu30** vv. 12-13, «già gli orti eterni alberga / del gran Cultor [Dio] traslata in Paradiso [cfr. v. 12]»; *Adone* XI ott. 127, vv. 1-4.

11. *svelse*: l'azione della Morte in relazione alla metafora arborea (PETRARCA *Canzoniere* 323, vv. 32-35; *Trionfi Morte* I, vv. 113-114; B. TASSO *Rime* V 143, vv. 9-10; TASSO *Rime* 831, v. 6). □ *piantollo*: cfr. PETRARCA *Canzoniere* 318, v. 12; TASSO *Rime* 1481, vv. 10-12; *Adone* XX ott. 420, vv. 4-5.

12. *Invido*: **10**, v. 4 e nota. È già in B. TASSO *Rime* II 100, v. 119. □ *sterpar*: B. TASSO *Rime* V 153, vv. 1-2.

14. *volse...questo*: l'alloro perde la sua supremazia (cfr. *R* †Spilimbergo p. 120, L. DOLCE *In nobile...* vv. 5-7, «floriva di beltà sì nova e tanta / con frutti di sì ricco almo tesoro / che venne in dubbio il sempiterno alloro»; *Adone* IX ott. 135 vv. 1-4, «questa più ch'altra pianta [quercia; è la stirpe roveresca] irrigar l'onde / denno del fecondissimo Elicon. / Di questa Apollo a le sue chiome bionde / di lauro in vece intesserà corona»).

12

È il primo dei quattro sonetti per Melchiorre Crescenzi (1568-1612), chierico di camera di Clemente VIII e protettore di M., il quale gli dedica le *Rime* 1602 (non è da escludere che Crescenzi ne abbia finanziato il viaggio a Venezia; FERRARI 1633, p. 74). È uomo influente e di cultura (HESS 1951, p. 193). A promuovere i rapporti fra i due è Gaspare Salviani (1567-1630), «virtuoso amico di [...] Crescenzio» (BAIACCA *Vita*, pp. 82ss) e dedicatario del sonetto. In sua lode sono anche *Galeria I Ritratti uomini* XIII 1 e **AEr30-31** (Russo 2008, pp. 109-116). Le liriche sono forse della seconda metà del 1612: M., scrivendo a Salviani (*Epistolario* n. 64, pp. 123-124), lamenta la «perdita delle scritture»; nessun cenno a eventi luttuosi nel congedo in cui, ricordando i «signori Crescenzi», il poeta prega l'interlocutore di porger loro «un'affettuosa riverenza» (p. 124). Ciò presuppone che M. non sappia della morte del chierico e circoscrive le liriche a un momento posteriore alla scarcerazione.

Il componimento è preludio ai successivi e svolge funzione di dedica del ciclo e di anticipazione del tema: il poeta abbozza un ritratto del prelato enucleando nel suo *spirto*, nel *cener* e nel *core* le fondamenta della celebrazione. **13** sovrappone Crescenzi al re mago Melchiorre, in base al nome; **14**, prendendo spunto dal *cener*, si concentra sulla *pietra* del «felice avello», la quale accogliendo la «spoglia incenerita», attrae la penna del poeta; **15** sviluppa il motivo dell'alloro esordendo con un sorvegliatissimo «crebbe il gran Crescentio e crebbe tanto» (calcando sull'equivoco).

L'incipit di **12** è solenne, con ampi iperbati (Q1-2), e impreziosito da un lessico ricercato: il desiderio è di omaggiare la dipartita di Crescenzi con un elegante esempio di poesia. Q1 invita Salviani a raccogliere (*prendi*) e a trasmettere (*dalle*) le «lagrime e note», 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». I destinatari sono le *ossa* «gelide e vote» di Crescenzi, *informate* da un animo nobile e virtuoso. In Q2 M. mantiene un rispettoso distacco (il *forse* attribuisce al *poria* una sfumatura incerta) e appresta un elogio della generosità del chierico. T1 e T2, in cui si assiste ad un cambio di tono, ora più vivace, formano un unico movimento in cui il poeta prospetta la rinascita nella morte. Campeggia l'esaltazione congiunta di uomo-alloro-poesia, triangolo consolidato dall'attività lirica del prelato: emerge una lode della forza eternatrice della poesia nella figura del «verde alloro» che, posizionata sulla tomba del chierico, sfrutterà la linfa vitale del suo cuore e sarà in grado di far *pullulare* «fior [...] e frutti». L'alloro, simbolico, ospita le *Muse* che trovano *ombre* serene e *felici*. 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», il *tronco* darà alla luce rarità poetiche (*gemme*) e preziose creazioni (*oro*).

12

*In morte di monsignor Melchior Crescenzo chierico di Camera
al signor Gaspare Salviani*

Queste vergate dal dolore amaro
 prendi, Gasparo mio, lagrime e note
 e dalle a l'ossa poi gelide e vòte
 che pur dinanzi informò spirto sì chiaro. 4
 Poria ben forse del sepolcro caro
 per mezzo aprirsi l'insensibil cote,
 ché cener sì cortese esser non pòte
 – benché sotterra – a chi l'onora avaro. 8
 Se 'n schiera poi de' più pietosi amici
 pianterai su la tomba un verde alloro,
 dove trovin le Muse ombre felici, 11
 vedrai per farne parte al sacro coro
 dal tronco, che 'n quel core avrà radici,
 pullular fior di gemme e frutti d'oro. 14

12. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *vergate...dolore*: cfr. CATULLO *Carmina* LXVIII v. 2, «conscriptum hoc lacrimis mittis epistolium»; TASSO *Rime* 548 vv. 5-6, «[sulla sepoltura della moglie di Ferrante Tassoni] le note [l'epitaffio] vi segnò che incise miri / ferro no, ma stillar d'amare doglie». □ *dolore amaro*: già in B. TASSO *Rime* IV 11, v. 4. La famiglia rimica è in B. TASSO *Rime* II 4 e TASSO *Rime* 689.

2. *lagrime...note*: **CLo69**, v. 3; **CAm101** v. 10, «lagrimose note» (*Sampogna* I, v. 154; *Adone* XIX ott. 7, v. 2).

3. *gelide...vòte*: TASSO *Rime* 808 vv. 5-6, «[la superiorità della poesia] né l'ossa ignude involve opra sì degna, / né 'l suo cener freddo in fosca parte»; *Adone* VIII ott. 2 v. 2, «che gelate ha le vene e l'ossa vote».

4. *informò*: riempì di vita. È diffuso (PETRARCA *Canzoniere* 7, v. 6; *R* †Spilimbergo p. 152, P. NELLI *Se quel...*, vv. 9-10; *Adone* X ott. 144 vv. 1-2, «Prometeo, figlio di Iapeto, / che di spirto celeste il fango informa»).

5-6. *Poria...cote*: «l'insensibile pietra [*cote*] del caro sepolcro potrebbe a buon diritto [*ben*] squarciarsi nel mezzo». M. allude forse alla forza della poesia, che, testimoniando la commozione e l'affetto dell'autore, avrebbe la capacità di far risorgere le ceneri del defunto (cfr. PETRARCA *Canzoniere* 304 vv. 12-14, «di rime armato, ond'oggi mi disarmo, / con stil canuto avrei fatto

parlando / romper le pietre, et pianger di dolcezza»; 359, v. 70; TANSILLO *Rime* 59, vv. 77-78; *Adone* XIX ott. 403 vv. 1-6, «serrato il vaso, in cui chiudeasi quanto / Natura e 'l ciel di bello unqua crearo, / Amor che stava il flebil atto a canto, / quasi custode al cimitero caro, / cercava pur d'intenerir col pianto / l'aspro rigor di quel sepolcro avaro»).

9. *pietosi amici*: cfr. TASSO *Gerusalemme liberata* III ott. 54, vv. 5-6.

10. *verde alloro*: topica la presenza dell'alloro sulla tomba (cfr. BANDELLO *Rime (estravaganti)* 214 vv. 12-14, «ma, se la tomba sì famosa copre / con alte palme un trionfal alloro, / venga ogni pianto a tanta gloria meno»; TASSO *Rime* 623 vv. 1-2, «[sul sepolcro di Alfonso I di Ferrara] qui giace Alfonso, e piantò il sacro alloro / qui la Vittoria e n'adombrò la tomba»; 1373, vv. 9-10; **ALu37** vv. 12-14, «[ad Alessandro Farnese] e vedesi ad onor di sì degn'alma / in vece di cipresso appo la tomba / il lauro verdeggiar, sorger la palma»).

11. *Muse*: sulla presenza delle Muse, cfr. TASSO *Rime* 510, vv. 9-11.

12-14. *vedrai...oro*: sopravvive il fascino di GUARINI *Rime* 81 vv. 12-14, «[in morte del Marchese del Vasto] io giurerei che se quel velo estinto / bevesse il caldo umor de' nostri pianti, / si vedrian pullular palme e allori».

12. *sacro coro*: delle Muse.

13. *core...radici*: cfr. GRILLO *Rime Morali* 9 vv. 9-11, «mentr'io v'inchino e le sante ossa adoro, / onde gli allori eterni e le vittrici / palme uscir contra 'l mondo empio e nemico».

14. *gemme...oro*: simile a MAGNO *Rime* 23 vv. 5-6, «quanto di vaghe gemme e di fin oro / eloquenza possiede, è qui [in Parnaso] riposto».

13

A livello tematico il sonetto amplia il motivo dello «spirto sì chiaro» di Crescenzi. La scelta lessicale, invece, ricorda la dedicatoria alle *Rime* del 1602: «volentieri gli porgo a lei [a Crescenzi], immitando in questo gli umili e semplici pastorelli, i quali non avendo [...] 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» (*Epistolario Lettere dedicatorie* n. 1, p. 438). L'immedesimazione coi *pastorelli* che tributano poveri omaggi e il rimando ai «ricchi uomini», all'oro e ai profumi innescano il facile accostamento di Crescenzi col mago Melchiorre, «buon Melchior». M. modella la lirica in modo tale che vi sia corrispondenza fra i due: Q1, dall'ambientazione remota, racconta l'episodio biblico dell'arrivo di Melchiorre, *guidato* da una «strania stella», così da poter *adorar* «del Nazareno Sol l'alba novella». La matrice mitico-biblica è consolidata da *presaghi* e dagli *erōi*: nell'aggettivo confluiscono un valore attivo (l'etimologia di *magi* evoca la capacità d'interpretare i segni celesti) e uno passivo (l'avvento dei Magi è predetto in Sal 71:10-11 e Is 60:3-6). L'epiteto è indicativo della virtù e della saggezza di cui i re sono depositari. Alla realizzazione della Q (e di parte di Q2) contribuisce il ricordo di Tasso *Rime* 1252, vv. 1-8. Q2 sancisce un graduale cambio di soggetto. Recuperando il motivo della guida luminosa, Crescenzi è *scortato* da una «luce assai più bella», di Cristo, che gli dischiude l'Oriente che mai non tramonta. Il soggetto è posposto al verso 7: la Q ritarda l'agnizione del vero protagonista, passibile finora di equivoco. Con attacco dattilico, la chiarezza della relativa («che 'l nome istesso ebbe tra noi», v. 7) dissolve 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 prelato. Q2 ripercorre e ripropone l'esperienza di Melchiorre, ingigantendone la portata: la luce che lo *scorta* è «assai più bella» della «strania stella», il cui valore di guida è superato da quello del «Re de gli Angeli»; la visione dell'«alba novella» cede il passo al quasi estatico «eterno Oriente». Il tono lirico si innalza e al percorso del celebrato (uomo ed ecclesiastico) si aggiungono risvolti metaforici, implicazioni teologicamente rilevanti, dalla patina anche escatologica: M. descrive il viaggio dello *spirto*, che abbandona il mondo terreno e le analogie con l'omonimo mago. T1 propone un confronto diretto dei personaggi per separarli definitivamente: il punto di contatto è l'adorazione di Dio condotta da re Melchiorre con «doni d'incenso e d'or» e da Crescenzi con «opre devote e sante voglie». La distinzione diventa netta: all'*uno* che *arrecò* doni materiali si oppone in successione l'*altro*, che serve Dio con l'impegno della *fede* e la costanza dello *zelo*. Evidente la discrepanza

dei tempi verbali, ancora più manifesta per la posizione iniziale. T2 è sede di una riflessione dello scrivente, il quale si domanda quale sia la *grazia*, il privilegio, maggiore che si possa ricevere: *mirare* il chierico *avvolto* da un «fosco velo» oppure vestito di «lucenti spoglie»; vederlo «misero in terra» o «glorioso in Cielo». La T consolida il rammarico di M. che, non volendo abbandonare Torino (a causa del sequestro dei volumi), avanza una *excusatio* in cui dimostra che il dono più grande è assistere al trionfo ultraterreno. Nonostante la logicità, la giustificazione ha sapore di auto-convincimento.

13

Nel medesimo soggetto

Venne il buon Melchior da strania stella
guidato, un già de' tre presaghi eröi,
ad adorar da gli odorati eoi
del Nazareno Sol l'alba novella. 4

E 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. 8

Doni d'incenso e d'or ch'Arabia accoglie
arrecò l'un; l'altro con fé, con zelo
arrega opre devote e sante voglie. 11

Ma qual grazia maggior? Di fosco velo
mirarlo avvolto o di lucenti spoglie?
Misero in terra o glorioso in Cielo? 14

13. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-4. *Venne...novella*: *Strage* I ott. 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 divino Messaggio, / fidata scorta, e luminosa ancella, / tragge di là da gli odorati Eöi, / l'inclito stuol de' tre presaghi Heröi».

1. *strania*: insolita. La tradizione concorda sull'intensità dell'astro (BANDELLO *Rime (estravaganti)* 233, vv. 89-90). □ *presaghi*: in *Strage* II ott. 52 vv. 1-5, «la nova in Ciel misteriosa Stella / stella non fu [...], / ma fu lingua di Dio, che 'n sua favella / "Guàrdati, o Re Giudeo", parve dicesse. / E gl'indovini Heroi scorti da quella».

2. *eröi*: cfr. ARIOSTO *Orlando furioso* XV ott. 39, v. 8; in M. *Galeria I Rittratti uomini* III 3, v. 4.

3. *eoi*: le regioni orientali; Mt 2:2, «[Magi] "vidimus enim stella eius in oriente et venimus adorare eum"».

4. *Sol*: Cristo=Sole, come in TASSO *Rime* 1639, v. 2. □ *alba novella*: la nascita di Cristo inaugura una nuova epoca (cfr. FIAMMA *Rime* 85, vv. 12-14; R †Spilimbergo p. 19, C. MAGNO *Giacea...* vv. 94-95, «nasci 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 *Lalto...*, vv. 4-7; TASSO *Rime* 1669 v. 5,

«sorge il Sol vero innanzi al novo giorno»).

5. *scorto*: guidato. □ *luce...bella*: del «Nazareno Sol», v. 4 cioè Cristo.

6. *eterno Oriente*: vita eterna (MAGNO *Rime* 319 vv. 5-6, «[per Ascanio Pignatelli] oh qual sol di virtute a noi s'asconde / a l'eterno oriente in ciel risorto»).

8. *Re...Angeli*: Dio; cfr. 31 v. 4, «Re de gli elementi». □ *appella*: topico (si veda 3, v. 6 e 6, v. 14 e note).

9. *incenso...or*: accostanti già in TASSO *Rime* 1666, v. 48 e *Gerusalemme liberata* XII ott. 28, v. 4. □ *Arabia accoglie*: è proverbiale (uno fra tutti: ARIOSTO *Orlando furioso* XV ott. 39, vv. 1-2).

10. *fè...zelo*: diffuso (TASSO *Rime* 819, v. 5; *Gerusalemme liberata* I ott. 8, v. 7; V ott. 46, v. 7).

11. *opre...voglie*: cfr. TASSO *Rime* 1097 vv. 1-3, «[per una monacazione] vergine bella, che le voglie oneste / offristi al tuo signor e l'opre sante, / e 'l cor pudico e 'l tuo pensier costante». Del resto, l'accostamento è vulgato (alcuni precedenti da TASSO *Rime* 577, vv. 3-4; 1280, v. 5). Si noti il chiasmo in «opre devote» e «sante voglie».

12. *fosco velo*: sudario (petrarchesco *Canzoniere* 11, v. 1 e 38, v. 7); *fosco* perché in lutto (diversi esempi da TASSO *Rime* 291, v. 6; 882, v. 10; 1555, v. 9).

14. *misero*: cadavere senza vita, è opposto a *glorioso* (cfr. *Adone* XIV ott. 159, vv. 3-4). □ *terra...Cielo*: la contrapposizione rientra nei binomi oppositivi identificati in 5, v. 2.

14

Il sonetto prolunga l'interrogativo di **13** (T2) e l'apostrofe è rivolta all'«anima generosa» di Crescenzi. Il cuore tematico sono lo *scarpello* e la *pietra* della tomba, dalle proprietà magnetiche. Il dolore, causa del compianto, rafforza il legame nonostante la lontananza. Sul piano metaforico si impone il motivo, topico ma nuovo nelle *Lagrime*, del poeta-scultore (poi in **18**): M. incide nella pietra per rendere immortale la lode (emulando la Fama di **1** e il Destino di **4**).

Il tentativo di dialogo (Q1) si traduce in un soliloquio in cui l'imperativo *dimmi* è appesantito dalla finta curiosità e dallo sconcerto del poeta: l'attenzione riservata a Crescenzi, indipendente dalla sua volontà, impone a M. di chiedergli se l'*avello* sia un magnete o se sia un «sasso novello» dalla simile qualità. La celebrazione evoca un'esperienza che asseconda la seduzione della *pietra* congiungendo la saldezza del *marmo* e l'immortalità delle parole, secondo una lezione già petrarchesca (*Canzoniere* 104, vv. 7-8). L'interrogazione della Q è motivata dal *poiché* che chiarisce l'iniziale meraviglia: la tomba rapisce insieme le anime del chierico e di M. (da rilevare il motivo della simbolica morte comune). In Q2 la tomba promuove l'elogio e sostituisce la Morte, dimostrando un volere proprio e sancendo, *mirabilmente*, la fine di due vite. L'apice del componimento è in T1: il poeta *intaglia* e *scrive* e la scultura sembra prendere vita («uscirne sento»). Da qui T2 definisce l'epilogo della situazione: M., pieno di stupore e di tormento, vede il suo *spirto* consumarsi nelle fiamme, gli occhi sciogliersi in *rivo* (si noti l'opposizione 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 inceneriti; è una spoglia priva di anima, abbattuta dal dolore.

14

Nel medesimo soggetto

Dimmi, la pietra del felice avello
 che chiude la tua spoglia incenerita,
 anima generosa, è calamita
 o di simil virtù sasso novello? 4

Poiché non solo a questo core e quello
 mirabilmente l'anima ha rapita,
 ma per esser da me forse scolpita
 tragge ancora di lontano il mio scarpello. 8

Ed ecco, mentre 'n essa intaglio e scrivo
 qual da selce percossa, uscirne sento
 d'amorose faville incendio vivo. 11

Onde pien di stupore e di tormento
 sciolto lo spirto in foco e gli occhi in rivo,
 a piè del marmo tuo marmo divento. 14

14. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *felice avello*: formula dal sapore petrarchesco *Trionfi Eternità* v. 142, «felice sasso che 'l bel viso serra» (poi in TEBALDEO *Rime* 295, v. 214; GRILLO *Rime Pompe* 23, v. 1 e 77, v. 11).

2. *incenerita*: GRILLO *Rime Pompe* 107, v. 10; TASSO *Rime* 548, v. 3; **ALu31**, v. 4.

3. *calamita*: cfr. *R* †Spilimbergo p. 152, P. NELLI *Non sono...* vv. 9-11, «il desio che di voi si rinnovella / desta a le lodi vostre ogn'alto ingegno / e voi ne sete calamita e stella»; anche e soprattutto in ambito amoroso.

4. *novello*: per le sue inusitate qualità.

5-6. *questo...rapita*: è *variatio* sul tema della morte comune (cfr. **10**, v. 11). Concettualmente vicini i casi di BEMBO *Rime* 142 vv. 11-13, «[in morte del fratello] rotto in tutto / fu 'l più fido sostegno al viver mio, / frate, quel dì, che te n'andasti a volo»; *Sampogna* VIII vv. 366-369, «in quel punto che diede / principio iniqua sorte / ala tua dipartita, / ebbe fin la mia vita».

7. *scolpita*: si cfr. **18**, vv. 3-4 e 12-14; è tecnicismo (esempi da TASSO *Rime* 824, vv. 4-5; 1221, vv. 25-27).

8. *tragge*: attira. □ *lontano*: M. è a Torino (cfr. *Cappello* di **12**). □ *scarpello*: topico (prosegue il metaforico scolpire). È lo strumento della Fama (**1**, v. 3 e nota) e dei poeti (cfr. **18**).

9. *intaglio...scrivo*: *Adone* I ott. 137, v. 5 (allude a una epigrafe funebre).

10-11. *selce...faville*: vulgato, dal registro amoroso (TASSO *Rime* 148 vv. 1-3, «[il poeta dialoga con Amore] P. “Con qual focil meraviglioso, Amore, / il mio bel foco hai desto, / e di qual selce tratto il *vivo ardore*?”»; 1450 vv. 40-41, «son di marmo [come dirà di essere M. al v. 14] e di gelo; / e 'l marmo a le percosse arde e sfavilla»; *Galeria* I *Ritratti uomini* XI 7 v. 8, «nutre gelida selce il foco in seno»).

11. *amorse faville*: diffuso. □ *vivo incendio*: sfruttata l'immagine dell'incendio causato da semplici faville (DANTE *Paradiso* I v. 34, «poca favilla gran fiamma seconda»; XXIV, vv. 145-146; TEBALDEO *Rime* 289 v. 48, «una favilla fa gran foco spesso»; TASSO *Rime* 7, vv. 5-6). Si veda *Sampogna* V, v. 148.

13. *sciolto...rivo*: retaggio della lirica amorosa; il precedente sembra essere BANDELLO *Rime* 35 v. 14, «sol io m'abbrucio e mi consumo in pianto». □ *sciolto...foco*: «esaltato il mio spirito vitale in un sospiro appassionato»; cfr. TASSO *Rime* 90, vv. 6-7; 558, vv. 13-14; **CAm112**, vv. 10-11. □ *rivo*: TASSO *Rime* 61 vv. 37-38, «quest'è fera cagion ch'io mi consumi / e mi distempri in lagrimosi fiumi».

14. *marmo divento*: su tutti PETRARCA *Canzoniere* 23, vv. 79-80; 129, vv. 50-51; 324, vv. 46-49. La trasformazione è come in **CAm112** v. 1, «giaci, o misero, estinto, io giaccio estinto».

15

L'ultimo capitolo della celebrazione di Crescenzi è affidato alle parole del Tevere. Il lamento e il pianto del fiume, sineddoche della città, sono topici. L'esteso monologo (Q1-T1) nasconde la voce di M., la cui identità emerge nel punto di massimo sconforto.

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-Crescenzio* che ospita la paronomasia. La Q si incentra sul paragone col *sole* che accarezza i *colli* della città risvegliando la natura: il *lume* restituisce il sorriso ai fiori e il canto agli uccelli. L'accostamento Crescenzi-sole è presente nella dedicatoria alle *Rime*: M. paragona l'*animo* del mecenate ad un «drappo di mille perle tempestato, anzi in un cielo d'infinito stelle adorno» (*Epistolario Lettere dedicatorie* n. 1, p. 438), attribuendo ai suoi *raggi* il benefico potere di far sbocciare le rime (i «raggi hanno non pur desti e ravvivati i *fiore* delle mie speranze già smorti e languenti; ma hanno eziandio fatto sorgere ed *aprire i fiori* di queste rime», *ibidem*). Lo sfondo di Q1, il cui cardine è la grandezza di Crescenzi («che crebbe tanto»), subisce in Q2 un cambio improvviso: la rottura (*ma*) fa vibrare la celebrazione e sostituisce il tono bucolico con tinte cupe, accompagnate da una radicale modificazione del soggetto, ora le *tenebre* e il *pianto* (opposte al *riso* e al *canto* della natura). La quartina avvia una progressiva specificazione del significato di *lume* che culmina in T2: «quel raggio» è l'anima dell'elogiato, che, squarciato il «corrottibil manto» e accesa «ogni bell'alma» in *hysteron proteron*, scese «rapida troppo in oriente». È possibile scorgere la voce del poeta: nello sconforto per la perdita emerge la sensibilità del fiume e dell'autore i quali sfogano la frustrazione in 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» (rif. a 12, v. 1) per poi zittirsi completamente («poi si tacque»).

15

Nel medesimo soggetto

«Qui crebbe il gran Crescenzo e crebbe tanto
 che quasi sole a mezzo giorno stese
 su i miei colli il suo lume, onde già prese
 il fiore il riso e l'augelletto il canto. 4

Ma poichè rotto il corrottibil manto,
 quel raggio – oimè –, ch'ogni bell'alma accese,
 rapido troppo in oriente scese,
 ingombrar gli occhi miei tenebre e pianto. 8

O se piangerlo pur non posso appieno,
 cangiar potessi e scaturir quest'acque
 in tanto sangue o in tanto inchiostro almeno». 11

Su l'urna il Tebro ove sepolta giacque
 la luce sua, disciolto a l'onde il freno
 mormorò queste note e poi si tacque. 14

15. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *crebbe...crebbe*: il primo *crebbe* è biografico, il secondo morale (ricorda PETRARCA *Canzoniere* 325, vv. 91-92; TASSO *Rime* 642 vv. 1-3, «qual cresce lungo un rio pianta amorosa / cui l'onda nudre e 'l sole e l'aura errante, / crebbe questa e fiorì d'opere sante»).

4. *fiore...canto*: PETRARCA *Canzoniere* 239 vv. 1-3, «là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura / al tempo novo suol muovere i fiori, / e li augelletti incominciar lor versi»; SAMPAGNA XII vv. 51-52, «aprano lieti al sol, sciolgano al'ora / i fiori il riso, e gli augelletti il canto». □ *riso*: sul sorriso dei fiori: PETRARCA *Canzoniere* 239 v. 31, «ridon per le piagge erbe e fiori»; TASSO *Rime* 1674 v. 65, «ridon l'erbe e le piante»; **ABO14** v. 1, «ogni prato, ogni fior ride al tuo riso». □ *canto*: PETRARCA *Canzoniere* 219, v. 1; TASSO *Rime* 131, v. 8; 143, vv. 4-5.

5. *rotto...manto*: vulgatissimo (PETRARCA *Canzoniere* 268, v. 38 e nota; 313, v. 12; TASSO *Rime* 207, v. 10). □ *corrottibil manto*: corpo; già in TANSILLO *Rime* 187 v. 32, «d'intorno all'alma corruttibil velo».

6. *accese*: l'*exemplum* di Crescenzi ispira affetto e virtù (*Rime Atanagi* II p. 39r, C. TOLOMEI *Questa scesa...* vv. 1-3, «questa scesa dal ciel, lucida stella, / ch' a mezzo dì [come Crescenzi] quanto la notte splende: / d'amor e di virtù l'anime accende»; TASSO *Rime* 22 vv. 7-8, «[al conte Ercole Tassone] cerco il mio Sol, né suo vestigio appare / se non l'ardore onde mill'alme accende»; 1038 vv.

12-14, «[a Lucrezia d'Este] e de la mente un vivo sol ch'accende / tante belle virtuti in mezzo a l'alma / in guisa di celesti e chiari lumi»).

7. *rapido troppo*: è il tema della morte prematura (cfr. **10**, v. 7 e **11**, vv. 12-13 e note relative).

8. *tenebre...pianto*: TEBALDEO *Rime (estravaganti)* 369 vv. 6-7, «ma perché gli occhi mei stati eran tanto in tenebre sepolti e amaro pianto»; *Sampogna* XII vv. 52-54, «a me, lasso, convien non d'altro ognora / pascersi, che di tenebre e di pianto». Dittologia in TASSO *Rime* 1148, v. 6.

11. *sangue...inchiostro*: ALAMANNI *Rime* I 28, vv. 101-104; *Galeria* I *Ritratti uomini* VIII 1 v. 7, «[a Cornelio Tacito per il suo impegno come guerriero e come scrittore] inchiostro e sangue prodigo versai».

13. *luce*: riferito a «quel raggio» del v. 6. □ *freno*: si veda B. TASSO *Rime* II 100 v. 84, «largando il freno a l'onde alte e schiumose»; *Galeria* I *Historie* 25b vv. 7-8, «[la madre] ecco già 'l freno / ha sciolto a le parole».

14. *mormorò*: riferito al Tebro è in *Galeria* I *Ritratti uomini* III 4 v. 8, «fanno che 'l Tebro ancor mormori». □ *si tacque*: marca dantesca (un esempio: *Purgatorio* XV, v. 92).

16

Il dittico (16-17) è omaggio alla poesia pastorale e alla memoria di Battista Guarini (1538-1612) che, per il successo della produzione teatrale, è una delle personalità più illustri della scena contemporanea. L'incontro con M. risale a Venezia (1601-1602; Russo 2008, p. 22), ma Guarini è già attivo nei principali centri che ospiteranno il nostro: Torino, dal 1585 (Rossi 1968, p. 400); Mantova dove nel 1609 è inscenata l'*Idropica*, per celebrare le nozze del duca Gonzaga e l'infanta di Savoia; Roma, dove contemporaneamente alle attività degli Umoristi (è principe nel 1611; Motta 1997, p. 283) frequenta gli «ambienti romani prossimi a Melchiorre Crescenzi e a Gasparo Salviani (cofondatore [...] degli Umoristi)» (Selmi 2010, p. 71). Un riscontro sul legame con Guarini e sull'ammirazione di M. è nelle lettere, dove il napoletano lo elegge revisore dei propri sonetti (*Epistolario* n. 64, p. 123 e n. 234, p. 422). In APR5-6 è presente uno scambio fra i due. L'epistolario conferma l'altezza cronologica delle liriche, composte fra il settembre 1612 e l'inizio del 1613 (*Epistolario* n. 76, p. 139).

M. si misura con un tema fortunato nella produzione lirica europea: la morte di Pan, tratta dal racconto di Plutarco, *De defectu oraculorum* 17-18. Il motivo presenta uno schema fisso (Screech 1955; Borgeaud 1983; Merivale 1969). Tuttavia la morte di Pan «non trova il medesimo spazio» nella poesia italiana (Nuzzo 2015, p. 531): unico è l'accento proprio nel *Pastor fido* III ix v. 48, «Pan che tutto se', che tutto puoi», recuperato da M. nella *Sampogna* XII v. 365, «Pan, che 'l tutto sa».

Q1, prima testimonianza in ambito volgare alla morte del dio (contrariamente a Nuzzo 2015, *ibidem*), presenta gli elementi già in Plutarco: *in primis* il messaggio della morte; il vento, le «aure serene», cui è richiesto di «portare intorno» la notizia; il «doloroso grido» per la scomparsa del dio (accostato a quello a *Naupatto*, Lepanto). Q2 sottolinea la vicinanza di Guarini agli ambienti bucolici, ora in lutto per la sua morte: il poeta antepone al dolore della *patria* e del *nido* lo spezzato legame con *Arcadia* (*vedova*) e con *Ippocrene* (*orfano*). Nella Q si formano differenti campi semantici riconducibili ora all'uomo e ora al poeta. La distinzione è tangibile al v. 7, «vostro pastor pregiato e fido», dove è palese il discrimine: *pregiato* è riferito all'uomo, *fido* al poeta (si noti il facile equivoco con l'opera *Pastor fido*). Anche il v. 8 si bipartisce: le *selve* e le *scene* (avvicinati da paronomasia) rispettivamente piangono e ululano. Raffinata è l'inversione delle competenze: 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», invitati a *sfrondare* gli allori in lutto; la *sampogna*, emula

della tromba, deve *pendere* silenziosa tra i cespugli di rovi. L'*omai* si imbeve di rassegnazione. T2 analizza il caso inverso a T1: lo strumento *penda* pure, ma se *mai* dovesse *rimbombare* parli in onore di Guarini. L'epitaffio chiama in causa il «re de' fiumi» (Po), sulle cui sponde (Ferrara) il defunto ha ricevuto la *cuna*, e la «reina del mar» (Venezia) che ora gli dà la *tomba*.

16

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
 udiro già le solitarie arene. 4

Vedova Arcadia e orfano Ippocrene,
 afflitta patria e sconsolato nido,
 fate il vostro PASTOR pregiato e FIDO
 pianger le selve e ulular le scene. 8

Sfrondate i lauri, o boscherecci Numi,
 e la sampogna, ch'emulò la tromba,
 penda tacita omai tra spine e dumi. 11

O dica sol, se mai talor rimbomba:
 «Guarin, ti diè la cuna il re de' fiumi,
 la reina del mar ti dà la tomba». 14

16. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-4. *Pan...arene*: la vicenda è da PLUTARCO *De defectu oraculorum*, 17d-18f.

1. *Pan...morto*: VARCHI *Rime* I 459 v. 12, «[a Lucio Oradini] il nostro gran Pan non vive?». La relazione Pan-Guarini è in *Galeria* I *Ritratti uomini* XIII 22, vv. 1-7: Pan ha appreso da Guarini la dolcezza nel canto. □ *dio...boschi*: **ABo30**, v. 2. □ *aure serene*: TASSO *Rime* 404, v. 12; **AMa45**, v. 6; *Adone* XI ott. 105, v. 5.

2. *intorno*: spesso ai venti è demandato il compito di portare notizie (cfr. GUARINI *Pastor fido* I II vv. 14-15, «mormorando i venti, diranno i miei lamenti»; V VIII, vv. 16-18; TASSO *Rime* 144, vv. 8-9; 1255 v. 5, «è sparso intorno il chiaro grido»; 1367, vv. 72-73). □ *doloroso grido*: poi in *Adone* VII ott. 241 v. 4, «doloroso strido».

3. *Naupatto*: Lepanto. □ *estremo lido*: oriente (Tasso *Rime* 931, v. 1; *Adone* IV ott. 12, v. 4).

4. *solitarie arene*: stilema diffuso, già petrarchesco (*Canzoniere* 35, v. 1).

5. *vedova...orfano*: cfr. 9, v. 2. □ *Arcadia*: vedova perché vicina all'attività poetica di Guarini (GUARINI-Carino la definisce in *Pastor fido* V I v. 88, «la mia terra», da lui abbandonata per tentare la fortuna ad Argo).

6. *patria...nido*: diventa endiadi («patrio nido») in *Galeria* I *Ritratti uomini* I 72, v. 3; *Adone* I ott. 56, v. 3; *Tempio* ott. 139, v. 2; *Strage* II ott. 143, v. 1.

7. *fido*: l'elogio attraverso l'opera (cfr. 20) è comune nella lirica funebre; cfr. *Adone* IX ott. 183, v. 4.

8. *pianger...ulular*: *Tempio* ott. 190 vv. 7-8, «di tante meste vedove e di tanti / orfani afflitti gli ululati e i pianti?»; *Sampogna* II v. 73, «d'ululati e di pianti»; *Adone* IV ott. 167 v. 2, «ululando e piangendo ella si stese»; XVIII ott. 100 vv. 5-6, «pianser le ninfe ed ulular da' monti / e da' profondi lor gorgi vicini». □ *pianger...selve*: topico (cfr. *Adone* VII ott. 97, vv. 3-4). □ *ulular...scene*: cfr. *Galeria* I *Ritratti uomini* XI 6 v. 4, «i teatri ulular, pianger le scene»; *Adone* VII ott. 4 vv. 5-6, «quante funeste / ulularo per lei tragiche scene?».

9. *sfrondate*: in lutto (cfr. MAGNO *Rime* 99, vv. 10-11; TASSO *Rime* 1206, v. 5; *Adone* V ott. 103, v. 4).

10. *emulò...tromba*: si allude al genere epico; GUARINI *Pastor fido* I I, vv. 151-154; TASSO *Rime* 1392, v. 80.

11. *penda tacita*: VIRGILIO *Egloghe* VII vv. 23-24, «si non possumus omnes, / hic arguta sacra pendeat fistula pinu»; Psalm 137:2, «in salicibus in medio eius / suspendimus citharas nostras»; ALCOTT *Thoreau's flute* vv. 1-2, «we, sighing, said, "Our Pan is dead; / his pipe hangs mute beside the river». In ambito volgare: ALAMANNI *Rime* I 16 vv. 22-23, «più sonar non deve / la sua [di Cosimo Rucellai] zampogna». □ *spine...dumi*: spine e rovi. Già in PETRARCA *Canzoniere* 360 v. 47, «hispidi dumi».

13-14. *diè...dà*: si armonizza con la logica dei conflitti temporali, cfr. 7, vv. 12-14 e nota relativa.

13. *re*: il Po (TASSO *Rime* 999, v. 2; *Galeria* I *Ritratti uomini* XIII 5, v. 3).

14. *reina*: Venezia (MAGNO *Rime* 101, v. 1; TASSO *Rime* 628, v. 9; 1091, v. 8).

17

Il sonetto è un intarsio di situazioni bucoliche vulgate e presenti anche nella lirica funebre: Q1 si apre con la sovrapposizione Guarini-*cigno* il quale, addolcendo «più de l'usato» il canto, oscura il lustro dei «Cigni del Ciel». Il luogo, proverbiale oltre che classico, enfatizza la reazione della natura di fronte alla morte del celebrato: le *piagge* sentono (cfr. 16 v. 4) il *sospiro* del poeta, le *ninfe* piangono e gli *augelletti* ne accompagnano l'ascesa al «quarto giro», modulando il verso per seguire la melodia da cui *appreser* tanto. Attiva è la memoria di Tansillo *Rime* 263 vv. 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. T1, di ispirazione virgiliana, offre un cambio di prospettiva: la *sampogna*, condannata a *pendere tacita* in 16 (v. 11), trova un nuovo possessore, un *pastor* del coro delle Muse (M. stesso) che incide su un alloro l'ultimo saluto a Guarini con la *penna* (poesia pastorale) che «restò di quello [di Guarini]» in eredità. Tuttavia, è possibile attribuire alla relativa un differente significato: M., intagliando l'elogio finale, si approprierebbe della *penna*-lascito del collega. Il sonetto assumerebbe così una funzione programmatica, pensata forse come introduzione alla *Sampogna*. T2 rientra nel solco di 16, presentando nell'elogio al celebrato una differenza sostanziale: lì suonano, senza pretese, le note di uno strumento prossimo all'afonia; qui la T ospita un epitaffio «ad alto gradiente retorico» (SALVARANI 2012, p. 707), in cui M. invita *Apollo* a *piangere* la morte del sul «canoro augello», come Cicno («augel canoro») per la scomparsa di Fetonte, precipitato nelle acque del fiume Po («su 'l fiume»), dove giace *sepolto* in un «freddo avello».

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», v. 3) ha funzione concretizzante; i rimandi sono noti e precisi. 17, al contrario, abolisce i paragoni esplicativi e si avvale di toni più energici: in qualità di omaggio personale, vanta inclinazioni più definite (come l'auto-elezione a erede del defunto). Il bilancio sembra avallare l'ipotesi che 17 sia un esercizio intimo, il saluto che M. vuole offrire al suo maestro.

17

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
 intenerir più de l'usato il canto, 4
 pianser le ninfe e gli augelletti al pianto,
 mentr'ei l'ali spiegava al quarto giro,
 di quella melodia l'orme seguìro
 onde già di dolcezza appreser tanto. 8
 E un pastor del sacro aonio coro
 con una penna, che restò di quello,
 scrisse queste parole in un alloro: 11
 «Su 'l fiume, ove sepolto in freddo avello
 pianse il figlio d'Apollo augel canoro,
 or pianga Apollo il suo canoro augello». 14

17. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-5. *Quando...pianto*: cfr. *Cappello* (da TANSILLO *Rime* 263, vv. 1-6).

1. *cigno...Po*: Guarini; è diffusa (TASSO *Rime* 538, v. 85). □ *vanto*: cfr. GRILLO *Rime Risposte* 57 vv. 1-4, «[da G. Vincenzo Narbona] a piè d'un sacro alloro / sacrato a Febo, odo d'un Grillo il canto, / che Liguria addolcisce e toglie il vanto / a qual cigno in Parnaso è più chiaro»; 65 vv. 12-14, «[da Camillo Pellegrino] tu spregiar non le dei: più gloria avranno / che non ebber da lui, da un Angel Grillo / che vince i cigni e le Sirene al canto».

2. *Cigni...Ciel*: Angeli (cfr. MOLES *Lagrima di Sebeto* ott. 44 v. 3, «gli Angeli quasi Cigni tratti in fiume»).

4. *intenerir...canto*: di origine classica (CICERONE *De oratore* III II 6, «illa tamquam cycnea fuit divini hominis vox et oratio, quam quasi expectantes post eius interitum veniebamur in curiam, ut vestigium illud ipsum, in quo ille postremum, institisset, contueremur»); in ambito volgare, si trovano precedenti in TANSILLO *Rime* 82, vv. 16-19; TASSO *Rime* 669, vv. 10-11.

5. *pianser...pianto*: TASSO *Gerusalemme liberata* VII ott. 16 v. 8, «il pietoso pastor pianse al suo pianto».

6. *ali spiegava*: si tratta della salita in Paradiso (cfr. 3, v. 6 e nota), ma dalla prospettiva del defunto. □ *quarto giro*: Guarini raggiunge la sfera del Sole (qui condivide la permanenza con altri spiriti sapienti come Amedeo di Savoia, cfr.

CDi87, vv. 25-27).

8. *dolcezza...tanto*: ha alle spalle Tasso *Rime* 128 vv. 1-2, «[paragonando l'infelicità con la morte di un pappagallo caro alla sua donna] quel prigioniero augel, che dolci e scorte / note apprendea dal tuo [della donna] soave canto»; in *Galeria I Ritratti uomini* XIII 22 vv. 8-17, «[chiedendosi da chi Pan abbia imparato tanto dolcezza] ditemi, o Fauni, dite, / prende forse dolcezza, prende virtù da la già ninfa, or canna, / la cui rara bellezza, / trasformata quantunque, ancor l'affanna? / e 'l suo selvaggio stile / è per opra d'Amor fatto civile? / No no (rispondon l'onde / mormorando tra' fiori) / sol da Mirtillo [protagonista del *Pastor fido*] il dolce suono apprese».

9. *aōnio coro*: coro delle Muse (ricorda **12**, v. 12).

10. *quello*: si veda *Cappello*.

11. *scrisse...alloro*: topico (VIRGILIO *Egloghe* V vv. 13-14, «immo haec, in viridi nuper quae cortice faggi / carmina descripsi»; TASSO *Rime* 1258, vv. 1-2; *Sampogna* VI, vv. 70-73).

12-14. *Sul...augello*: «sul Po, dove Cicno [«augel canoro»] pianse per la morte di Fetonte, sepolto in una fredda tomba, or Apollo pianga la scomparsa del suo cigno [«canoro augello», Guarini]».

12. *freddo avello*: stilema in TEBALDEO *Rime (estravaganti)* 539, v. 11; TASSO *Rime* 920, v. 11. Per la contrapposizione caldo-freddo (per l'incendio causato da Fetonte), si veda *Galeria II Statue* 20.

13. *pianse...canoro*: cfr. OVIDIO *Metamorfosi* II, vv. 367-372.

18

Quasi inesistenti le notizie biografiche su Antonio Vincenzo Magnani, di probabile area bolognese (DOLFI 1670, p. 475). Le informazioni desumibili dal sonetto sono frammentarie: la menzione del Ticino, che scorre tra la Savoia e il Milanese, potrebbe avere valenza retorico-geografica e storica: alluderebbe alla vicinanza di Magnani alla corte di Carlo Emanuele I (SLAWINSKI 2007 vol. III, pp. 356-357). La fama dell'elogiato potrebbe sostenere l'identificazione con l'autore dell'*Istoria dello 'nvitto e valoroso principe Don Florismondo* (Trevi-so, 1560), poema cavalleresco. L'opera contribuisce a tratteggiare il profilo di un letterato (cfr. REINHARD 1923, pp. 427-470; cfr. anche *Introduzione*).

Per quanto poco si sappia, il cognome Magnani non è *hapax* fra le conoscenze di M.: in una missiva a Stigliani (*Epistolario* n. 127, p. 216) il poeta menziona Pietro 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, *ante* 1606 (Russo 2008, p. 26).

Il sonetto apostrofa i poeti, i «fabbricanti canori», perché eternino la memoria del defunto sudando «ad intagliar tomba»: la metafora (ispirata al cognome del defunto: *magnano* dal lat. 'manianus', col significato di 'fabbro') rileva i termini della sovrapposizione fra lavoro poetico e artigianale, affrontata in **AMo16** e **14**. Il vulgatissimo intaglio della «tomba sublime», nella quale si onora il corpo di uno spirito illustre, è felice quanto riassuntiva rielaborazione di Tebaldeo *Rime* 296, vv. 88-111; la lezione accolta da M. nelle Q è contaminata dal ricordo di Magno *Rime* 143, vv. 3-8. La perentoria esortazione al v. 3 segna l'ingresso della fatica, rafforzata dall'allitterazione («sudaTE ad inTAgliar TOmba») e della concretezza del lavoro. Q2 spezza l'illusione e propone simmetrie vulgate e semanticamente precise: i lavori, cui i poeti sono esortati, abbisognano di strumenti specifici, di «inchiostri e penne e non scarpelli o lime». In quest'ottica i marmi sono le «carte illustri» e i fregi le «peregrine rime». In Q2 la lirica, sottolineando la connessione fra i due lavori (nel solco dell'*exegi monumentum aere perennius*), è elogio della poesia. In T1 fanno séguito gli imperativi *fate* e *scolpitevi*, dipendenti dall'ipotetica «s'onorar l'onorate ossa vi piace». Il poeta si attiene alla tradizione con un appunto sull'urna del celebrato, in grado di mettere in ombra le piramidi d'Egitto e il Mausoleo di Alicarnasso; quindi procede con la raccomandazione affinché la struttura-elogio sia all'altezza dei suoi meriti: è importante che si riconosca il pregio della tomba e del *vel* contenuto (T2).

18

In morte del signor Antonio Vincenzo Magnani

Voi, che 'n riva al Tesin, fabbri canori,
 anzi del bel Parnaso in su le cime
 sudate ad intagliar tomba sublime,
 ove del chiaro spirto il vel s'onori; 4
 e son stromenti a i nobili lavori
 inchiostri e penne e non scarpelli o lime;
 e carte illustri e peregrine rime
 son de l'opra leggiadra i marmi e gli ori. 8
 S'onorar l'onorate ossa vi piace,
 l'urna che a Menfi, a Caria il pregio toglie,
 fate di tre cadaveri capace, 11
 e scolpitevi poi: «Qui con le spoglie
 del famoso Magnan, ch'estinto giace,
 Gloria insieme e Virtute un sasso accoglie». 14

18. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *fabbri*: l'appellativo deriva dal cognome del celebrato, *fabbro* (si cfr. GDLI s.v. *magnano*). L'idea del poeta-fabbro è ricorrente (DANTE *Purgatorio* XXVI, v. 117; TASSO *Rime* 1378, v. 1; 1441, v. 1; *Galeria I Ritratti uomini* XII 1 vv. 3-4, «[Ennio] o del carme Latin ruvido e scabro / famoso e nobil Fabro»; *Adone* X ott. 145, vv. 6-7). □ *canori*: cfr. TASSO *Rime* 468 v. 1, «e voi, canori cigni».

3. *intagliar tomba*: sulla scia del poeta-fabbro, la poesia è opera di carpenteria, scultura e architettura insieme; sono di moda le raccolte encomiastiche intitolate *Tempi*. Si cfr. B. TASSO *Rime* IV 34, vv. 1-4; V 11 vv. 13-14, «[al duca d'Urbino] al tuo nome eterno ergo e consacro / Statue, Obelischi, Archi, Colonne e Tempi»; MAGNO *Rime* 331 vv. 1-2, «di via più ricchi marmi adorna or sorge / la tomba mia da le tue dotte carte». □ *tomba sublime*: già in TASSO *Gerusalemme conquistata* IX ott. 48, vv. 1-2.

4. *vel*: salma.

5. *stromenti*: il lavoro di edificazione del 'tempio' funebre conta sull'uso di inchiostro e penne in luogo di «scarpelli o lime» e di carte e rime al posto di marmo e oro. Implicita la superiorità degli strumenti della poesia (tema trito, come in BEMBO *Rime* 131, vv. 1-4; GUARINI *Rime* 70, v. 4; TASSO *Rime* 1254, v. 5; *Galeria I Ritratti uomini* X 4, vv. 8-11). □ *nobili lavori*: poi in *Strage* II

ott. 119, v. 8; IV ott. 94, v. 6.

8. *marmi*: sostituiti dalle carte, come in *Galeria I Ritratti uomini* XII 23 vv. 1-2, «[ad Aurelio Orsi] fu scarpel la mia penna, / e le carte, ov'incisi eterni carmi, / carte non fur, ma fur metalli, e marmi».

9-11. *S'onorar...capace*: l'invito è che il sepolcro corrisponda le doti del celebrato (3, v. 4 e 5, vv. 9-1). Il precedente è ALAMANNI *Rime* I 46 vv. 112-114, «e poi che avrete alle *sante ossa* amiche / dato sepolcro ai lor gran meriti eguale, / così scrivete al sasso che gli serra»; cfr. anche TANSILLO *Rime* 339, vv. 5-8. L'appello ai pari è classico (VIRGILIO *Egloghe* V, vv. 42-44). □ *onorate ossa*: TASSO *Rime* 1373, vv. 7-8; *Adone* XIX ott. 354, v. 5.

10. *Menfi...tolse*: «[la tomba così costruita] che toglie il primato alle piramidi di Menfi e al mausoleo di Alicarnasso, in Caria»; già classico, ORAZIO *Odi* III 30, v. 2; in M. ALu34 vv. 1-2, «[sulla sepoltura di Filippo II di Spagna] questa è la nobil pietra, e questa è l'arca, / che far scorno a l'Egitto, a Caria pòte»; *Adone* XIX ott. 338 vv. 1-2, «taccian di Caria i celebri obelischi, / cedan di Menfi altera i monumenti».

12. *scolpitevi*: l'epitaffio (cfr. 4, v. 12; 17, v. 11); si veda anche TASSO *Rime* 463, vv. 12-13; *Adone* XIX ott. 403 vv. 7-8, «[Amore] con la punta del dorato strale, / vi scolpì sovra un epitaffio tale».

14. *accoglie*: è il tema della sepoltura comune (si cfr. 1, vv. 12-14; 24, vv. 9-11; 29, vv. 4-5 e note). Si veda TARSIA *Rime* 49, vv. 12-14; TASSO *Rime* 922, vv. 12-13; *Adone* XIX ott. 403, vv. 3-4.

19

Il conte Valmarana, di origine vicentina (BETTINELLI 1780, p. 154), è cavaliere dell'Ordine di S. Giacomo per la corona spagnola. Lo *status*, le informazioni e i riferimenti nella lirica restituiscono un ritratto generico ma significativo: il cavalierato testimonia la nobile discendenza e il probabile servizio a bordo di galee (DE MAILLANE 1790, pp. 243-247). Nella lirica il poeta paragona Valmarana a S. Giacomo. Il fervore spirituale alimenta in entrambi un attivismo militante contro lo «stuol pagano» per *dilatar* la fede cattolica. L'ambientazione e il nemico potrebbero alludere al credo protestante diffuso nella Repubblica delle Province Unite in guerra con la Spagna (la battaglia termina nel 1609). L'espressione «dilatar la fede» sarebbe traduzione anche letterale dell'esigenza della Chiesa di arginare lo scisma in Europa: per questo, Clemente VIII fonda, nel 1599 (fino al 1604), l'istituto *de fide propaganda*. Come già sostenuto (cfr. *Introduzione*), il defunto sarebbe autore di un libro di *Nenie* (RUFFINI 1994, pp. 223-224), fatto che legittimerebbe la sua inclusione fra Guarini e Bonarelli (20).

L'esordio, un imperativo rivolto a S. Giacomo, è richiesta di intercessione affinché al suo «degnò imitator» sia concessa la giusta grazia quale erede del «nome e del vessillo». Il tema centrale della Q è la dignità del defunto, grazie alla quale può rivendicare il titolo di successore «non [...] invano». Torna, come già in 18, l'equivalenza fra grazia e meriti, avvicinati dall'anadiplosi (*degnò...degna*). La richiesta di *mercede* e gli elogi di Q1 muovono la celebrazione creando un parallelo a distanza («santo e generoso» S. Giacomo; «lieto e fecondo» il conte): Q2 raffronta l'impegno dei due sul campo di battaglia. La vittoria di S. Giacomo è debitrice del folclore (Giacomo *Matamoros* è il simbolo della *Reconquista*) e della *Legenda Aurea*. Valmarana, per diffondere la parola di Cristo, tinge col sangue degli infedeli il *piano*. La similitudine, basata su corrispondenze interne (Tago : Reno; «per Gesù» : «per dilatar la fede»; «empio stuol Pagano» : «sangue infedel»), si sgretola: l'allegria si smorza di fronte alla mancata ricompensa. T1, in *climax*, ritrae la delusa impazienza di Vicenza e del mondo. La chiusa è metafora di ascendenza petrarchesca: morendo, la vita-viaggio termina in un naufragio («rompe la nave») e la speranza è di trovare un porto sicuro nel «tuo [del santo] seno».

19

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 non fu di tant'onor fregiato invano.	4
Tu per Gesù de l'empio stuol pagano ricche al Tago portasti e palme e prede; questi su 'l Reno per dilatar la fede fè di sangue infedel vermiglio il piano.	8
Sposo già l'attendea lieto e fecondo la cara patria e d'ogni onor terreno già s'apprestava ad arricchirlo il mondo.	11
Or che passando a l'immortal sereno rompe la nave in quest'Egeo profondo, sia del naufragio suo porto il tuo seno.	14

19. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *Ispano*: san Giacomo, patrono di Spagna.

2. *degnò imitator*: cfr. M. in **CLo64** v. 9, «[per don Ottavio Farnese] or de' grand'avi imitator ben degno»; **CLo79** vv. 1-2, «[per il cappuccino fra Paolo da Cesena] Paolo, di Paolo imitatore, o quanta / e qual tra voi conformità risponde»; *Adone* XIV ott. 45 vv. 1-2, «Furcillo è questi, un giovane epirota, / ben degno imitator del buon maestro [Malagorre]». □ *degnà mercede*: poi in *Sampogna* X, v. 554; *Adone* XIII ott. 75, v. 3.

3. *nome...erede*: cfr. *TEBALDEO Rime* 272, v. 132; (*estravaganti*) 668 v. 1, «[a Ercole d'Este] Hercul, del nome herede e de la forza»; *TANSILLO Rime* 87 vv. 11, «e del valor, e del gran nome erede»; *TASSO Rime* 1063 vv. 9-11, «[a Ferrante Gonzaga] ben è stirpe gentil d'eroi felici / ond'a voi tutti, che di lei nasceste, / passa il valore e la memoria e 'l nome».

4. *tant'onor*: allude al titolo di 'cavaliere'.

5-8. *Tu...piano*: la struttura è in **CLo79** vv. 5-8, «l'un del ciel vaso eletto e tromba santa / che 'l nome di Gesù sparge e diffonde; / l'altro voce di Dio che con faconde / note le leggi sue celebra e canta».

5-6. *per...prede*: «tu [S. Giacomo], per Cristo, riportò ricche vittorie sull'empio esercito pagano»; cfr. *TASSO Rime* 1065 vv. 1-4, ««[a Ferrante

Gonzaga] 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 empì di Dio nemici e nostri».

6. *Tago*: Spagna (in TANSILLO *Rime* 284, vv. 7-8). □ *palme...prede*: diffuso (cfr. TASSO *Rime* 1229, v. 13).

7. *dilatar...fede*: traduce l'impegno della Chiesa *de propaganda fide* (CHARITEO *Endimione* 236 v. 4, «[il gran Re] per la fede augmentar da Christo eletto»; TASSO *Rime* 1666 vv. 52-53, «vedi se qui pur giace; / come il suo nome [di Cristo] si dilati e stenda»).

8. *vermiglio*: TASSO *Rime* 927, vv. 2-3; *Gerusalemme liberata* XII ott. 103, v. 3; *Adone* IV ott. 29, vv. 5-6.

9. *sposo*: è comune la parentela con i luoghi (TASSO *Rime* 509, vv. 1-2; **9**, vv. 1-2; **16**, v. 5). □ *l'attendea*: GRILLO *Rime Morali* 142 vv. 5-7, «duolsi la *patria* tua, lunga stagione / bramando il figlio suo, di nove e d'alme / luci più chiaro e d'onorate salme».

11. *s'apprestava...mondo*: gli onori tributati dal mondo sono propri della lirica funebre (B. TASSO *Rime* V 10, vv. 3-4; TANSILLO *Rime* 160, v. 2; TASSO *Rime* 1316, vv. 122-126).

12. *immortal sereno*: Paradiso (poi in *Adone* I ott. 129, v. 1; V ott. 41, v. 2).

13. *nave*: petrarchesca *Canzoniere* 268, v. 16 e 189. □ *Egeo*: TASSO *Rime* 1544, v. 1 (cfr. anche **25**, vv. 1-2).

14. *porto...seno*: TANSILLO *Rime* 33, vv. 13-14; *Galeria I Ritratti uomini* VI 2, vv. 47-48.

20

Il lamento per Guidobaldo Bonarelli (1563-1608) è affine a quello per Guarini (16-17) per le informazioni, per l'elemento pastorale e per l'«intuizione scenica» (SALVARANI 2012, p. 708). Guidobaldo, figlio di Pietro Bonarelli Della Rovere, è fondatore degli Intrepidi di Ferrara e autore della *Filli in Sciro*, dramma rappresentato per la prima volta nel 1605 (cfr. MAYLENDER 1926 vol. III, p. 343). L'opera è stampata nel 1607 con il prologo *La Notte*, scritto da M. (confluito in *Lira* III CCa57). Insieme alla *Filli*, la fama della famiglia è affidata al *Solimano* (1619) di Prospero che, alla morte del fratello, si impegna nella promozione del suo ricordo (CAMPORI 1875, pp. 43-44).

I rapporti fra il due sono documentati: Bonarelli, in una missiva del 1606, confida a Ercole Coccapani l'ansia per l'arrivo di M. a Ferrara (CAMPORI 1875, p. 85). CCa20 è per l'*Accademia de gl'Intrepidi*; nelle lettere il poeta ricorda Bonarelli nell'elenco dei «lumi del secol nostro» (*Epistolario* n. 137, p. 241), conservando per lui un sentimento di affetto (cfr. *Epistolario* n. 234, p. 422).

L'esordio, incentrato sulla precarietà umana, annuncia la morte di *Tirsi*, innamorato di *Filli*, nel quale si nasconde Bonarelli. Complesso l'artificio retorico: 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: l'esclamazione generica sullo stato umano dal sapore petrarchesco (*Canzoniere* 199, v. 13) e l'autorità della voce, che coincide con quella della protagonista dell'omonimo dramma. Il rammarico di *Filli* è dato dalla vicinanza fra la sua 'nascita' come opera letteraria (a stampa nel 1607) e la scomparsa dell'autore. Q1 ospita la prima delle corrispondenze fra vita e morte: se nascere è esposizione alla luce, la morte coincide con la definitiva chiusura degli occhi. Carattere intrinseco del sonetto è il dolore sorvegliato. La sobrietà della disperazione, confortata dall'impegno della *Filli* («perch'ei viva immortal», v. 13) in cui è ravvisabile una forma di riscatto futuro, si affida alla retorica. Q2 sviluppa il rammarico accennato nei versi 3-4: spicca il contrasto fra passato (*già*) e presente (*or*) che collega, di nuovo, il momento della nascita a quello della morte. T1 è nuovo punto di contatto con il compianto di Guarini: il mondo pastorale, colpito dal dolore della perdita, si dispera. Le *Grazie* piangono e le *Muse* *mori*ro. In T2 il dovere di seguire *Tirsi* non resta che un'ipotesi, subito scalzata da un'importante missione. La corrispondenza vita-morte (sfruttata anche per lo schema rimico) si sfalda: le *esequie* e il debole *devrei* si dissolvono di fronte all'efficacia del «*ma vivo e spiro*». La scomparsa del poeta, il dolore delle *Grazie* e la morte delle *Muse* perdono consistenza di fronte all'immortalità che *Filli* assicura: così il sonetto si congeda, salutando con compostezza il suo *pastor*,

in una più che mai degna conclusione del ciclo iniziato in **16** con il «doloroso grido» per la morte di Pan.

20

In morte del signor conte Guidobaldo Bonarelli

«Tirsi, il mio caro amor, Tirsi morio:
 o stato instabil de l'umane cose.
 Non sì tosto a la luce egli m'espone
 che chiuse i lumi in tenebroso oblio. 4

Già liete – oimè – nel mio natal vid'io
 apparecchiar su 'l Po scene pompose;
 or quelle faci altere e luminose
 par ch'apprestin l'esequie al morir mio. 8

Piangon le Grazie sbigottite e smorte,
 le Muse no, ch'al suo morir morio:
 nacquer già seco e or seco son morte. 11

E io morir devrei, ma vivo e spiro,
 perch'ei viva immortal». Così la morte
 pianse del suo pastor FILLIDE IN SCIRO. 14

20. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

2. *stato...cose*: reprimenda vulgata (OVIDIO *Metamorfosi* XIII, v. 646; PETRARCA *Canzoniere* 366, v. 10 e nota; TASSO *Rime* 1504, v. 11).

3. *m'espone*: parla Filli-opera (cfr. MAGNO *Rime* 20, v. 14; 23, vv. 1-4).

4. *chiuse...lumi*: la *princeps* del dramma pastorale *Filli in Sciro* è del 1607, poco prima della morte del suo autore, avvenuta nel gennaio del 1608. □ *tenebroso oblio*: B. TASSO *Rime* V 175 vv. 7-8, «[gli occhi leggiadri] spenti e coperti ha d'uno eterno oblio / morte, troppo per me spietata e rea»; TASSO *Rime* 58 v. 4, «m'involgea gli occhi in tenebroso velo»; *Galeria I Ritratti uomini* XII 4 v. 10, «spento il mio lume in tenebrose eclissi».

5. *mio natal*: ricalca la formula usata da BONARELLI nella *Dedica* della favola: «nel suo primo nascimento».

6. *sul...pompose*: *Galeria I Ritratti uomini* XIII 23 vv. 4-7, «[in morte di Guidobaldo Bonarelli] indi al mio stil ne' *margini palustri* / de' suoi ricetti algosi / alzò palchi pomposi / di *chiare faci*, e di pitture illustri».

7. *faci...luminose*: ricorda TASSO *Gerusalemme liberata* VII ott. 36 vv. 3-6, «apparir 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».

8. *apprestin...mio*: «predisporgano e accompagnino le mie esequie»; in MAGNO *Rime* 86, vv. 1-2; *Galeria I Ritratti uomini* XIII 25 vv. 6-7, «pompose

essequie e belle / apparecchiaste a la mia morte oscura».

9. *Piangon...Grazie*: è topico (cfr. **17**, v. 5 e nota); altrove, in MAGNO *Rime* 42, vv. 83-85; TASSO *Rime* 1498, v. 1; **ALu2**, vv. 1-2; **ALu13**, v. 14; *Adone* XVIII ott. 133, v. 8. □ *sbigottite...smorte*: accostamento reperibile già in PETRARCA *Canzoniere* 15, v. 7; *Adone* XIX ott. 103, vv. 7-8.

10. *Muse...moriro*: torna il tema della morte comune (cfr. **8**, vv. 9-11; **10**, v. 11; **14**, vv. 5-6; **18**, vv. 9-14). Si vedano anche *R* †Spilimbergo p. 72, G. BETUSSI *Qui sepolta...* vv. 1-2, «qui sepolta non è la bella Irene, / ma le Grazie, le Muse, il suono e 'l canto».

11. *nacquer...seco*: alla morte comune si accompagna la nascita comune (B. TASSO *Rime* V 163 vv. 9-11, «onestà, gentilezza e leggiadria, / ch'ornavan lei sì come i fiori un prato / nacquer con lei, con lei moriro ancora»; TASSO *Rime* 1383 v. 31, «valor, che teco nacque e crebbe»; *Adone* IX ott. 61 vv. 1-2, «nacque nel nascer mio, né fia ch'estinto / manchi per volger d'anni ardor sì caro»; *Sampogna* VIII, vv. 41-3).

13. *perch'ei...immortal*: esprime il raggiungimento di una Fama immortale, già in **1** v. 14, «ma per farti immortal morir non volse».

21

Il sonetto inaugura una sezione (21-30) analoga a quella sulle giovani morti delle *Rime lugubri* (22-29) dedicata alla fragilità dell'uomo: i protagonisti (il bambino, il giovane, la peccatrice) sono paradigmi. M. offre situazioni che testimoniano «una varia tipologia del dolor umano» (SALVARANI 2012, p. 707). Quando non cercata (24-25), la morte innocente (21), precoce (22-23) o inattesa (26-29) denuncia la propria fatalità. Qui, il fulmine uccide un «innocente fanciul» nell'atto di accostarsi al seno materno (e la scena, nel suo insieme, appare simile a quella rappresentata da Giorgione nella *Tempesta*): funzionale alla resa drammatica, la sua morte è eletta a conferma dell'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», v. 4) ne fa risaltare la natura negativa («empio stromento»; «figlio de' nembi») e manifesta uno spiccato gusto per il *locus horridus* (i «fragori orrendi» che fanno tremare i poli; i «sanguigni incendi»; il muggire del tuono e il ruggire del vento). Tali particolari, compresa l'azione distruttiva (posta in Q2), sono mutuati da Lucrezio, il quale descrive la relazione fra fulmine e fuoco spiegandone gli effetti dannosi (*De rerum Natura* VI, vv. 222ss). I modelli più vicini sono Magno *Rime* 15, vv. 1-6 e 130, vv. 1-2 e Tasso *Rime* 365, vv. 1-7. Q2 argomenta l'asprezza dell'*incipit*: l'esordio accusatorio è seguito da esempi concreti. Dapprima a crollare per la precipitosa discesa del fulmine, «con danno e con spavento», sono l'«altrui moli più ricche»; quindi la morte del *fanciul* rappresenta l'apice della *climax*. M. punta sulla sensibilità del lettore: l'«anco fra noi» sottolinea la dimensione collettiva e l'*oggi* attualizza l'immagine. In fine emerge rassegnata una domanda retorica, strutturata sull'equivoco di *torto* in triplice anafora (cfr. 10, vv. 9-11). M. si interroga sul naturale aspetto del fulmine e sull'ineluttabilità dei suoi perversi effetti.

21

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
 fugge il sol, mugge il tuono e rugge il vento, 4
 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. 8
 Ch'anco fra noi – tua colpa – oggi s'è scorto,
 mentre appoggiava a la mammella il labbro,
 innocente fanciul trafitto e morto. 11
 Ma qual può mai formar rigido e scabro
 ordigno di furor, che non sia torto,
 e ch'a torto non fieda un torto fabbro? 14

21. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *ira...stromento*: per tradizione i fulmini sono attribuiti all'ira di Giove (ORAZIO *Odi* I 3 vv. 39-40, «[neque] per nostrum patimur scelus / iracunda Iovem ponere fulmina»; TASSO *Rime* 738, vv. 5-6. Il medesimo stilema è anche in *Strage* III ott. 51 v. 8, «l'acciar, che era di Marte empio stromento»). Si noti, inoltre, che l'uscita rimica di A è analoga a B.

2. *figlio...nemi*: LUCREZIO *De rerum Natura* VI vv. 246-247, «fulmina gignier e crassis alteque putandumst / nubibus exstructis». □ *fragori orrendi*: cfr. *Adone* XIII ott. 55 v. 6, «spaventosi strepiti de' tuoni».

3. *tremano*: vulgato (cfr. OVIDIO *Metamorfosi* V v. 356, «inde tremit tellus»; MAGNO *Rime* 45 vv. 1-4, «ecco subito [«precipitoso scendi», v. 6]; 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»; TASSO *Gerusalemme liberata* XVIII ott. 37 vv. 1-2, «sopra il turbato ciel, sotto la terra / tuona: e fulmina quello, e trema questa»). □ *sanguigni incendi*: si credeva che la folgore nascesse dal fuoco (*Adone* XIX ott. 280 vv. 1-4, «nubi di foco gravide e di gelo, / portate a forza da feroci venti [«rugge il vento», v. 4], / scoppiando partoriscono dal cielo / lampi sanguigni e fulmini serpenti»).

6. *precipitoso*: carattere proprio della folgore (TASSO *Gerusalemme conquistata* XVI ott. 9 vv. 1-2, «voi, che da le stelle / precipitâr giù i folgori tonanti»),

tanto da essere sfruttato come paragone di velocità (**AMa26** vv. 1-2, «qual fulmine che piomba, / precipitasti, o misero Miseno») e da diventare poi proverbiale (Tasso *Rime* 1253 v. 49, «più veloce che fulmineo lampo»).

7. *moli...fendi*: Tasso *Rime* 229, vv. 9-11. Latente è l'invettiva contro la superbia umana (**AMo4**, vv. 5-11); per contrasto cfr. Tasso *Rime* 1609 vv. 1-4, «così mai folgor non infiammi o fenda / sublime antica torre in cui si poggia / sol per gradi d'onore, e 'n cui s'appoggia / virtute, onde sicura al cielo ascenda».

8. *più...tormento*: «[il fulmine è] più invincibile di qualsiasi strumento di guerra».

10. *mentre...labbro*: la stessa immagine in *Strage* III ott. 55 vv. 5-6, «al primo figlio, / che il sen le sugge, un dardo aventa»; IV ott. 13 vv. 2-4, «nel poppator fanciullo il brando ròta, / e da la nuca, ov'egli il *fiede e batte*, / gliel fa per bocca uscir tra gota e gota»;

11. *trafitto...morto*: già in Tasso *Rinaldo* XI ott. 37, v. 8

12-14. *Ma...fabbro?*: «quale strumento d'ira, duro e selvaggio, potrebbe mai progettare un fabbro storpio [*torto*], con allusione al dio Vulcano, che non sia storto [*torto*] e che non colpisca a torto [*torto*]?». È da rilevare che gli attributi dell'*ordigno*, «rigido e scabro», ricordano gli attributi di Vulcano in POLIZIANO *Stanze* I ott. 104 v. 3, «irsuto e scabro».

13. *torto*: il fulmine (cfr. SENECA *Tieste* I II v. 359, «obliqui via fulminis»; TASSO *Gerusalemme liberata* XX ott. 119 v. 5, «a fabricar il fulmine ritorto»).

14. *torto fabbro*: cfr. **ABo77**, v. 3; *Adone* VII ott. 178, v. 6; ott. 193, v. 6.

22

Sono diversi i punti di contatto fra **21** e la coppia **22-23**, dedicati alla memoria di un «giovane innocente» ucciso da una saetta turca. L'attenzione è per le circostanze dell'accaduto oltre che per la morte in sé, motivo di indignazione (l'anafora di *innocente*, nei due sonetti, porta con sé una implicita riprovazione). Come per **10**, il *topos* qui toccato da M. è la precoce morte del giovane, erede di Narciso, Adone ed Eurialo scomparsi nel fiore degli anni. Il dittico **22-23** persegue l'intento della lirica precedente (della quale probabilmente è contemporaneo). La forza della composizione si concentra nella struttura interrogativa sull'esempio di **21** (T2), intesa a rintracciare la responsabilità dell'avvenimento: «qual Furia», «qual rio Ciclopo, in qual ardente fucina», e il «chi fu» sono lo sfogo che, interrotto dalla riflessione di T1, prepara il terreno all'evento (**23**). Il sonetto veicola ansia, anticipando la drammaticità del fatto: il medesimo atteggiamento indagatore, venato da una nota di rabbia, è in *Adone* XVIII (ott. 154, vv. 6-7 e ott. 155, vv. 1-2), nel momento in cui Venere è informata della morte dell'amato.

L'*incipit* domanda quale *Furia* abbia insegnato ai turchi a maneggiare l'arco. Il *pathos* dell'evento è assicurato dal contrasto *crudel-innocente* e dalla rima *crudelmente-innocente*. Torna l'espedito di **21**, v. 9 che attualizza l'evento mediante l'uso di una precisa marca temporale (*oggi*). Da rilevare la mancanza di qualsiasi riferimento bellico, deducibile e *silentio* dalla presenza di un'anonima *scitica* mano (oltre che dalla didascalia). Campeggia, nel componimento, la ricerca del colpevole e del luogo in cui il «calamo pennuto» è stato forgiato. La parentesi di T1 assume i toni di una forte presa di coscienza, di un'agnizione che riduce la questione a un dilemma: l'«arte feroce» ricalca il concetto del «ciò che più noce», entrambe espressioni dell'ingegno umano, portato per natura a danneggiare gli altri (come stabilisce già Cicerone *De officiis* I 7 24). T2 propone una seconda domanda, nel tentativo 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, aprendo così le porte al «proprio mal»?

22

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
 passar il fianco al giovane innocente? 4

Qual rio Ciclopo, in qual fucina ardente
 temprò d'abisso il calamo pennuto,
 ch'armato a danni suoi di ferro acuto
 de la turca faretra uscì pungente? 8

O troppo in fabbricar ciò che più noce,
 e poco in altro, umane menti accorte,
 o di barbaro ingegno arte feroce. 11

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? 14

22. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *crudel...crudelmente*: l'anadiplosi con poliptoto è già in Tasso *Rime* 801 v. 5, «dolci [...] dolcemente».

2. *insegnò...arco*: la situazione non è inedita e compare in **AAm41** vv. 1-6, «sovra il tenero fianco il duro peso / sostener de la spada empia e mortale, / garzon pronto al tuo danno, a l'altrui male, / ond'hai superbo e rigidetto appreso? // E chi t'insegna a l'ira, / al sangue inteso, / folle altr'armi trattar che l'aureo strale»; *Adone* XIII ott. 179 vv. 7-8, «[Vulcano] gli disegna l'augel, gl'insegna l'arte / del trattar l'arco e gliel consegna e parte». □ *arco cornuto*: VIRGILIO *Eneide* XIV, v. 654; B. TASSO *Rime* IV 50, v. 6; TASSO *Rime* 591, v. 33.

3. *scitica man*: ORAZIO *Odi* III 4 v. 23, «Scythae laxo mediantur arcu»; **ALu22**, v. 4. La collocazione della Scizia varia nel corso dei secoli, situata comunque a nord del Mar Nero; solo approssimativamente può essere riferita ai Turchi, evocati nella didascalia.

4. *fianco*: la ferita al fianco è topica (VIRGILIO *Eneide* X, v. 314; **ALu25** vv. 9-10, «la man sol pronta a l'atto empio s'offerse, / che nel bel fianco [...] / [...] il varco sanguinoso aperse»; *Adone* XVIII ott. 136, vv. 3-5).

5-6. *Qual...calamo*: il modello è CAPPELLO *Rime* I canz. 14 vv. 70-72, «onde uscì, lasso, il ferro? A qual incude / quai Ciclopi il battè? Poich'e' devea / a tanta morte armar man empie e crude?». La presenza dei Ciclopi nella fucina (*ardente*, come in *Adone* VIII ott. 121, v. 4 e X ott. 235, v. 2) di Vulcano

è nota.

6. *d'abisso*: nel fondo della terra, dove era situata la fucina di Vulcano. □ *calamo pennuto*: vulgato (ARIOSTO *Orlando furioso* XII ott. 76, v. 7; TASSO *Gerusalemme liberata* VII ott. 102, v. 2; *Sampogna* II, v. 54).

7-8. *armato...pungente*: «[la freccia] che, armata di un'acuta punta di ferro a danno del giovane innocente, uscì dalla faretra turca».

9-10. *troppo...altro*: ALAMANNI *Rime* I 144 v. 48, «più l'altrui danno che il ben proprio amico»; I 154 vv. 133-135, «a riveder quaggiù quanto tra noi si cura, / più che del proprio ben, degli altrui danni, / là dove invidia ogni dolcezza fura»; *Adone* VIII ott. 2 vv. 5-8, «uom non atto ad amar, disama e sprezza / anco il tenor de l'amorose note, / e 'l ben che di goder si vieta a lui / per invidia dannar suole in altrui».

11. *barbaro...feroce*: si noti il chiasmo.

12-14. *Chi...Morte*: «chi fu che, per rendere la vita più rapida di quanto già non sia, e aprendo la strada alla rovina dell'umanità, mise le ali al ferro, creando le frecce, e fece alata la Morte?»

12. *aprendo...porte*: cfr. **B159** vv. 4-5, «[Caino che uccide Abele] empio, le porte / apre a la propria morte»; meno TASSO *Rime* 634 v. 1, «apre a l'Ira, al Furor Marte le porte».

13. *affrettar...veloce*: il modello potrebbe essere MAGNO *Rime* 353 vv. 55-57, «che da sé pur troppa veloce è questa / vita mortal senza che sproni aggiunga e l'affretti al suo fin cura molesta». □ *quel...veloce*: vita; tema decisamente diffuso (cfr. PETRARCA *Canzoniere* 128, vv. 97-99 e nota; ALAMANNI *Rime* I 59 vv. 11-12, «veloce l'ora / della vita mortal»; *Adone* VIII ott. 66 v. 4, «già pendente al suo fin corre la vita»; **40**, vv. 7-12 e note).

14. *ali...ferro*: VIRGILIO *Eneide* IV, v. 71; **ABO43**, v. 4; *Adone* VII ott. 237, v. 3. □ *augel...Morte*: VARCHI *Rime* I 118, vv. 1-2; *Adone* XIV ott. 97, v. 4.

23

23 completa **22** rispondendo all'ultima domanda (cfr. **22**, vv. 12-14) e descrivendo l'accaduto. La disumana perizia del turco apre e chiude la lirica: Q1 si sofferma sulla precisione del «sagittario accorto» nel prendere la mira e T2 sottolinea la sua ardente devozione per la Luna. Analoga deprecazione è in *Adone* XVII ott. 174 in riferimento alla futura battaglia di Lepanto.

L'immagine di Q1 è già in **ALu39** vv. 9-10, «[nella morte di Francesco Spinelli] l'arco strinse / l'insidioso arcier». Di maggior respiro, la scena di **23** si basa su una restituzione meticolosa del gesto dell'arciere: le inarcature e i perfetti (*trasse; curvò*) in anafora 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 funzione (*trasse-corda; nervo-curvò*), 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*) ed equivoco (*arco-arco*). Lo scoccare del dardo è implicitamente sottolineato dalle sollecitazioni uditiva e, in *hysteron proteron*, visiva: lo stral è «fischiar sentito» e «volare [...] scorto» (l'appello ai sensi è eredità di **21**, così come la famiglia rimica in *torto : scorto : (s)morto*). Topico è il contrasto cromatico che oppone alla purezza del bianco il deciso *vermiglio*. Il seguente paragone con la morte del fiore («qual calcato giglio», v. 7) riprende il conflitto fra i colori con un'immagine topica: il poeta si rifà, quindi, al mito di Giacinto come tramandato da Ovidio *Metamorfosi* X, vv. 162-219 (in particolare i vv. 210-213). Il garzone, trafitto da una freccia in pieno petto (*sen*), si tinge di sangue così come dal sangue di Giacinto morente nasce un giglio rosso. Q2, infine, si chiude con un paradosso nel quale ritorna il binomio contrastivo fra il candore della pelle e il rosso della ferita: il giovane cade a terra «pallido e smorto» a dispetto del «colpo mortale» che gli imporpora il torace. Nella sirma, il poeta costruisce un rimprovero al *turco* chiedendo che cosa gli manchi per esaltare di più la Luna, simbolo dell'Islam e perciò infesta al *Sole*, Dio.

23

Nel medesimo soggetto

Trasse la tesa corda e 'l nervo torto curvò dove maggior vide il periglio, con l'arco de la man l'arco del ciglio drizzando a un segno il sagittario accorto.	4
Fischiar sentito, indi volar fu scorto lo stral che 'l bianco sen tinse a vermiglio del bel garzon che, qual calcato giglio, cadde al colpo mortal pallido e smorto.	8
O de la Luna al sommo Sole infesta empio idolatra, adorator profano, che più per esaltarla a far ti resta?	11
Volesti – e non bastò turco inumano portarla sol trionfatrice in testa – portarla ancor saettatrice in mano.	14

23. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-4. *Trasse...accorto*: «l'attento arciere tese la corda e curvò l'arco dove vide che avrebbe causato maggior danno, indirizzando a un preciso bersaglio (*segno*) la mira con il palmo della mano».


1-2. *Trasse...periglio*: la Q ispira *Adone* XIV ott. 101 (in cui si descrive come Furiasso, «sagittario accorto», v. 6 prende la mira e scaglia la freccia) e XX ott. 43 vv. 1-6, «stringe, col pugno manco, il *legno torno*, / col dritto a più poter la corda tira, / l'un piede indietro e l'altro innanzi sporto; / *curva* gli omeri alquanto in su la mira, / serra il lume sinistro e l'altro accorto / su l'asta aguzza e 'l braccio al *segno gira* [cfr. v. 4]».

1. *nervo torto*: cfr. 22, v. 2 e nota; *Sampogna* V v. 852, «incurvando il suo cornuto nervo».

3-4. *arco...drizzando*: passaggi simili si trovano in *Adone* XIV ott. 94 vv. 5-8, «[Armillo] con la manca nel mezzo il *nervo* [v. 1] prendo / et al dritto de l'occhio il giro intorno, / con l'altra il laccio tira e fuor del legno / fa guizzar l'asta e accertar nel *segno*»; XX ott. 38 vv. 3-6, «trae fin al destro orecchio a forza stretta / col grosso dito e l'indice la corda, / ch'un angolo divien di linea retta, / e l'occhio intanto con la mano accorda».

5. *fischiar...scorto*: ricorda VIRGILIO *Eneide* XI vv. 801-802, «nihil ipsa neque aerae / nec sonitus memor aut venientis ab aethere teli».

6. *bianco...vermiglio*: cfr. OVIDIO *Metamorfosi* II vv. 606-607, «iacta dedit gemitum tractoque a corpore ferro / candida puniceo perfudit membra cruore»; *Adone* XVIII ott. 97 vv. 3-6, «con amoroso e ruinoso assalto / sotto il vago galon gli morde l'anca, / onde si vede di purpureo smalto / tosto rubineggiar la neve bianca».

7. *calcato giglio*: è situazione dalla vastissima fortuna, classica e volgare (cfr. OVIDIO *Metamorfosi* X, vv. 190-193; VIRGILIO *Eneide* IX, vv. 435-437; ARIOSTO *Orlando furioso* XVIII ott. 153, vv. 1-4; MAGNO *Rime* 215, vv. 9-11; **ALu23** vv. 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**, v. 3; *Adone* XIX ott. 57, vv. 1-3).  *pallido...smorto*: ricorda **21**, v. 11 (binomio in **CAm136**, v. 69; *Sampogna* II, v. 567; *Adone* XVIII ott. 187, v. 2).

9-10. *Luna...profano*: successivamente in *Adone* XVII ott. 174 vv. 1-2, «vedrò pur la tua luna, empio idolatra, / nemico al sommo sol, mastin feroce». La *Luna* è simbolo dell'Islam (*Galeria I Ritratti donne* I 20 vv. 10-11, «il Turco adorar suole / la Luna in Cielo») e il *Sole* è ovviamente il Dio cristiano.

13. *in testa*: **CLo51** vv. 5-8, «[per la signora Barbara Turca Pia: M. istituisce un paragone per equivoco e contrasto fra i Turchi e la donna] non de la testa in su le bende attorte / suol non piena portar Luna novella, / ma ne le luci onestamente accorte / un Sol ch'abbaglia il Sol».

14. *saettatrice*: riferito a Luna-Diana; la dea trionfa in testa ai Turchi, per la mezzaluna che portano sul copricapo, e nelle loro mani, per la loro abilità di scagliare frecce; già in Tasso *Rime* 133, v. 13.

24

La morte di Mirzia per annegamento conferisce una funzione centrale all'immagine dell'acqua, in contrasto col *foco* della passione («volse il tuo foco vendicar con l'acque»). La pietà dei sonetti precedenti lascia il posto a un nuovo sentimento: la simpatia di M. è per l'amante infelice («Millo mio caro»), per quanto la scomparsa della fanciulla rimanga il soggetto narrativo principale. Q1, con un deittico incisivo, presenta l'amore non ricambiato tra Mirzia e Millo. La giovane, insensibile alle profferte del ragazzo, prende il nome dalla pianta di mirto, che suggerisce un'indole fiera e restia all'universo maschile. Anche la tradizione attribuisce a Mirzia il profilo di spietata amante: cfr. Alberti *Rime* 13, vv. 49-51. Nell'omonima favola boschereccia di Antonio Marisi (l'Epicuro Napolitano), Mirzia è impegnata a fuggire l'amore di Trebazio; infine si veda *Sampogna* XII, vv. 579ss. La vicenda descritta si risolve con la morte di Mirzia, evento che riceve il consenso del Cielo e l'approvazione del mare («così permise il Cielo e così piacque / al mar», vv. 5-6). Q2 aggiunge un altro particolare circa la crudele protagonista: la sua bellezza è pari a quella di Venere. Il paragone è sostenuto da un senso di equilibrio: come la «dea di beltà» (Venere) nacque dal mare, così il destino ha voluto che un altro campione di bellezza femminile (Mirzia) morisse annegando. La donna in T1 si veste di superbia: nella morte questa fanciulla di eccezionale fascino e di spietata ritrosia non poteva avere altri compagni che il sole. Il sonetto, ereditando dai precedenti il gusto per l'anafora e per le domande retoriche, si chiude rivolgendosi a Millo («vedi», v. 12): il poeta si chiede di chi sia l'*ombra*, la sagoma, che accompagna il sole mentre esce dalle acque (più luminoso del solito per la presenza della donna; tale compenetrazione è anche in **35**, vv. 12-14 e **39**, v. 11).

24

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,
 volse il tuo foco vendicar con l'acque. 4

Così permise il Cielo e così piacque
 al mar per lei veracemente amaro.
 E fu destin che vi morisse al paro
 una dea di beltà, s'una ne nacque. 8

Né devea certo in su la morte oscura
 aver comune il sol di queste sponde
 con altri che col sol la sepoltura. 11

Ma vedi il sol che l'auree chiome bionde
 tragge fuor luminoso oltre misura.
 Chi sa s'è l'ombra sua ch' esce de l'onde? 14

24. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *sommersa*: è peculiare della morte per annegamento (cfr. 25, v. 14; sempre in M. **ALu28**, vv. 5-6; *Galeria I Ritratti uomini* XII 19, vv. 3-5; *Adone* XIX ott. 243, vv. 7-8).

2. *Mirzia*: in ALBERTI, veste i panni dell'amata ingrata; è personaggio dell'omonima favola pastorale di PATERNO, dove fugge l'amore di Trebazio; è anche in *Sampogna* XII, v. 579. □ *Millo*: in BASILE (forse nome napoletano); potrebbe risalire a Milo o Camillo (dal significato di *gentile*); meno probabilmente si tratta di ipocorismo di Armillo, nome del protagonista de *L'amoroso sdegno* di BRACCIOLINI.

3-4. *Amor...acque*: «Amore, avaro in questa circostanza più che cortese, volle vendicare il tuo [di Millo] fuoco con l'acqua [annegando Mirzia]». La vendetta di Amore è petrarchesca: *Canzoniere* 2, vv. 1-4; anche: **ALu25** vv. 12-13, «[a una donna uccisa dall'amante] dolce fe' troppo di sì acerbo e rio / colpo vendetta Amor».

5-6. *Così...mar*: TASSO *Rime* 1270 v. 32, «com'al ciel piacque»; *Sampogna* I, v. 580; *Adone* XIII ott. 81, v. 1; ott. 157, v. 8; XIX ott. 151, v. 7.

7-8. *E...nacque*: «ed è stato destino che una dea [Mirzia] morisse in mare, come parimenti un'altra [Venere] ne era nata». La stretta correlazione di nascita e morte non è inedita nell'immaginario mariniano (cfr. **AMo1**, v. 14; 27, vv.

1-2); la presenza di Venere anticipa *Adone* XIX ott. 291 vv. 7-8, «[dopo aver visto il corpo inanimato di Leandro, Ero] gittossi in mar la misera fanciulla / e sepoltura sua fu la tua [Teti si riferisce a Venere] culla».

9-11. *Né...sepoltura*: «di certo, nel momento della morte oscura (già in TASSO *Rime* 454, v. 4 e in *Galeria I Ritratti uomini* I 52a, v. 5), il sole di queste rive [Mirzia] non doveva aver comune sepoltura se non con il sole [entrambi muoiono in mare; *Adone* XI ott. 141, v. 6]». Il tema della sepoltura come, così come della morte, è nelle *Lagrine* battutissimo; si rimanda a tal proposito a **1**, vv. 13-14; **18**, vv. 12-14 e **29**, vv. 4-5.

12. *auree...bionde*: cfr. **ABo72** vv. 9-11, «che giova o sol, le chiome aurate e bionde / spiegar, dove di te luci più belle / serenar l'aria intorno e 'nfiamman l'onde?».

13. *oltre misura*: con una luminosità eccezionale; frequente: **35** vv. 12-14, «e mira come là più che non sole / ricco di lampi e di virtù novelle / splende dal suo bel piè calcato il sole» e nota relativa.

14. *Chi...onde?*: «chi sa se è l'ombra [il fantasma] di Mirzia che esce dalle onde accompagnandosi al sole?». La domanda riguarda l'identità della sagoma (*ombra*) che esce dall'acqua, e istituirebbe un secondo punto di contatto con la dea Venere (la quale, secondo la tradizione, vive in mare prima di trasferirsi sull'Olimpo; un precedente è APULEIO *Metamorfosi* V 29, «haec quiritans properiter emergit e mari»; M. ricorre alla lezione anche in *Adone* IV ott. 200 vv. 5-8, «sembra la dea [Venere] non dea, furia rabbiosa / a quell'annunzio, e con discinte chiome / esce del mar correndo e 'n su le soglie / giunta de la mia stanza il grido scioglie»).

25

Il sonetto è per la morte di Marzio Cardelli, già dedicatario di **CAm112** (che ha come titolo «Ad un cadavere»; l'attribuzione a Cardelli è confermata dal ms. Parmense Palatino 876, in cui l'intestazione è «Sopra il sig.^r Martio Cardelli»). Il componimento propone un intarsio di corrispondenze antitetiche tale da definire il legame come amicale, se non intimo. Le notizie sulla famiglia romana dei Cardelli (DI CROLLALANZA 1965 vol. I, p. 235) non chiariscono i rapporti col poeta né giustificano la decisione di censurare, nella dedica della lirica amorosa, il nome del destinatario. All'esibizione della familiarità con Marzio, in ogni caso, M. non rinuncia qui: il testo trae forza dalla conoscenza personale e offre una fusione di mito ed elevazione cristiana, basata sul ricordo dei momenti passati e sul rammarico per la separazione.

Ad aprire la lirica è l'«ampio Ellesponto» (cfr. Tasso *Gerusalemme conquistata* III ott. 16, vv. 3-4) che genera o autorizza il ricordo del mito di Frisso, lo sfortunato figlio di Atamante e Nefele perseguitato dalla matrigna Ino. Il paragone impreziosisce la fronte, fornendo un antecedente al protagonista, anche se non sono chiare le ragioni puntuali che potrebbero aver legittimato il parallelo. Q1 segue la tradizione che riconosce nel mare la metafora della vita (cfr. **19**, v. 13). Ancora: al rimando mitologico e al tema della 'caduta' subentra poi il *risorgesti* del v. 4. La sovrapposizione di Cristo a Marzio esaspera la frizione tra i due codici, sfociando nell'immagine del celebrato che, da vincitore della morte, è accolto dove potrà ricevere la propria ricompensa. La patina pagana lascia spazio al risvolto cristiano, le cui derivazioni si intensificano in Q2, adagiandosi con disinvoltura nel testo: il movimento ascensionale del protagonista, concetto cardine del componimento, impone al poeta di rivolgere in alto il pensiero. Segue la precisazione sulla 'nuova' ricchezza di Cardelli che non si misura in *or*, *ostro* o *bisso*, ma in termini morali e spirituali. L'oro, l'ostro e il bisso compaiono nella Bibbia come simbolo della superficialità e della cupida vanità degli uomini (sono parte del corredo del ricco cui è precluso il Regno dei Cieli: Lc 16:19 e Ap 18:11-12). I versi 7-8 di Q2 rappresentano tuttavia un breve ritorno all'immaginario pagano (SALVARANI 2012, p. 708). Il connubio 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 (si vedano le terzine di **CAm112**, «tu però taci, io nel mio duol non taccio, / ma lo sfogo piangendo; io tutto ho sciolto / lo spirito in foco, e tu le membra hai di ghiaccio. // E tu tosto sarai cener sepolto; / io lasso a tante fiamme, onde mi sfaccio, / son esca eterna e incenerir m'è tolto»). Qui,

M. è inerme di fronte all'accaduto e non capisce la situazione; chiede come sia possibile che l'amico sia partito lasciandolo solo. T2 insiste sul contrasto *tu-io*, nel quale si affaccia l'invidia del porto sicuro (cfr. 40, v. 84 e nota). A chiudere il sonetto, una *trouvaille* paradossale: «ch'io sia ne' pianti miei, mentre che piango / per te sommerso e senza te pur viva?», vv. 13-14. I *pianti miei*, nei quali M. baroccamente si trova, lo affogano (situazione simile in *Sampogna* III, vv. 555-559) nel medesimo modo in cui l'amico è annegato.

25

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,
 risorgesti lassù leggero e pronto. 4

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
 tra le stelle più chiare illustre e conto. 8

Ma se di mar sì vasto il flutto e 'l fango
 teco e lieto per te varcando io giva,
 perché, lasso, tu parti e io rimango? 11

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? 14

25. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *profondo...Ellesponto*: il binomio – che ha sapore di ossimoro poiché l'Ellesponto è uno stretto – è in B. Tasso *Rime* III 67 v. 71, «[il mondo è] un mar di dolor largo e profondo»; Tasso *Rime* 1000, v. 5; **ABO69**, v. 2.

2. *vita...nome*: è vulgatissima la metafora mare-vita; già petrarchesca *Trionfi Eternità* vv. 46-48, «o felice colui che trova il guado / di questo alpestro e rapido torrente / ch'ha nome vita et a molto è sì a grado»; il modello più vicino è però DELLA CASA *Rime* 62 v. 5, «Egeo che vita ha nome»; cfr. TASSO *Rime* 1544, vv. 1-2. □ *morte*: sfruttata è la sovrapposizione vita-morte: PETRARCA *Canzoniere* 216 v. 11, «questa morte, che si chiama vita»; TEBALDEO *Rime* 158, v. 14.

3. *Frisso*: la vicenda di Frisso e Elle è raccontata da OVIDIO *Ars amandi* III, vv. 175-176 e *Fasti* III, vv. 851-876; e da IGINO *Miti* 3. Alla luce delle poche informazioni sulla vita del dedicatario, non è però chiara l'analogia tra Marzio e Frisso: i due fratelli, Frisso e Elle, per sottrarsi all'odio della matrigna Ino, fuggirono dalla reggia del padre Atamante con l'aiuto della madre Nefele in groppa a un montone dal vello d'oro. Elle cadde però e annegò in quel tratto di mare che da lei ebbe nome, mentre Frisso, giunto nella Colchide, sposò la figlia del re Eeta.

4. *risorgesti*: la rinascita in Cielo è situazione topica, cfr. PETRARCA *Canzoniere* 331 v. 28, «poi che 'n terra morendo, al ciel rinacque»; TASSO *Rime* 398

vv. 3-4, «in terra è spenta, ma raccesa in cielo / tra gli altri lumi c'hanno eterno onore». □ *leggero...pronto*: in *Adone* V ott. 55, v. 7; XIX ott. 222, v. 2.

5. *pensiero...sormonto*: cfr. B. TASSO *Rime* V 155 v. 1, «[in occasione di «oscura e torbida tempesta», v. 2] sovente verso il Ciel alzo il pensiero [verso l'amata «in Ciel fatta una stella», v. 10]».

6. *or...bisso*: «oro, ricche vesti, pregiato lino». I materiali sono anche in TASSO *Rime* 1560, vv. 9-11.

7. *fatto segno*: è il catasterismo di Cardelli; la trasformazione in astro è uno dei luoghi più comuni della lirica funebre, si vedano gli esempi da PETRARCA *Canzoniere* 254 vv. 7-8, «forse vuol Dio tal di vertute amica / tòrre a la terra, e 'n ciel farne una stella»; R †Spilimbergo p. 161, T. MOCENIGO *Donna...* v. 5, «splendi 'n ciel nova, lucente stella»; **ALu49** v. 13, «[per Antonio Ongaro] or fatto stella in ciel» e cfr. *Introduzione* relativa.

9-11. *se...rimango?*: «se io attraversavo con te e felice della tua presenza il flutto e il fango [gli alti e i bassi] di questo mare così vasto, perché tu vai e io resto?». La stessa domanda retorica è in B. TASSO *Rime* II 100 vv. 124-125, «se teco vissi in terra, era ben degno / che teco in ciel vivessi» e versi seguenti; 102 vv. 326-330, «chi mi ti toglie e fura, or ch'io dovea / viver teco felice vita e lieta? / Attendi, anima cara, il passo affrena, / ch'io vo' teco venir, come solea / mentre mi fu benigno il mio pianeta»; V 150, vv. 1-4.

12. *onde...riva*: TASSO *Rime* 911 vv. 7-10, «[per la malattia del cardinale Luigi d'Este] pensa al suo porto ricondursi l'alma / e da battaglia al suo trionfo eterno. // Ma rimarremo in guerra e in tempesta, miseri noi?».

13. *sia...miei*: cfr. B. TASSO *Rime* II 4, vv. 5-6; MAGNO *Rime* 353, vv. 178-180.

14. *sommerso*: si veda **24**, v. 1 e nota relativa.

26

Alla morte di Livia d'Arco (ca. 1565-1611), nobildonna mantovana, sono dedicate le liriche **26-29**. Molto giovane, si trasferisce col padre Massimiliano de' Conti d'Arco e al seguito di Margherita Gonzaga a Ferrara, dove spicca per il talento canoro. Entra a far parte del *Concerto delle donne* (fondato nel 1580) insieme a Laura Peverara e ad Anna Guarini, figlia del poeta Guarini. Il ristretto gruppo di professioniste, dame di compagnia della duchessa, si esibisce per una selezionata cerchia, rivoluzionando 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 oggetto di celebrazione di autori come Guarini (*Un arco è la mia vita*, musicato da Girolamo Belli; DURANTE-MARTELOTTI 2000), Tasso (*Rime* 1170-1177) e Grillo, che 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 quindi notizia di un secondo figlio della marchesa, spirata durante il parto.

La conoscenza con Livia risale al 1608 a Torino, per le nozze di Francesco IV Gonzaga e di Alfonso d'Este con le infanti di Savoia. La presenza della donna è certa: «godeva [il marito] 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).

Campeggia l'equivoco (scontato) d'Arco-*arco*: Q1, dall'*incipit* amaro, presenta un *Arco* che sosteneva il peso simbolico della reggia di Amore. Il v. 3 e l'*or* sottolineano il ribaltamento: il sostegno del regno di Cupido ora è arco sotto cui trionfa la Morte, ultimo spettacolo dei suoi tanti *pregi*. La solenne, dattilica, sentenza che apre Q2 autorizza l'accostamento fra passato e presente (*fu* : *divien*): ciò che poco prima era «uscio e varco» di grazia e bellezza, per il fatto di essere arco-accesso alla *reggia* di Amore, *impoverito* di ogni suo *fregio*, diventa *canale* – in sintonia con il binomio precedente; tutti e tre trasmettono l'idea di un passaggio – di *pianti*. La caduta (morte) dell'*arco*, «superba e gloriosa mole», sparge a terra le sue *ruine* (le sue virtù), delle quali il destino è incerto (T1). Le stelle, litigandosi il possesso e l'utilizzo di *quelle*, sfilano in T2. Iride, personificazione dell'arcobaleno e messaggera degli dei, apre la rassegna volendo fabbricare con Livia il proprio arco; Giove, desideroso di lenire lo smacco subito dalle costellazioni dello zodiaco alla vista di sì belle *ruine*, vorrebbe risarcirlo (come in **25**, si allude *e silentio* al tema del catasterismo); infine, l'Alba (la stella del mattino) vorrebbe costruire sul *Gange* un ponte luminoso che accompagni il sole al momento del suo sorgere.

26

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,
 ultima pompa de' suoi pregi tanti. 4
 Anzi è caduto; e quel che poco avanti
 fu di grazia e beltà sol uscio e varco,
 d'ogni suo fregio impoverito e scarco
 canal divien di dolorosi pianti. 8
 Or che sarà de le ruine belle
 di sì superba e gloriosa mole,
 che fan nascer contesa infra le stelle? 11
 L'arco suo fabbricarne Iride vòle,
 Giove il zodiaco risarcir di quelle,
 l'Alba farne in su 'l Gange un ponte al sole. 14

26. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-8. *L'Arco...pianti*: «Livia, che sosteneva, piangete amanti, l'impegnativo e grandissimo peso [*incarco*] della reggia d'Amore, ora è fatta arco per il trionfo di Morte, ultimo spettacolo dei suoi tanti pregi. Anzi, è caduto; e quello che poco prima era porta [*uscio*] e passaggio [*varco*] solo di grazia e bellezza [per essere *arco* d'ingresso alla reggia di Amore], impoverito e senza i suoi ornamenti, diventa canale di dolorose lacrime».

1. *arco*: l'equivoco onomastico è tipico nella lirica encomiastica (PETRARCA *Canzoniere* 10, vv. 1-2; *Trionfi Morte* I, v. 3; MAGNO *Rime* 189 vv. 9-10, «[a Geronima Colonna] sopra questa gentil Colonna or prende [Amore] / suo seggio»). □ *piangete amanti*: uguale in PETRARCA *Canzoniere* 92, v. 2.

2. *reggia...Amor*: cfr. TASSO *Rime* 1170, v. 14; VARCHI *Rime* I 382, v. 7; *Tempio* ott. 284, v. 2. □ *eccelso incarco*: *Adone* V ott. 119 vv. 7-8, «tutto quel ciel che si ripiega in arco / appoggia a questo [Atlante] il suo gravoso incarco». Si noti la medesima sequenza di rime.

6. *grazia...beltà*: spesso in dittologia. □ *uscio...varco*: in PETRARCA *Canzoniere* 3, v. 11.

8. *canal...pianti*: *Adone* V ott. 86 vv. 5-6, «per l'occhio d'un canal distilla e tragge / lagrime innargentate e cristalline». □ *dolorosi pianti*: vulgato (in M. *Sampogna* I, v. 672; *Adone* I ott. 78, v. 7; XIX ott. 328, v. 4).

9-10. *ruine...mole*: il binomio Livia d'Arco-arco si sovrappone al petrar-

chesco Laura-lauro. La caduta dell'arco lascia *ruine* come la morte dell'albero lascia frondi (PETRARCA *Canzoniere* 142 v. 23, «a terra son sparte le frondi» e 323 vv. 56-57, «frondi a terra sparse, / e 'l troncon rotto»).

11. *contesa*: la preziosità delle *ruine* di Livia scatena una contesta fra le divinità, che se le contendono; TEBALDEO *Rime* 302 vv. 3-4, «per aver a nui tolta costei, mosso hai lite nel ciel»; TANSILLO *Rime* 342, vv. 1-3; 399 vv. 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*: per Livia-Iride si veda TASSO *Rime* 1172 e **28**.

13. *Giove...quelle*: cfr. **10**, vv. 13-14 e anche R †Spilimbergo p. 102, INCERTO *Così soave...* vv. 9-11, «di sì rara vaghezza invido Giove / per accrescer le stelle e ornarne il cielo / a sé la trasse».

14. *Gange*: l'Oriente; cfr. DANTE *Paradiso* XI, vv. 50-51; *Adone* I ott. 98 vv. 7-8, «il Gange onde trae l'or, di cui si suole / vestir quand'esce in su 'l mattino il sole».

27

Il sonetto prosegue il compianto di **26** e si concentra sulla morte di Livia (NEWCOMB 1980, p. 184). Le derive iperboliche (Q1; T1-2) e la propensione per la ricerca dell'ambiguità lessicale di **26** si traducono in una celebrazione che, fedele allo stereotipo funebre, risolve il dramma della morte in un epilogo dal sapore paradossale. I virtuosismi onomastici (elaborati in T2) si adeguano alla nuova dimensione e si limitano all'equivoco (tassiano *Rime* 1171) di «bella arciera» che tratta gli strumenti di Amore e che, vittima di un dantesco contrappasso, viene ferita da Morte. Il parallelo Livia-fenice campeggia in Q1: l'encomio al talento della donna si accompagna a una pregnante sovrapposizione. Il mondo non ammette che esistano due fenici («perché non lice / che l'universo mai n'abbia più d'una», vv. 3-4) ed è dunque necessario che Livia, rinnovandosi (partorendo), muoia. La stanza è retoricamente sorvegliata: l'*hysteron proteron* («sepolcro e cuna», v. 1) si completa nel chiasmo «rinascendo morì» e chiude ad anello la Q. In Q2 una «nebbia infausta», «ombra importuna» scolorisce l'alba, presaga della consumata sventura, che squarcia «l'aria oscura e bruna» della notte. L'alternanza dei tempi verbali è fondante: l'imperfetto (*si rinnovava; squarciava*) confligge col passato remoto (*morì; scolorì*) che destabilizza l'intera costruzione. Anche in T1 è conservata tale differenza: la «bella arciera» che, con la sua voce, era solita servirsi degli strali d'Amore, è trafitta (*trafisse*) da un «fero stral» scagliato da Morte. 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, durante il parto è condannata a morire come una vipera, per un amore velenoso. L'ultimo paragone affonda le radici nella credenza secondo cui tale serpente appena nato uccida la madre; questa falsa leggenda deriva da una notazione di Plinio il Vecchio che registra il fenomeno (*Naturalis historia* X 170, «tertio die intra uterum catulos excludit, dein singulis diebus singulos parit, xx fere numero. Itaque ceteri tarditatis impatientes perrumpunt latera occisa parente»).

27

Nel medesimo soggetto

Mentre nel nido ov'ha sepolcro e cuna
 si rinnovava l'unica fenice,
 rinascendo morì, perché non lice
 che l'universo mai n'abbia più d'una, 4
 l'alba del Po, ch'a l'aria oscura e bruna
 squarciava il vel, del giorno apportatrice,
 fatta di novo sol madre infelice,
 scolorò nebbia infausta, ombra importuna. 8
 La bella ARCIERA, che d'Amor solea
 trattar lo stral, di fero stral trafisse
 l'arco di Morte ingiuriosa e rea. 11
 E dritto fu che, se mentr'ella visse
 d'amoroso velen l'alme uccidea,
 nel parto come vipera morisse. 14

27. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-4. *Mentre...una*: «mentre Livia, unica fenice della nostra epoca per il suo meraviglioso canto, partoriva [«si rinnovava»] nel nido che fu culla e sepolcro insieme, morì nel dare vita a una nuova creatura [*rinascendo*], perché non è lecito che l'universo abbia contemporaneamente due fenici». Cfr. OVIDIO *Metamorfosi* XV, vv. 391ss.

1. *sepolcro...cuna*: cfr. TASSO *Gerusalemme liberata* XVII ott. 20 vv. 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 ott. 117 vv. 3-4, «dove, quasi fenice incenerita, / ha culla insieme il core e sepoltura».

2. *si rinnovava*: PETRARCA *Canzoniere* 135 vv. 6-8, «vola un augel che sol senza consorte / di volontaria morte / rinasce, et tutto a viver si rinova»; VARCHI *Rime* I 470, v. 12; MAGNO *Rime* 171, vv. 1-2; TASSO *Rime* 76 v. 14, «rinovellarsi qual fenice in foco». □ *unica*: PETRARCA *Canzoniere* 210, vv. 1-4; TEBALDEO *Rime (estravaganti)* 708, v. 69; B. TASSO *Rime* IV 63, vv. 1-2; VARCHI *Rime* I 205, v. 12.

3. *rinascendo morì*: DANTE *Inferno* XXIV, v. 107; B. TASSO *Rime* IV 46, vv. 13-18.

5-8. *l'alba...importuna*: «l'alba, che si affacciava sul fiume Po [Ferrara], apportatrice di un nuovo giorno, e che rompeva il velo della coltre buia che

avvolgeva la terra, infelice madre di un nuovo giorno, fu avvolta da una nebbia infausta, da un'ombra minacciosa» (si noti che sono la *nebbia* e la *ombra* che *scolorano l'alba*).

5-6. *alba...vel*: VIRGILIO *Eneide* IV v. 7, «umentemque Aurora polo dimoverat umbram»; PETRARCA *Canzoniere* 22, vv. 7-8; TASSO *Rime* 131, v. 5; *Adone* XIV ott. 56, vv. 1-4.

5. *aria...bruna*: marca dantesca *Inferno* II v. 1, «l'aere bruno». La dittologia degli aggettivi è in **AAm26**, v. 5 e in *Sampogna* VIII, v. 1300.

8. *solorò*: si legga *Sampogna* IX vv. 345-346, «quel notturno colore / scolora l'alba». □ *nebbia...ombra*: residui della notte (cfr. TASSO *Rime* 1123, vv. 1-2; 1541, vv. 2-3).

9-11. *bella...stral*: «l'arco di Morte, crudele e colpevole, trafisse con una freccia crudele la bella arciera [continua l'equivoco onomastico sul cognome della celebrata], la quale era solita maneggiare [*trattar*, cfr. **22**, v. 2] i dardi di Amore». TASSO *Rime* 1171 vv. 9-14, «[a Livia d'Arco] qual Dedalo, divin mirabil arco, / ti fece tal che sol da te saetti / in guisa ch'altri ne gioisca e pera? // Ma chi non brama di cadere al varco, / colto da la tua visita, e da' tuoi detti, / mentre tu sei di così bella arciera?». Per la relazione della defunta con Amore, si vedano TASSO *Rime* 1173, vv. 11-12; 1176, vv. 1-2 e **26**.

12-14. *dritto...morisse*: «se in vita Livia uccideva gli animi degli astanti con il veleno d'amore, fu giusto [*e silentio* vige la regola del contrappasso dantesco] che sia morta durante il parto, come le vipere». Per la sovrapposizione amore-veleno, si veda TASSO *Rime* 283, vv. 1-8.

13. *amoroso velen*: proprio della lirica amorosa (*Sampogna* III, v. 579; *Adone* XV ott. 69, v. 2). Il veleno che impiaga le anime è poi in *Galeria* I *Ritratti uomini* V 10 v. 4, «infettan l'alme di veleno infame».

28

Il madrigale (libero per l'alternanza di settenari e endecasillabi) prolunga la sovrapposizione Livia-*arco* (qui nel senso di 'arcobaleno'). Il parallelo è debitore dell'elogio alla donna in Tasso *Rime* 1170, vv. 1-8. Il fugace spettacolo (*pompa*, v. 1) che Iride dipinge in Cielo è destinato a trasformarsi in «torbida pioggia e 'n vapor lieve». L'allusione è alla credenza, già in Omero (*Iliade* XVII, vv. 57-60), secondo cui l'arcobaleno bevendo l'acqua di fiumi e mari preannuncerebbe l'arrivo di perturbazioni. In questo senso, il *velo*, «chiaro e colorato», di Iride origina rovesci e nebbia. Il madrigale si sviluppa sul tema della luce e della bellezza che svaniscono: al dipingere dell'*incipit* si accosta il manto luminoso della divinità (*velo*), sul cui esempio si menzionano i «vaghi colori» di Livia («quest'arco», v. 7), centro dei versi finali. Le sue *bellezze* e i suoi *splendori* spariscono quando il sole «de la luce vital» viene meno. Fuor di metafora, la scelta lessicale («vien meno»; «luce vital»; *sparisce*) è aderente anche al caso di Iride che si dissolve quando perde il sostegno della luce diurna. La conclusione è quanto mai canonica, come vulgato è il repertorio del componimento: la morte di Livia non lascia altro che il pianto negli «occhi nostri».

28

Nel medesimo soggetto

Pompa bella, ma breve
 dipinge Iride il Cielo,
 ma tosto il chiaro e colorato velo
 scioglie in torbida pioggia e 'n vapor lieve.
 Tal con vaghi colori 5
 di bellezze e splendori
 sorse quest'ARCO lucido e sereno.
 Or che 'l sol gli vien meno
 de la luce vital, sparisce e 'ntanto
 non lascia a gli occhi nostro altro che pianto. 10

28. Madrigale: abbacCDdEE

1. *Pompa...breve*: cfr. TASSO *Rime* 1013 v. 5, «[le lodi per Margherita Gonzaga] brevi, ma belle sono».

2. *dipinge...Cielo*: allusione allo spettacolo fugace dell'arcobaleno; situazione topica (VIRGILIO *Eneide* IV, vv. 700-702; PETRARCA *Canzoniere* 144 vv. 3-4, «né dopo pioggia vidi 'l celeste arco, / per l'aere in color' tanti variarsi»; TASSO *Rime* 785 v. 9, «[a Marfisa d'Este] l'Iri il suo [velo] colora anco nel cielo»). □ *Iride*: il paragone Iride-Livia è in TASSO *Rime* 1170 e 1172, vv. 9-14.

3. *colorato velo*: sottolinea il *dipinge* del verso precedente (classico, VIRGILIO *Eneide* V, v. 609; OVIDIO *Metamorfosi* XI, v. 589); l'allusione ai colori di Iride è anche in M. **ALu56**, v. 9 e *Adone* V ott. 142, vv. 5-6.

4. *scioglie...lieve*: il manifestarsi dell'arcobaleno preannuncia imminenti rovesci temporaleschi (la credenza è classica, cfr. OMERO *Iliade* XVII, vv. 57-60; VIRGILIO *Georgiche* I, vv. 380-381; OVIDIO *Metamorfosi* I vv. 270-271, «nuntia Iunonis varios induta colores / concipit Iris aquas alimenta que nubibus adfert»); nella tradizione volgare il concetto sopravvive in SANNAZARO *Arcadia* X 16, «[la terra] di tanti colori dipinta, quanti ne la pomposa coda del superbo pavone o nel celestiale arco, quando a' mortali denuncia pioggia»; *Adone* I ott. 119 vv. 3-4, «curva l'arco dipinto Iride arciera, / e scocca lampi in vece di quadrella [la sua azione è congiunta con quella di Orione, «torbida stella», v. 6 che «'l ciel minaccia et a le nubi piene / d'acqua insieme e di foco apre le vene», vv. 7-8]»; II ott. 117 v. 4, «Iride procellosa». □ *torbida pioggia*: in *Adone* VII ott. 156, v. 6 e XX ott. 5, v. 4.

5-6. *Tal...splendori*: una costruzione simile è in R †Spilimbergo p. 37, F.

CARRAFA *Di quei...* vv. 1-4, «di quei tanti diversi e bei colori / che 'n se rinchiude il vago arco celeste, / fatta Irene s'avea sì bella veste / ch'empiva il ciel di novi almi splendori».

7. *lucido...sereno*: in relazione all'arcobaleno, ma riferito al cielo è in SVE-
TONIO *Vitae* II 95, «repente liquido ac puro sereno circulus ad speciem caelestis
arcus orbem solis ambiit».

9. *luce vital*: *Sampogna* I, v. 596; *Adone* IV ott. 68, v. 6; XIII ott. 63, v. 7.

10. *occhi...pianto*: il tema è del dolore comune (cfr. 9, v. 7); è diffuso (B.
TASSO *Rime* I 99, vv. 7-8; MAGNO *Rime* 211, vv. 3-4; TASSO *Rime* 660, vv. 3-4).

29

È l'ultimo capitolo della celebrazione in morte di Livia d'Arco. Il madrigale riassume diversi luoghi sfruttati nelle *Lagrime* e, in particolare, nell'elogio della soprano. Il legame fra Livia e Amore, già stabilito da Tasso (*Rime* 1172; 1174, vv. 1-4), è ricorrente in M. che, in **26**, sfruttando il cognome della donna, la paragona alla costruzione che *sostenea* la reggia di Amore; in **27**, vv. 9-10 la sovrapposizione è ancora più chiara nell'eloquente ritratto della celebrata, che maneggia gli strumenti del dio, uccidendo con frecce intrise di «amoroso velen». In questa sede Amore e Venere muoiono con la cantante («morir quando morì», v. 1). Il *topos* della morte comune permette al poeta di attingere all'altrettanto vulgato repertorio della sepoltura comune (cfr. **18**, v. 14 e nota): l'urna che chiude le «belle spoglie» della donna accoglie anche i «duo Numi di Cipro». Marcata appare la ripresa di **18**, nel quale l'elogio al «famoso Magnan» è imbastito sull'*exhortatio* a costruire una tomba «di tre cadaveri capace» (patente l'affinità: «tre dei sepolti in un sepolcro ancora»). Infine, propria della lirica funebre, è la presenza del *peregrin* rispettoso e devoto, invitato a onorare il sepolcro di Livia spargendo fiori sul marmo.

29

Nel medesimo soggetto

Morir quando morìo
 questa terrena dea
 Amore e Citerea.
 L'urna, che chiude le sue belle spoglie, 4
 i duo Numi di Cipro insieme accoglie.
 Tu reverente e pio
 peregrin, la cui mano il marmo infiora,
 tre dei sepolti in un sepolcro onora. 8

29. Madrigale: abbccadd

1-3. *Morir...Citerea*: la morte delle divinità ricorda **20** v. 10, «le Muse no, ch'al suo morir moriro», con medesimo poliptoto del verbo. È espediente diffuso: *R* †Colonna p. 106r, A. GUARNELLO *O vaga giovenetta...* v. 16, «e le Grazie e Amor teco periro»; *R* †Spilimbergo p. 116, INCERTO *Ahi crudo fato...* vv. 7-8, «[Amore] caduta è la tua gloria e non più regna / in te valor: che già morto è con ella»; MAGNO *Rime* 27 vv. 1-3, «giacea presso al suo fin, languida e vinta, / la bella Irene, e sconsolato Amore / morir ne' vaghi lumi anch'ei pare»; TASSO *Rime* 1043, vv. 1-2; 1208 v. 8, «è spento Amore o 'nsieme al ciel salito»; *Adone* XIX ott. 145, vv. 5-8.

3. *Amore...Citerea*: cfr. TANSILLO *Rime* 263 v. 7, «[in morte di Juan Boscán] Venere ed Amor si dipartiro».

4-5. *urna...accoglie*: il tema della sepoltura comune è caro a M.; cfr. **1**, vv. 12-14 e **18**, vv. 13-14. Ai citati precedenti si possono aggiungere OVIDIO *Metamorfosi* IV, vv. 156-157; ALAMANNI *Rime* I 49, vv. 37-38; TANSILLO *Rime* 63, v. 117; TASSO *Rime* 1499 v. 12, «[per Maria d'Avalos] e scrivi [Amore] al sasso che due amanti serra»; *Sampogna* VIII vv. 1447-1452, «ch'ad amboduo n'appresti / un avello commune, / acciò che come l'alme / furo unite vivendo, / così le spoglie insieme / sien sepolte morendo»; *Adone* XIX ott. 249.

6. *reverente...pio*: binomio in B. TASSO *Rime* II 20, v. 5.

7. *peregrin*: l'appello al pellegrino è comune (**ALu**47, vv. 1-4; *Adone* XIX ott. 404, vv. 1-2). □ *infiora*: onora con fiori; si cfr. GRILLO *Rime Pompe* 7, v. 14; **ALu**48 vv. 12-14, «tu, se colà n'andrai, Manso, talora, / pace eterna gli prega, e riverente / d'immortali amaranti il sasso infiora».

8. *tre...sepolti*: ribadisce i vv. 4-5 e ricorda **18**, v. 11.

30

Il sonetto, dedicato a una *Peccatrice convertita*, si basa su una predisposizione allo stravolgimento dei canoni (Russo 2008, p. 132): nella prima parte si assiste a un uso di sintagmi tipici dello stilnovo in accezione erotica. La peccatrice, già prostituta e poi convertita, ha un'origine biblica: la Maddalena (Lc 7:36-50) riceve l'assoluzione prostrandosi ai piedi di Gesù. La lirica è, nell'economia delle *Lagrime*, voce isolata, inserita nel cuore di un ciclo dedicato a donne cantanti (26-29; 31) e attrici (32).

Il dettato delle Q (almeno fino al v. 6) è un continuo conflitto, un *pastiche* fra la donna peccatrice e la donna angelo, per cui l'attrito tra i due registri («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. Domina, in apertura, il ricorso ai *topoi* dello sguardo, «angelico e celeste», che *scaldò* per lungo tempo «i più gelati [ritrosi] amanti», e delle parole *oneste* che riuscirono ad *ammollire*, conquistare, il «petto de' più costanti». La Q coordina in senso chiastico gli elementi contrastivi (mezzo-oggetto *vs* oggetto-mezzo). Il movimento oscillatorio fra carica sensuale e patina stilnovistica coinvolge anche i vv. 5-6 di Q2: la donna *sommerse* nella lussuria tanti *cori* inermi quante furono le «anime erranti» che, dopo la sua conversione, trasse in *porto*. L'uso del preterito – che interessa Q1 e Q2 – tratteggia un'esperienza passata, in contrasto con il cambio di vita che si affaccia nella sirma. Il distacco è affidato a T1, costruita in iperbato: la donna, *scossa* dal proprio corpo mortale, risiede ora *in excelsis* (emblematico il ricorso alla rima simbolo *riso-Paradiso*). La T si conclude con una lapidaria valutazione: «già donna [...] or diva [...]», *calca* «quel sol» al quale *somigliò* nel volto. 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 verso enuncia il frutto dell'avvenuta conversione: l'attuale permanenza fra le file dell'Empireo permette alla convertita di bearsi della vicinanza a «quel Dio» che bramò «con l'alma». La donna abbandona gli amori carnali e le passioni terrene scoprendo la purezza della condizione spirituale; in questo modo il preterito, bandiera della dimensione mortale, non è statico, ma ammette il cambiamento.

30

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
 con le parole accortamente oneste. 4

E quanti cori pria miseri in queste
 sommerse di lascivia onde spumanti,
 tante poi trasse in porto anime erranti
 da le più fiere e torbide tempeste. 8

Ed ecco al fin tra 'l sempiterno riso
 scossa si sta de la terrena salma,
 già donna in terra, or diva in Paradiso. 11

Là cinta il crin di gloriosa palma
 calca quel sol, che somigliò col viso,
 gode quel Dio, che sospirò con l'alma. 14

30. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-2. *Scaldò...amanti*: il linguaggio stilnovistico si ammantava di una voluta sfumatura erotica. DANTE *Paradiso* III v. 1, «quel sol [Beatrice] che pria d'amor mi scaldò 'l petto»; ALAMANNI *Rime* I 1 vv. 2-4, «la dolce vista che mi desti, Amore, / nel benedetto giorno allor che il core / gelato e freddo mi scaldasti in prima»; B. TASSO *Rime* I 107 vv. 12-13, «né mai fia più ch'altra amorosa face / quest'or gelato cor struga e riscalde»; TASSO *Rime* 276 vv. 6-8, «ma con fiamme e faville, / tal ch'ogni freddo core / arde e avvampa d'amoroso ardore».

1. *angelico...celeste*: assente l'accezione spirituale; lo sguardo di lei è irresistibile, anche per gli amanti più frigidi; **B176** v. 6, «sembianti angelici celesti».

3. *il...ammolli*: la *peccatrice* è una maga della seduzione e conquista gli amanti più costanti; vicini (ma solo lessicalmente) sono ARIOSTO *Orlando furioso* VII ott. 13 vv. 5-6, «escon le cortesi parolette / da render molle ogni cor rozzo e scabro»; VARCHI *Rime* I 386, vv. 1-4.

4. *accortamente oneste*: vale per 'studiatamente ingenua'; ARIOSTO *Orlando furioso* XIX ott. 17, v. 4.

5-8. *quanti...tempeste*: «e quanti prima miseri cuori sommerse in queste onde spumanti di lascivia, tante anime salvò dalle più fiere e torbide tempeste mostrando loro il porto». Si realizza il capovolgimento dal pianto erotico a

quello religioso: da peccatrice e prostituta, la donna è convertita che converte.

5-6. *quanti...spumanti*: **AAm27** vv. 5-8, «intanto (e con qual sete, Amor, tu 'l sai) / veloce l'ardentissimo desio / in quell'oro ondeggiante a ber sen gio, / ove dianzi sommerso il cor lasciai».

7. *tante...anime*: controparte spirituale (è da rilevare lo scarto fra «quanti [...] pria» e «tante poi»); cfr. *R* †Spilimbergo p. 173, P. PARUTA *Donna...* vv. 25-27, «tu l'alme erranti, dal cammin distorto / al più sicuro porto / di salute guidasti». □ *anime erranti*: TASSO *Rime* 1449, v. 28; *Tempio* ott. 232, vv. 6-8.

10. *scossa...salma*: vulgatissimo (cfr. PETRARCA *Canzoniere* 217, v. 13 e nota; B. TASSO *Rime* II 105, vv. 65-66; TASSO *Rime* 1526, vv. 7-8; **ALu8** v. 10, «volò del suo mortal libera e scossa»).

12. *cinta...palma*: in Paradiso (è diffusa: MAGNO *Rime* 323, v. 12; TASSO *Rime* 1650, vv. 5-6; **5**, vv. 7-8).

13. *calca*: cfr. **35**, v. 14 e nota. □ *somigliò*: MAGNO *Rime* 88 vv. 10-11, «l sol, cui t'assomiglio, / mostra a tutti benigno il volto amato».

14. *gode*: **ALu21** vv. 6-7, «[alla moglie di Ettore Pignatelli] ne le mense del ciel beata assisa, / Dio gode, a Dio si volge, in Dio s'affisa».

31

La *Vittoria* del sonetto è Vittoria Concarini, nata a Roma (per questo detta la Romanina) fra il 1550 e il '60 (ADEMOLLO 1888, p. 139; DBI *s.v.*). Nel '78 sposa il musicista Antonio Archilei e presta servizio per il cardinale Alessandro Sforza e Ferdinando I de' Medici, il quale avrebbe «premuto in aver musici eccellenti e specialmente la famosa Vittoria, dalla quale ha quasi avuto origine il vero modo di cantare nelle donne» (ADEMOLLO 1888, *ibidem*). Si esibisce per le nozze di Eleonora de' Medici con Vincenzo Gonzaga (1584) e di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena, suscitando l'interesse di Giulio Caccini il quale, nella prefazione della sua *Euridice* (musicata da Jacopo Peri), la descrive come «cantatrice di quella eccellenza, che mostra il grido della sua fama». La data della morte è questione aperta (si cfr. SADIE 1998, p. 43; EMERSON 2005, p. 8; KIRKENDALE 1993, pp. 275-276).

Della lirica esiste un interessante calco di Girolamo Bertolaia nella *Raccolta di sonetti d'autori diversi* a cura di Giacomo Guaccimanni (Ravenna, 1623). La vicinanza fra i due testi è probabilmente da imputare a un ampio recupero del sonetto mariniano. Si legga il componimento:

Or perisca Natura e 'l suon concorde
de la Lira del Cielo omai si stempri,
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 tempre,
seco tosto vedrai che si contempri
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 concetti,
ripigliar su la cetra il loro fine.

Il sonetto indaga il motivo della morte della dedicataria, rintracciabile nella sua abilità canora. Ogni strofa è parte della 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 l'improvviso silenzio della «gran Lira» in T1. Il componimento è sorretto da un incedere interrogativo:

apre l'iperbolica sequenza la perdita di voce degli Angeli, da sempre impegnati (*'ntenti*) nell'elogiare Dio. In Q2, campeggiano le «pure e fortunate Menti» dell'universo: stanche per il «lungo moto», hanno repentinamente posto fine «a i loro infaticabili concenti» (cfr. *Dicerie La musica* I 21). 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 del mondo» a venire meno («accenna d'allentar le corde») o se, invece, sia la Natura che la «vuol disciorre» dei suoi accordi (*tempre*). T1 è legata a T2 per lo studiato intreccio rimico (rima ricca e inclusiva *corde : concorde : discorde*) e per i richiami contrastivi: l'ultima stanza decreta che la scomparsa della Concarini sia da imputare alla situazione di squilibrio cui la donna è chiamata a porre rimedio («per altro non cred'io che per comporre / de l'Universo l'armonia discorde», vv. 12-13). In tale senso, la Natura trova nell'elogiata la possibilità di restaurare l'attuale «armonia discorde», riconducendola a «suon concorde».

31

In morte di Vittoria cantatrice famosa

Son ammutiti gli Angeli, che 'ntenti
 sempre dolci a formar note divine,
 fra l'alme, che lassù son cittadine,
 lodano il sommo Re de gli elementi? 4

Oppur le pure e fortunate Menti,
 che volgon quelle rote adamantine,
 stanche dal lungo moto, impongon fine
 a i loro infaticabili concenti? 8

O forse accenna d'allentar le corde
 la gran Lira del mondo? E vuol disciorre
 di sue tempore Natura il suon concorde? 11

Per altro non cred'io che per comporre
 de l'Universo l'armonia discorde
 questa musica diva al Ciel sen corre. 14

31. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. 'ntenti: cfr. B. TASSO *Rime* V 5 vv. 12-14, «[nella morte di monsignor Tolomei] e 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: B. TASSO *Rime* I 52 vv. 9-11, «mort'è colui che nel tuo grembo assiso / fe' gli angeli dal Ciel scender a volo / al suon de' dolci suoi divini accenti»; IV 13 vv. 66-69, «da' vostr'occhi veder parmi talora / un Angel nuovo uscir vago et adorno, / il qual con armonia dolce e divina / cantando dica».

3. cittadine: PETRARCA *Canzoniere* 346, vv. 1-2 e nota; B. TASSO *Rime* II 62, v. 112; TASSO *Rime* 850, v. 12.

4. Re...elementi: 13, v. 8; ARIOSTO *Rime Canzoni* 5 v. 5, «del Re degli elementi e de le stelle».

5-8. le...concenti: «o le pure e beate Intelligenze [gli Angeli], preposte al movimento dei cieli, stanche dal loro lungo movimento, interrompono le loro instancabili armonie?»; cfr. TASSO *Gerusalemme conquistata* I ott. 3 vv. 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»; AAm35 vv. 1-8, «virtù sublimi, a cui di fiamma l'ali / impenna eterno Amor, beate menti / he sostenete il ciel, forme lucenti, / figlie prime di Dio, spirti immortali; // voi che con giri ine-

gualmente eguali / e con *infaticabili concenti* / fuga dando ai veloci e legge ai lenti / volgete di lassù gli orbi fatali».

6. *rote adamantine*: poi in **CCa35** v. 2, «stellanti cerchi adamantini».

8. *infaticabili concenti*: cfr. **AAm35**, vv. 1-8; si aggiunga **ABo4** vv. 9-10, «[a un usignolo nel quale forse si nasconde una Musa o un Angelo] scior sì dolce infaticabil canto / senza spirto divin non ben sapresti»; *Gerusalemme distrutta* ott. 68 v. 3, «dolce infaticabil concento»; *Adone* IX ott. 162, v. 7.

10. *Lira*: secondo la cultura classica, il moto delle sfere celesti produrrebbe una musica sublime come una lira cosmica. È già in FILONE *De opificio mundi* XLII, ed è recuperata nella tradizione volgare (TASSO *Rime* 444, vv. 3-4; 1691, vv. 1-4; *Mondo creato* IV vv. 999-1001, «ma poser sotto lor que' sette erranti [rote], / che fan sì varia l'armonia superna, / l'ammirabil sua celeste lira»).

11. *suon concorde*: TASSO *Gerusalemme conquistata* XX ott. 59 vv. 1-4, «ma concorde armonia con dolci tempre / da *pure menti* è su nel cielo intesa, / dove non è giammai chi turbi o stembre / i lumi o i cori, o faccia a l'alme offesa». Il magistero di Tasso sottolinea l'*adynaton* descritto da M..

12-14. *Per...corre*: «Archilei, dalle celesti abilità canore, corre in cielo per nessun altro motivo, credo, se non per ricomporre l'armonia discorde dell'Universo»

14. *corre*: la velocità del ritorno *in excelsis* è topica (cfr. **ALu45** v. 13, «mentre al tuo Fattor corri ad unirti»).

32

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 Flaminio Scala), con la quale si esibisce in occasione del matrimonio del duca Ferdinando I de' Medici e di Cristina di Lorena. Isabella è donna di lettere, la cui produzione è familiare a M. (allusioni e calchi compaiono anche nell'*Adone*; cfr. SANTOSUOSSO 2013, pp. 49-57): pubblica la *Mirtilla* (Verona, 1588), favola pastorale seguita nel 1601 da una raccolta di *Rime* (Milano, Bordone-Locarni). «Isabella fu lodata dalle penne più famose di quell'aureo Secolo» (BARTOLI 1781, p. 31), fra le quali sono da menzionare Chiabrera e Tasso. Dal 1603 al 1604 è in Francia, al servizio di re Enrico IV che «dielle segni di vera stima, e di regia munificenza» (BARTOLI 1781, p. 33); è a Parigi che M. può ammirare un suo ritratto, alla base di *Galeria I Ritratti donne* III 7.

Motore della lirica è l'umanizzazione dei teatri *orbi* ('orfani'), evocati in esordio: invano aspettano sulle scene il ritorno della bella *Sirena*, la quale ormai sdegna un auditorio mortale («orecchio mortal, vista terrena / sdegna», vv. 3-4), tornando là dove è uscita (il v. 4 è efficace per l'accostamento etimologico e allitterante *scese* : *ascende*). In Paradiso, nella consueta conformazione ad anfiteatro, Isabella, *accesa* d'amore (in equivoco col nome da lei scelto come accademica), infiamma Dio dello stesso sentimento («accesa d'amor, d'amor accende», v. 5). Il motivo del fuoco è topico nell'esaltazione di Andreini ed è recuperato dal poeta al v. 8: nella scena celeste, piena di «angelici lumi», *canta, arde, splende*. In T1 (legata a Q2 per epanadiplosi e poliptoto, *splende* : *splendano*) l'attenzione è nuovamente rivolta ai teatri: splendano le fiaccole come corteo alle spoglie dell'elogiata e il loro canto (*Galeria I Ritratti donne* III 7 v. 5, i «teatri festivi») non produca più *voci* di festa. T2 sintetizza l'invito precedente, recuperando Q1: ai teatri è detto di piangere non più per le drammatiche rappresentazioni che videro protagonista Andreini – tanto gravi da muovere l'empatia degli astanti – ma per la sua triste sorte, il suo «tragico caso».

32

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
sdegna e colà d'onde pria scese ascende. 4
Quivi ACCESA d'amor, d'amor accende
l'eterno Amante e ne l'empirea scena,
tutta di lumi angelici ripiena,
dolce canta, arde dolce e dolce splende. 8
Splendano or qui le vostre faci intanto,
pompa a le belle esequie e non più liete
voci esprima di festa il vostro canto. 11
Piangete voi, voi che pietosi avete
al suo tragico stil più volte pianto,
il suo tragico caso orbi piangete. 14

32. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *Piangete*: l'invito è rivolto ai teatri; frequente (cfr. **16**, vv. 7-8 e **26**, v. 1) e si estende anche a oggetti inanimati (*Galeria I Ritratti uomini* XIII 22, vv. 29-31). M. fa scuola: *Essequie poetiche* p. 148, A. BASSO *Cadde...* vv. 1-2, «[in morte di Lope de Vega] cadde il gran Plauto Ispano: aprite in pianto / orbi teatri omai, tragiche scene». □ *orbi*: orfani.

2. *sirena*: si cfr. ANDREINI *Rime* 171 v. 12, «[di Gabriello Chiabrera] di scena dolcissima sirena»; 175, v. 6; R †Andreini, G. B. ANDREINI *Pianto* 37 v. 8, «gran sirena del Ciel sembrava al canto».

3-4. *orecchio...sdegna*: cfr. B. TASSO *Rime* II 39 vv. 27-29, «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, vv. 5-8; TASSO *Rime* 978 vv. 9-11, «[per Giovan Battista Cavallara] dal ciel, credo, discese e colà riede [cfr. v. 4], / e dal suo lume scorto al cielo aspiri, / Cavallara immortale, e 'l mondo sdegni»; *Galeria I Ritratti donne* III 7 vv. 9-11, «[in morte di Isabella Andreini] fors'ella fatta a le celesti eguale / sdegna orecchio mortale».

4. *scese ascende*: si vedano R †Colonna p. 97v, B. CAPPELLO *Cittadina...* v. 2, «salita onde scendesti»; R †Spilimbergo p. 167, V. PAPAZZONI *Ohimè...* v. 89, «a lui ritorni, onde scendesti»; **ALu13**, v. 6 e nota.

5. *accesa*: R †Andreini, G. B. ANDREINI *Pianto* 36 v. 7, «di gloria accesa»;

la stessa attrice, ANDREINI *Rime* 29 vv. 10-11, «dal mio leggiadro e glorioso foco, / che dolcemente [v. 8] m'arde e non m'ancide». □ *accende*: R †Andreini p. 5, L. PASTROVICCHI *O...* v. 8, «più schiere d'amanti accese il core»; cfr. 27, vv. 12-13.

6. *eterno Amante*: Dio. TANSILLO *Rime* 161, v. 1; TASSO *Rime* 639, v. 4. Anche in ANDREINI *Rime* 138, v. 14. □ *empirea scena*: cfr. 4, v. 10; l'espressione è in IMPERIALE *Stato rustico* III, v. 639.

8. *dolce...splende*: cfr. PETRARCA *Canzoniere* 159, vv. 13-14.

9-10. *splendano...esequie*: *Galeria I Ritratti donne* III 7 vv. 3-6, «veggo la luce ardente / degli occhi, che già vivi / de' teatri festivi / i chiari lumi abbarbagliar sovente». Possibile una reminiscenza da TASSO *Gerusalemme liberata* XII ott. 95, vv. 1-2. □ *faci*: fiaccole.

12. *pietosi*: ricorda gli *amici* in 12, v. 9.

13. *tragico stil*: arte drammatica. □ *più...pianto*: l'intensità e la bravura della defunta hanno portato i teatri a piangere (una situazione simile è in TASSO *Rime* 629 vv. 5-11, «se pianse e risonò funebri e meste / voci, lagrimò seco il popol folto / la dura cella, e 'ndietro il sol rivolto / parve ed in un 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»).

14. *tragico caso*: la morte; così in *Galeria I Historie* 14, v. 9; *Sampogna* VII, vv. 346-350.

33

Alla morte di Livia da Savignone, moglie del pittore Bernardo Castello, avvenuta il 21 luglio 1613, il poeta dedica il ciclo più lungo della sezione (33-39). Amico di Tasso e Chiabrera e da loro elogiato, Castello intreccia rapporti anche con M. con cui corrisponde dal 1603, benché la prima missiva testimoni un già solido legame (*Epistolario* n. 19, p. 32). Nel 1613, dopo la scarcerazione e il riavvicinamento con il duca di Savoia (Russo 2008, p. 115), fra i due si intensifica la corrispondenza: il poeta, impegnato nell'allestimento della *Galeria* e in attesa di certi disegni (*Epistolario* n. 60, p. 113), accetta di scrivere per Castello alcuni versi da accompagnare alle raffigurazioni della *Gerusalemme liberata* di Tasso. In tale scambio M. menziona alcuni sonetti «fatti più per [...] la prontezza dell'affetto che la vivacità dell'ingegno» (*Epistolario* n. 81, p. 146). Non è possibile stabilire se queste composizioni siano le didascalie promesse al pittore o il tributo alla morte di Livia; certo è che il presente sonetto, come i successivi, sono da ascrivere al 1613 o ai primissimi mesi del 1614.

Il componimento è in *Galeria I Ritratti uomini* XIV 9a. L'impostazione è inedita: M., in persona del pittore, piange la morte di Livia alla quale si decide di dedicare un ritratto. La situazione in Q1 è classica, impreziosita da un impianto contrastivo e da una forte anastrofe: il monologo lamenta che il dolore, benché straziante, non è tuttavia così forte da procurare la morte del vedovo. Per tale stallo il protagonista disprezza («aborre e sdegna») la propria esistenza che «al suo morir non more». Lo svolgimento tematico che ne segue, da Q2 fino alla chiusura, verte sul motivo, classico e poi rinascimentale, della pittura come emulatrice della vita e vincitrice della morte. Nella Q campeggia l'invito, rivolto alla moglie, a guardare (*mira*) la mano dell'artista che, dipingendo la sua effigie, cerca (*s'ingegna*) di ingannare gli «occhi miseri». A questo argomento M. riserva una riflessione particolare che lo condurrà, in *Galeria II Capricci* 12, ad affermare il trionfo della Morte sull'arte. Q2 si costruisce a partire da **AAm30** vv. 5-8: «*mira* [...] ritratto a parte a parte / in viva tela il bel semblante umile, / quel cui ritrar sovente il nostro stile / *s'ingegna* invan con tanto studio in carte». Il medesimo invito e la vicinanza lessicale sfociano lì nella preminenza della pittura sulla scrittura («quanto / non può inchiostro o pensier, fanno i colori», vv. 13-14) e qui nell'esortazione ad apprezzare lo sforzo della tecnica. Il dolersi di T1 è legato a T2: benché i «pegni amati» (i sedici figli) siano di Livia «immagini spiranti», Castello chiede l'aiuto di Amore affinché il ritratto della donna sulla tela riceva l'*anima* (la vita).

33

In persona del signor Bernardo Castello pittore per la morte di sua moglie

Poscia ch'a far ch'io dietro a te non vegna, debil, quantunque forte, è quel dolore, per cui, dal dì ch'al tuo morir non more, viver questa mia vita aborre e sdegna,	4
deh mira almeno come la man disegna l'effigie tua, che mi restò nel core, e distemperando in lagrime il colore ingannar gli occhi miseri s'ingegna.	8
E sebben tanti pegni amati quanti di te stessa mi lasci, o Livia mia, son del tuo volto immagini spiranti,	11
pur novello d'Amor miracol fia che de l'anima sua cara a i sembianti un cadavere estinto anima dia.	14

33. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-4. *Poscia...sdegna*: «poiché quel dolore, per quanto sia forte, non è sufficiente a far in modo che io ti segua, per cui questa mia vita, dal giorno in cui non ti ha seguito nella morte [«ch'al tuo morir non more»], detesta e disprezza vivere».

1-2. *dietro...dolore*: Tasso *Rime* 429 vv. 12-14, «[in morte di una bella donna] e me, ch'insieme partir volli e freno / duro mi tenne a forza; ed or secondo / vorrei venir dietro a' tuoi passi almeno».

3. *al...more*: il soggetto è la vita del poeta-Castello. M. rovescia uno dei *topoi* più frequenti della lirica funebre, la morte comune (cfr. 20, v. 10): l'io lirico detesta vivere poiché non ha seguito il destino dell'amata, e morta lei, si ritrova solo. Cfr. 25 e 36 per le domande che tormentano chi scrive.

4. *aborre...sdegna*: diffuso (*Adone* IV ott. 118, v. 7; XII ott. 221, v. 4).

5-8. *mira...s'ingegna*: «almeno guarda come la mia mano traccia il tuo ritratto, che mi è rimasto nel cuore, e diluendo il colore con le lacrime prova a illudere i miseri occhi». M. insiste sulla bravura di Castello: *Galeria I Favole* 7, vv. 1-2; vv. 5-6; 7a, vv. 3-4; *Ritratti uomini* I 76, vv. 1-4; XIV 9, vv. 12-14; *Capricci* 5, vv. 9-14.

6. *restò...core*: proprio della scuola siciliana; cfr. TEBALDEO *Rime (estravaganti)* 556, vv. 5-6; MAGNO *Rime* 46 v. 6, «l'imagin vostra nel mio cor dipinta».

7. *distemperando...colore*: *Galeria I Ritratti uomini* XIV 9 vv. 12-14, «ei spargendo al Ciel giuste querele, / altro non sa, che con l'umor del ciglio / i colori temprar, lavar le tele».

8. *ingannar...s'ingegna*: l'arte che inganna la vista è frequente (precedenti in ARIOSTO *Orlando furioso* XLII ott. 74, vv. 3-6; MAGNO *Rime* 182, vv. 5-7; in M. *Adone* XI ott. 157, vv. 1-8).

9-14. *E...dia*: «benché, Livia mia, tutti i figli che mi lasci (pegni del nostro amore) non sono che viva immagine di te, tuttavia sarebbe nuovo miracolo d'Amore che un cadavere [cioè di Castello] riesca a dare vita [«anima dia»] alle fattezze, nella pittura, della sua cara anima [la moglie; da notare il bisticcio]».

9. *pegni*: figli, come in OVIDIO *Metamorfosi* III, v. 134; *Adone* XIX ott. 296, vv. 1-2; XX ott. 279, vv. 1-2.

11. *immagini spiranti*: cfr. Tasso *Rime* 561 vv. 9-10, «[a Eleonora Sanvitale per la nascita della figlia] e del tuo sangue fece e di te stessa / viva imago spirante»;

12. *d'Amor miracol*: *Galeria I Ritratti donne* III 10, vv. 109-110; *Adone* XIII ott. 185, v. 3.

14. *anima dia*: al ritratto di Livia. È marca frequente: *Galeria I Ritratti uomini* XIV 8b v. 3, «[per la morte di Annibale Carracci] chi le tele animò, senz'alma giace»; II *Statue* 36a vv. 25-26, «[sulla statua di una donna] spira l'imagin bella, / quasi animata forma».

34

Come nel componimento precedente, M. parla in persona del pittore Castello, disperato per la morte della moglie. Al dialogo impossibile di 33 subentra qui l'invocazione a Perseo attraverso i particolari mitologici a lui associati (Pegaso; Medusa; Atlante); all'eroe è chiesto di trasformare il soggetto in marmo. Il poeta evoca il potere di Medusa, che pietrificava chiunque ne incrociasse lo sguardo, per enfatizzare il contenuto paradossale della sua supplica.

Q1, dall'attacco dattilico (forte l'accento di 8^a), è cornice mitologica e invocazione all'eroico figlio di Giove che, sul dorso di Pegaso e armato del capo della Gorgone, attraversa il Cielo («scorrendo il Ciel») e trasforma in *selce* Atlante, dando vita all'omonima catena montuosa. Il racconto è in Ovidio, *Metamorfosi* IV, vv. 639-662. Q2, ricordando il potere di Medusa (alla quale «l'uman sembiante / in marmo trasformar concesse il fato», vv. 5-6), si appella alla pietà di Perseo, a cui M.-Castello avanza la richiesta di esser convertito in marmo. La forza della lirica risiede nel connubio tra la materia mitologica tradizionale e l'epilogo innovativo: a fronte della volontà classica di diventare sasso per smettere di soffrire, l'autore nega che la metamorfosi abbia intenti lenitivi, affermando invece che la trasformazione consentirebbe di dare maggior sfogo alla passione. Due le soluzioni proposte in T2: ridotto a pietra, la nuova consistenza permetterebbe al monologante di essere *qual* Egeria, fonte eterna di lacrime (l'accento al pianto è ricorsivo: cfr. 37, vv. 12-14), oppure di essere tomba in modo da accogliere nel proprio seno il «caro velo» della moglie.

34

Nel medesimo soggetto

Forte guerrier, ch'al corridor volante
 premendo il tergo e del Gorgone armato
 scorrendo il Ciel da l'uno a l'altro lato,
 cangiasti in selce il mauritano Atlante: 4

l'orribil teschio, a cui l'uman sembiente
 in marmo trasformar concesse il fato,
 deh, s'hai pietà d'un doloroso stato,
 vienne e presenta a la mia vista avanti. 8

Non perché volto in sasso in me la doglia
 manchi col senso, or che 'l mio sol terreno
 lasciata in terra ha la mortal sua spoglia, 11

ma perché, qual Egeria, io versi appieno
 fonte eterno di pianto o perch'accoglia,
 fatto sepolcro, il caro velo in seno. 14

34. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-8. *Forte...avante*: «Teseo, forte guerriero che in sella a Pegaso, armato della Gorgone, attraversando il cielo, hai trasformato in pietra l'africano Atlante: se provi pietà per la mia dolorosa condizione, vieni e presentami davanti agli occhi l'orrenda testa (Medusa), alla quale il fato ha concesso di mutare l'aspetto umano in marmo».

1. *Forte guerrier*: Perseo. L'epiteto, già in OVIDIO *Metamorfosi* IV, vv. 770-771, è poi qualifica eroica (attribuita ad Astolfo in Ariosto, a Tancredi in Tasso). □ *corridor volante*: Pegaso; così l'ippogrifo in ARIOSTO (*Orlando furioso* IV ott. 16, v. 3) e in TASSO (*Rime* 676, vv. 9-10). Cfr. *Adone* XIX ott. 34 vv. 3-4, «più d'una volta del cavallo alato / premer il tergo [v. 2] e moderar il morso».

2. *del...armato*: armato della testa di Medusa. La descrizione è dalla vulgata iconografia dell'eroe (cfr. LUCANO *Farsaglia* IX, v. 684; BOCCACCIO *Genealogia* II X XI, «caputque secum deferret Gorgonis»).

3. *da...lato*: cfr. OVIDIO *Metamorfosi* IV vv. 621-624, «inde per inmensum ventis discordibus actus / nunc huc, nunc illuc exemplo nubis aquosae / fertur et ex alto seductas aethere longe / despectat terras totumque supervolat orbem»; ANGUILLARA *Metamorfosi* IV ott. 391, vv. 5-8; ALAMANNI *Rime* II 50, vv. 264-270.

4. *cangiasti*: già in PETRARCA *Canzoniere* 197 vv. 5-6, «[l'aura] pò quello

in me, che nel gran vecchio mauro / Medusa quando in selce transformollo»; **AMa40**, vv. 1-2; *Galeria I Ritratti uomini* I 66, vv. 12-14. □ *mauritano Atlante*: **ARIOSTO** *Orlando furioso* XIV ott. 99, v. 6; **TASSO** *Mondo creato* III, v. 100.

5-6. *sembiante...marmo*: **PETRARCA** *Canzoniere* 179, vv. 10-11; **TASSO** *Rime* 591, v. 37.

5. *orribil teschio*: *Ritratto* ott. 122, vv. 3-4; *Adone* III ott. 38, vv. 5-8.

7. *doloroso stato*: rimanda a **33**, vv. 1-4 (già in **PETRARCA** *Canzoniere* 268, v. 19; **TASSO** *Rime* 902, v. 7).

9-14. *Non...seno*: «non perché, trasformato in sasso, in me il dolore cessi con la capacità di sentire [*senso*] – ora che il mio sole terreno ha lasciato sulla terra il suo corpo –, ma perché, come Egeria, io possa versare un fonte eterno di lacrime o perché possa accogliere, trasformato in sepolcro, dentro di me la tua cara salma».

9-10. *volto...senso*: il desiderio di conversione in pietra è già in **TIBULLO** *Elegie* II iv vv. 7-8, «ego ne possim tales sentire dolores, / quam mallem in gelidis montibus esse lapis»; simile la lezione in **TEBALDEO** *Rime* 278 vv. 82-84, «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, con ritorno del *senso*, è in **PETRARCA** *Canzoniere* 23, vv. 143-146.

11. *lasciata...spoglia*: **ALu46**, vv. 1-2 e *Introduzione*. □ *mortal...spoglia*: è *iunctura* sfruttata.

12. *Egeria*: fonte (**OVIDIO** *Metamorfosi* XV, vv. 547-551).

12-13. *versi...pianto*: topica la trasformazione in fonte (**PETRARCA** *Canzoniere* 366 vv. 106-107, «Medusa et l'error mio [aver amato la bellezza di Laura] m'àn fatto un sasso / d'umor vano stillante»; cfr. 23, vv. 116-117).

13-14. *accoglia...seno*: cfr. **19**, v. 14 e nota.

35

Nel sonetto sono preponderanti il tema e il lessico incardinati sulla vista e sulla luce, ed è sensibile il rilievo del contrasto fra la condizione terrena e quella celeste («quest'oscuro orrore» *vs* «quell'eterna pace»; «aprir solean quaggiù rose e viole» *vs* «lassù ridere il Ciel»). Q1 propone una costruzione anastrofica: gli inviti a cessare il pianto e smorzare il dolore sono rivolti al *pensier* ossessivo («sconsolato pensier, pensier tenace») della morte dell'amata. Tale presenza logora e consuma la mente del poeta-pittore. Q2 invita a «volgere lo sguardo» al Paradiso: nella nuova sede Livia risplende con maggior fulgore («ivi o quanto è più chiaro il suo splendore», v. 8), mentre in terra («quest'oscuro orrore») è «estinta» la sua *beltà*. Le piante (la presenza della defunta), in T1, sono assunte come punto di giunzione fra cielo e terra: se quaggiù facevano fiorire «rose e viole», lassù fanno *sorridere* il Cielo e sbocciare le stelle. Infine T2 è costola del v. 8: Livia, più chiara, calca il sole che, arricchito da nuova luce e dalle di lei «virtù novelle», splende «più che mai».

35

Nel medesimo soggetto

Chiudi al pianto la vena e al dolore
 pon freno omai, che ti distempra e sface
 sconsolato pensier, pensier tenace,
 pensier luce de l'alma, occhio del core. 4

Se cerchi e piagni in quest'oscuo orrore
 de l'amata beltà l'estinta face,
 volgi lo sguardo a quell'eterna pace:
 ivi, o quanto è più chiaro il suo splendore. 8

Mira sotto le piante altere e belle
 ch'aprir solean quaggiù rose e viole,
 lassù ridere il Ciel, fiorir le stelle. 11

E mira come là più che non sòle
 ricco di lampi e di virtù novelle
 splende dal suo bel piè calcato il sole. 14

35. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *Chiudi...pianto*: invito già in ALAMANNI *Rime* I 11, vv. 1-4; MAGNO *Rime* 35, v. 5; **ALu19**, vv. 9-11.

2. *distempra e sface*: binomio in TASSO *Rime* 380, v. 6; **ABo39**, v. 7.

3. *pensier tenace*: in contesto funebre, è da ricordare TASSO *Gerusalemme liberata* V ott. 13 vv. 1-2, «ben altamente ha nel pensier tenace / l'acerba morte di Dudon scolpita».

4. *pensier...core*: l'intelletto è *luce* interiore (*Adone* VI ott. 27 vv. 5-6, «[l'intelletto] onde se quel, vie più che vento o foco / rapido e vago, occhio de l'alma è detto»); è possibile che la costruzione risenta di MASSINI *Rime* p. 13 vv. 9-14, «[sull'amore onesto contrapposto al sensuale] 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 abbagliato e cagion sei, / Francesco, a te di precipizio eterno». □ *occhio...core*: in altro contesto Ef 1:18, «illuminatos oculos cordis vestri»; MOLES *Lagrima di Sebeto* ott. 45 v. 5, «mirava te con l'occhio interno».

5. *oscuo orrore*: già in B. TASSO *Rime* IV 13, vv. 31-32.

6. *estinta face*: vulgata (a titolo di esempio **ALu3**, vv. 10-11).

7-8. *volgi...splendore*: **ALu3** vv. 7-11, «e 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». Sull'aumentato splendore della defunta in Paradiso, i precedenti sono numerosi: TEBALDEO *Rime* 193 vv. 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...* vv. 5-6, «spenti [i raggi di Irene] non già, ché fra le pure menti / del ciel splende più assai che non solea»; MAGNO *Rime* 42 vv. 72-73, «splende or là su, più che mai bella».

10. *aprir...viole*: diffuso (B. TASSO *Rime* III 67, vv. 461-462; TASSO *Rime* 5, vv. 2-4; 639, vv. 5-6; 1513, vv. 76-77; **ABo10**, v. 12; **ABo22**, vv. 12-14; *Adone* XVII ott. 86, vv. 1-2).

11. *ridere...Cielo*: PETRARCA *Canzoniere* 92, v. 14; TEBALDEO *Rime* 158 vv. 1-2, «tu piangi, e quella per cui fai tal pianto / ne ride, e ride il ciel che l'ha raccolta». □ *fiorir...stelle*: cfr. TASSO *Rime* 1287, v. 7; **ABo55**, vv. 3-4; *Adone* XV ott. 9 v. 8, «il terreno stellato e 'l ciel fiorito».

12-14. *che...splende*: il Sole è più splendente per la presenza della defunta (cfr. **24**, vv. 12-13 e anticamera di **39**, v. 11). Topico, si veda R †Spilimbergo p. 157, S. MAGNO *Pura angetta...* vv. 9-10, «anima chiara, che coi lumi tuoi / accresci al Sol splendor».

14. *calcato*: cfr. **30**, v. 13. Si legga TASSO *Rime* 1129 vv. 9-11, «pur trionfi nel superno regno, / e sotto a' piedi tuoi si volge ed erra / il Sole e gli altri giri e celesti». In M., *Galeria I Historie* 37b v. 80, «quel piè toccaste, a cui soggiace il Sole».

36

L'appello è alla Morte. Le strofe sono nettamente divise e il poeta affida a ognuna di esse una specifica anta della sua *lamentatio*: aprono in Q1 le domande circa la crudeltà della *rea* nello *spegner* la luce dell'amata, risparmiando la vita dell'amante. Seguono l'interrogazione sul divario fra la velocità di infliggere dolore e la lentezza nell'alleviarlo e un elenco, scandito dalla triplice anafora di *forse* (cfr. **10**, vv. 9-11 e **20**, vv. 12-14), di possibili soluzioni. La chiusa, infine, ribalta l'invocazione iniziale: il sopraggiungere della Morte, dolce negli occhi della defunta, non è più l'epilogo auspicabile ma qualcosa da evitare, poiché al soggetto, in lutto, dispiace ogni forma di consolazione.

La celebrazione di Livia crea un dinamico evolversi del cordoglio, alla cui base permangono invariati il dolore, il desiderio di pianto e il dialogo, dapprima con la moglie (**33**), poi con Perseo (**34**) e qui con la Morte. Q1 opta per un'introduzione canonica: la Morte, mai nominata direttamente se non al v. 8, *spegne* la vita di Livia e non quella del marito. Seguono, ritmate dall'anafora, le ragioni che M. immagina giustificare tale situazione: Q2 propone che essa indugi perché crede di aver già ucciso il poeta e, di conseguenza, di non dovergli più *porgere* aiuto; in alternativa, è possibile che, *sbigottita* dal suo *sembiante*, 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 cuore in cui alberghi l'immagine dell'amata («dove immortal bellezza / fa Paradiso», vv. 9-10). La risoluzione finale porta a una *impasse* l'assunto d'inizio: il desiderio di seguire Livia, finora coltivato, è fuggito come è fuggita ogni *dolcezza*, compresa la Morte, ora *dolce* negli occhi della donna.

36

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,
 come, come al conforto or è sì lenta? 4

Forse al grave dolor che mi tormenta
 morto mi crede e non mi porge aita.
 Forse dal mio semblante sbigottita
 meco anch'ella morir Morte paventa. 8

Forse in un cor, dove immortal bellezza
 fa paradiso, esser non può che scocchi
 suo stral colei ch'è di ferirne avvezza. 11

Pur mi morrei, ma che tua man mi tocchi
 Morte non voglio. Io fuggo ogni dolcezza
 e tu dolce sei fatta in sì begli occhi. 14

36. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *la rea*: Morte; antonomastico (**ALu40**, v. 6; **27**, v. 11). □ *luce...spenta*: azione topica della Morte (esempi da PETRARCA *Canzoniere* 251, vv. 2-4; MAGNO *Rime* 70, vv. 1-2; **35**, v. 6).

2. *perché...vita*: il rammarico del superstite. La condizione di **33**, v. 3 è qui indagata. **ALu27** vv. 12-14, «perché me del fragil mio non scinse / Morte, o dolce mia guida, il tristo giorno, / che la tua luce, anzi la mia, s'estinse?». Simili domande in PETRARCA *Canzoniere* 300, vv. 12-14; BEMBO *Rime* 160, vv. 5-6.

3-4. *man...lenta*: simile il ragionamento di TEBALDEO *Rime (estravaganti)* 531 vv. 12-14, «hor sia qui fine a li miei longi affanni: / non expecto più mai altro che morte, / presta a chi fugge e tarda a chi la brama». La domanda accosta la velocità della Morte nell'infliggere dolore (PETRARCA *Canzoniere* 317, vv. 7-8; MAGNO *Rime* 137, vv. 60-61; **ALu25** v. 9, «la man sol pronta a l'atto empio s'offerse») e la sua pigrizia nel concedere tregua (SANNAZARO *Rime* 79, vv. 5-8; AQUILANO *Strambotti* 155, vv. 1-2; *Rime (estravaganti)* 687, vv. 31-33).

6. *morto...crede*: AQUILANO *Rime (dubbe)* 35 vv. 12-14, «dei [Morte] sguarda el viso mio pallido e smorto, / né credo che per altro sia sì lenta / se non che forse pensa avermi morto». Il dubbio sulla propria condizione è anche in TEBALDEO *Rime (estravaganti)* 312 vv. 1-4, «Lucretia, io non son morto, io vivo anchora, / credo, mirando il pallido mio volto, / che assembla di color un

huom sepolto, / se ingannasse la fama che uscì fuora». □ *non...aita*: richiama il v. 4 (cfr. *TEBALDEO Rime* 278, vv. 1-3; *MAGNO Rime* 192, vv. 3-4).

7. *forse...sbigottita*: AQUILANO *Strambotti* 12 vv. 1-2, «io seguo Morte, et lei mi fugge, ahi lasso! / Non so, se 'l volto mio gli dà terrore».

8. *meco...paventa*: AQUILANO *Strambotti* 124 vv. 5-6, «nelle tue [di Amore] man tanto avilito, / che morte anchor si sdegna havermi apresso»; lo spavento della Morte è anche per il gesto di Curzio (*Galeria I Ritratti uomini* I 28 vv. 6-7, «al gran portento / di spavento gelò l'istessa Morte»).

9-11. *Forse...avvezza*: «forse non può essere che la Morte, che è avvezza a ferire, scocchi il suo strale in un cuore dove l'immortale bellezza [di Livia] fa paradiso». Una certa prossimità è con PRETI *Poesie L'amante occulto* vv. 157-162, «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 imago, / da cui fuggia la Morte, / ch'offender non può mai cosa celeste».

13. *fuggo...dolcezza*: ALAMANNI *Rime* I 16 v. 43, «[l'ape, per la morte di Cosimo Rucellai] sol si pasce d'amaro e il dolce ha schivo».

14. *tu dolce*: PETRARCA *Canzoniere* 352 v. 14, «dolce incominciò farsi la Morte». □ *in...occhi*: la Morte è negli occhi della donna, come in PETRARCA *Canzoniere* 135, v. 34 e in TASSO *Rime* 61 vv. 53-55, «e dolce ancor la morte, / s'avverrà mai che per voi bella e cruda / Amor quest'occhi lagrimando chiuda».

37

Il quinto sonetto in morte di Livia da Savignone è costruito sui cento occhi che M., impersonando Castello, vorrebbe avere (come Argo e come Gelosia) per poter piangere tutto il suo dolore. Il componimento esaspera un unico tema, in uno slancio che asseconda il gusto dell'epoca: M.-Castello avverte una sofferenza così grande che non trova negli occhi uno sfogo adeguato. Come avrebbe voluto avere tanti occhi quante le stelle del cielo per ammirare la moglie viva, ora lo stesso dono gli permetterebbe, con un fiume di lacrime, di esternare il suo tormento.

Ad aprire la lirica è l'equazione donna-Sole, che prepara il terreno alla finale sovrapposizione in **39**, v. 11. L'amante, di fronte allo splendore della donna, avrebbe voluto essere il cielo per avere tanti occhi quante sono le stelle e poterle così ammirarne le qualità. Ennesimo *adynaton* nella celebrazione, sull'esempio di **34**, è in T1 e in T2. Nel passaggio da Q1 a Q2 si verifica un brusco salto temporale, per cui il medesimo auspicio acquista funzione antitetica. Il desiderio si adegua al mutato contesto: il pittore vorrebbe esser cielo per aver tanti occhi che siano «al pianger porte». Il discorso include tessere topiche che, tuttavia, non appesantiscono l'impianto retorico: l'«invida Morte» coesiste pacificamente col nuovo esito, studiato *ad hoc*, delle *porte*. T1 motiva Q2: gli occhi, attraverso i quali il suo cuore *versa* «tepidi vene, amari fiumi» (in rispecchiamento), non riescono a sfogare «tant'umor» che palpita nel cuore. La lirica si chiude con l'invocazione ad Amore, convenzionalmente cieco, subito sostituito da un altro interlocutore, ossia la sua «occhiuta figlia». È Gelosia, nata da Amore e Invidia che, a differenza del padre, vede perfettamente: a lei è rivolta quindi la preghiera di diventare come «Argo», i cui *lumi* assicurerebbero alla piena del dolore una via d'uscita.

37

Nel medesimo soggetto

Bramai, per vagheggiar le fide scorte
 de l'amoroso mio chiaro levante,
 esser un ciel con tante luci quante
 aprir ne suol la sua stellata corte. 4

Lasso, or che quelle ha chiuse invida Morte,
 che mi fean lieto e fortunato amante,
 esser pur bramo un ciel per aver tante
 quante son le sue stelle al pianger porte. 8

Però che queste, onde 'l mio cor sì largo
 versa tepide vene, amari fiumi,
 son urne anguste a tant'umor ch'io spargo. 11

Amor, perch'io mi stempri e mi consumi,
 s'occhi non hai, mi faccia almeno un Argo
 l'occhiuta figlia tua, c'ha cento lumi. 14

37. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-4. *Bramai...corte*: «per ammirare gli occhi della mia amata e luminosa alba [la donna], ho desiderato essere un cielo con tante stelle quante ne è solita aprire la sua corte».

1. *fide scorte*: occhi; cfr. PETRARCA *Canzoniere* 299, vv. 3-4.

2. *levante*: se è assodata la corrisponde Livia-luce (cfr. 34, v. 10; 35, v. 8; 39, v. 12), l'appellativo è raro (si può ricordare ROTA *Rime (rifiutate)* 24 5, «quando il mio levante aprir si vole / fugge tema e dolor»).

3. *esser...cielo*: si riferisce a quando la moglie era in vita (l'*or*, v. 5 e il *bramo*, v. 7 confliggono con la situazione passata; per il contrasto prima-dopo cfr. 7, vv. 12-14). Lo stesso *adynaton* è in Tasso *Rime* 560 e ABo70 vv. 13-14, «ché non per altro un cielo esser vorrei, / che per aprir mill'occhi a tanta luce».

5. *chiuse*: ricorda 36, v. 1. □ *invida Morte*: appellativo trito.

6. *lieto...fortunato*: come gli *spirti* in ALu45, v. 9.

7. *esser...ciel*: anticipa il successivo «mi faccia almen un Argo», v. 13.

8. *porte*: occhi.

10. *tepide vene*: cfr. 40, v. 71. □ *tepide...amari*: il binomio ricorre anche in Adone XIV ott. 376, vv. 5-6.

11. *urne anguste*: il precedente della coincidenza fra occhi e urne è in M. ALu48 vv. 3-4, «[davanti alla tomba di Torquato Tasso] e questi in rimirar

l'urna famosa / furo urne di pianto occhi conversi». Circa l'inadeguatezza fra gli occhi e la necessità di piangere (da cui si origina il desiderio di trasformarsi in cielo), si veda ARIOSTO *Orlando furioso* XXIII ott. 113, «l'impetuosa 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 voltare 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 anche TASSO *Rime* 573 vv. 52-54, «già scarsi al mio voler sono i sospiri, / e queste due d'umor sì larghe vene / non agguaglian le lagrime e le pene».

12. *stempri...consumi*: richiama **35** v. 2, «distemptra e sface».

13. *socchi...hai*: perché Amore è cieco. □ *Argo*: la metamorfosi in Argo riprende i vv. 7-8 (ALAMANNI *Rime* I 28 vv. 101-104, «deh perché non ho io le luci d'Argo, / perché a Bibli è mia sorte inferiore, / perché non son tutto acqua o pianto / per isfogar mio duolo amaro tanto?»; **ABo69** vv. 5-8, «e ben esser vorrei di luci un Argo / per poter con le lagrime, ch'io spargo, / aprir cento canali a sì gran fonte»).

14. *occhiuta figlia*: Gelosia; cfr. **AAm80**, vv. 1-2. □ *cento lumi*: riferibile, alternativamente, sia ad Argo (già nella tradizione classica OVIDIO *Metamorfosi* I, v. 625), sia alla Gelosia (Tasso *Rime* 293, vv 1-2).

38

Il cruccio di 37 lascia il posto a risoluzioni che, per quanto ferme, vengono disattese. Rispettando la generale rete di dipendenze, il componimento muove dalle *exhortationes* che il soggetto rivolge a sé stesso in 35, vv. 1-2. 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 dolente / piango», vv. 1-2. Come visto, il pianto è elemento portante dell'elogio *post mortem*; negato, inaugura un nuovo capitolo della celebrazione, interamente antitetico. Il poeta, guardando la moglie, è confortato dalla sua posizione «fra gli Angeli»: il suo *tesoro* è accolto *in excelsis* secondo un frequentato *topos* funebre. La Q prolunga il ben consolidato binomio Livia-sole che qui è «cinto di stelle». T1, ricordando nella «spenta beltà» la «luce [...] spenta» di 36, v. 1 gioca sul paradosso: Livia, benché morta, brilla ancor di più (motivo per cui Amore non piange). È evento miracoloso che trova nella tradizione volgare un vasto repertorio. La T finale chiude il sonetto con un secondo paradosso: M.-Castello non incolpa più il destino o la sorte («più non chiamo il destin crudo o la sorte», v. 12), ma si meraviglia soltanto di come la moglie, che in vita uccideva con lo sguardo («ne' begli occhi avea la morte»), sia potuta morire. La chiusa dissolve la serenità con una retorica lacrimevole priva tuttavia di mordente: il poeta ha già sperimentato un epilogo simile in 27, vv. 12-14, dove la celebrata è avvicinata alla vipera. La felicità del risultato poteva allora contare su elementi comuni (il parto fatale; l'ambivalente ossimoro dell'«amoroso velen»); qui invece la genericità dell'accostamento va a discapito dell'intera struttura. Non a caso, la T è duramente tacciata di inconsistenza: «da quanto in qua le donne belle, che hanno *ne gli occhi la Morte*, cioè gittano sguardi, che feriscono [...] il cuore, debbono avere il privilegio di non morire?»; e ancora: «a che [...] maravigliarvi tanto che costei sia morta; non vedete che tutto questo concetto è lavorato sopra un falso supposto, e che in raggio di metafora è più oscuro che le tenebre stesse? [...] Ma il voler caricare sopra questa metafora, 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 ne la riscaldata fantasia de' poeti» (CEVA 1760, pp. 156-157).

38

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
 quasi cinto di stelle un sole ardente. 4

Né del sasso mi lagno invido algente
 ov'ha quel vel, che 'ncenerito adoro,
 ché so ben io qual di piropo e d'oro
 altro ne vesta in Ciel l'alma lucente. 8

E non accuso Amor, che non piangesse
 spenta tanta beltà, ch'ardon più forte
 sue fiamme in lei da mortal gelo oppresse. 11

Più non chiamo il destin crudo o la sorte;
 maravigliomi sol come potesse
 morir chi ne' begli occhi avea la morte. 14

38. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1-2. *sospiro...piango*: diffuso (uno per tutti, TASSO *Rime* 1624, v. 12).

2. *tesoro*: cfr. **10**, v. 1. Pure diffuso (già in PETRARCA *Canzoniere* 227, v. 7; 333, vv. 1-2; si veda poi B. TASSO *Rime* III 7 vv. 7-8, «o prezioso mio tesoro, / ben degn'è se per te *piango* e *sospiro*»).

3. *fra...veggio*: accoglienza *in excelsis* (la chiamata degli Angeli: **3**, v. 6; **35**, v. 7). Si veda PETRARCA *Canzoniere* 345 vv. 12-14, «ché più bella che mai con l'occhio interno [cfr. **35**, v. 4] / con li angeli la veggio alzata a volo / a pie' del suo et mio Signore eterno»; **ALu19**, vv. 1-2.

4. *quasi...ardente*: sulla valenza Livia-sole si veda **37**, v. 2 e nota; tale condizione di beatitudine è vulgata (PETRARCA *Canzoniere* 366, vv. 1-2; TASSO *Rime* 1656, vv. 5-6; **ALu29** v. 7, «d'eterni rai cinta e vestita»).

5. *sasso*: tomba. □ *invido*: ricorda l'«invida tomba» di MAGNO *Rime* 36, v. 4 e 99, v. 2.

6. *vel*: corpo. □ *'ncenerito*: ridotto in polvere; TASSO *Rime* 548, v. 3; **ALu31** v. 4, «le sacre spoglie incenerite aduna» e *Introduzione*.

7-8. *piropo...vesta*: «ché io so bene di quale altra luminosità [*piropo*; per il colore rosso acceso] e splendore si veste la sua anima in Cielo». **ALu10** vv. 9-10, «ella al sommo oriente, al vero lume, / già d'oro eterno rivestita e d'ostro». L'accostamento ha tradizione solida (OVIDIO *Metamorfosi* II, v. 2; TASSO

Rime 1166, v. 11).

9-11. *Non...opresse*: «non accuso Amore di non piangere la scomparsa di tanta bellezza, poiché le sue [della bellezza] fiamme, oppresse dal gelo della morte, ardono in lei con addirittura maggior forza».

10. *spenta...beltà*: cfr. **35**, v. 6 e **36**, v. 1; *Sampogna* VIII, v. 1262.

10-11. *ardono...opresse*: le *fiamme* di Amore ancora riescono nel loro intento; situazione paradossale e topica, PETRARCA *Canzoniere* 270 vv. 16-19, «[Amore] riponi entro 'l bel viso il vivo lume / ch'era mia scorta, et la soave fiamma / ch'anchor, lasso, m'infiamma / essendo spenta»; *Adone* XIX ott. 413 vv. 1-4, «[Giunone ad Adone] 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»; benché in diverso contesto, *Sampogna* X vv. 250-253, «che selce? ella, quantunque / fredda, argente e gelata / tra le gelide vene / chiude faville ardenti».

11. *mortal gelo*: **ALu56** v. 5, «gelo mortal la chiuse e strinse».

12. *destin...sorte*: la coordinazione è in TEBALDEO *Rime* 87, v. 12; MAGNO *Rime* 195, v. 4.

13-14. *maravigliomi...morte*: «solo mi meraviglio di come possa morire chi, nei begli occhi, ha la morte». Sembra ricalcare la situazione **27**, vv. 12-14: lo stupore sembra scaturire dalla convinzione secondo cui la donna, ospitando la morte negli occhi, ne fosse in qualche modo immune.

14. *begli occhi*: ripete **36**, v. 14.

39

La struttura dell'ultimo elogio a Livia non differisce da quella dei precedenti sonetti: il poeta veste i panni dell'amico e il senso di smarrimento 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**) e alla Gelosia (**37**); il componimento, seguendo l'incoraggiamento di **35** e le disattese di **38**, dove la meraviglia si sostituisce al dolore, arricchisce la celebrazione funebre di un sapore biblico-spirituale, con echi stilnovistici. Il campionario d'immagini indulge, come in precedenza, a *topoi* ampiamente sfruttati nella lirica anche mariniana (l'abbandono del corpo; la trasformazione in stella; la nebbia dei sospiri; l'albeggiare salvifico), rielaborati in senso latamente scritturale: il fango e il successivo «limo terren» (sinonimi in Rota *Rime* 210, v. 14), nonché il corpo ormai tornato in polvere. Di luogo comune in luogo comune, la vita è moralisticamente descritta come «ombra d'esta morte, che vita il vulgo appella», ossimoro in cui è traccia del monito escatologico *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, impedito dalla nebbia dei sospiri. Accuratamente sorvegliata la scelta delle parole, cariche di ambiguità: la *nebbia* è, come *fango* e *limo*, riferimento alla condizione peccaminosa. In T1 l'albeggiare e il *rimenar* del giorno 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 poeta può ora ammirare Livia, che si integra in via definitiva nella nuova sede (il sole come dimora di Dio è in Tasso *Rime* 1659, vv. 1-2). Il nascere del giorno porta così «tregua al pensier» e *ristoro* al dolore incessante. Il sonetto si chiude in rispecchiamento: il dissidio fra vita-morte viene stabilito dal gioco *donna-diva* e dall'evidente contrasto temporale.

39

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,
 già del limo terreno purgata e sgombra. 4
 Qualor serena notte il mondo ingombra
 torno sovente a rivederti stella,
 ma te fatta del Ciel pompa novella
 de' miei tanti sospir la nebbia adombra. 8
 Poi, quando il giorno a rimenarne veggio
 sparsa l'Aurora uscir di rose e d'oro,
 la tua luce immortal nel Sol vagheggio. 11
 Così tregua al pensier, così ristoro
 procuro al pianto, al duolo, ond'io vaneggio;
 e se donna t'amai, diva t'adoro. 14

39. Sonetto: ABBA ABBA CDC DCD

1. *dì*: è lo stesso giorno di **33**, v. 3. *fango*: la bruttura della condizione umana (l'eloquenza dell'immagine gode di una solida tradizione: PETRARCA *Canzoniere* 259, v. 11; TASSO *Rime* 1635, vv. 1-2; **ALu19**, vv. 10-11). *ombra*: di questa morte che si chiama vita (si noti il virtuosismo). In controluce M. segue il ragionamento di B. TASSO *Rime* II 62 vv. 98-102, «non è stato felice / alcun, se 'l po' turbar Fortuna o Morte: / quest'è imagin di vita, e solo un'ombra / di ben, che lieve come nebbia sgombra / l'aura del tempo, or per vie dritte or torte»; si cfr. anche II 183, vv. 3-4; TASSO *Rime* 1624, vv. 12-13; **40**, vv. 7-12.

2. *che...appella*: CICERONE *Repubblica* VI 14, «vestra vero, quae dicitur, vita mors est»; PETRARCA *Canzoniere* 214, vv. 10-11; TEBALDEO *Rime* 158, v. 14; *Adone* IV ott. 1, v. 2.

3. *piango*: **33**, v. 7; **34**, vv. 12-13; **35**, v. 5; **37**, vv. 7-8 e 13; **38**, vv. 1-2.

4. *limo terren*: richiama il *fango* del v. 1; Gn 2:7, «Deus hominem de limo terrea»; B. TASSO *Rime* II 27, vv. 33-34; VARCHI *Rime* III 116 vv. 1-3, «questo terrestre limo, / che ne circonda intorno, intorno l'anima, / l'è sì gravosa e tenebrosa salma».

5. *Qualor...ingombra*: TANSILLO *Rime* 96, v. 7 (presenta la medesima catena rimica); TASSO *Rime* 1505, v. 16; *Adone* XVII ott. 122, v. 1 (anche questo

luogo ha la stessa struttura rimica).

6. *stella*: la trasformazione in astro è accennata in **38**, v. 4. Si cfr. **25**, v. 7. Si aggiungano anche i luoghi da B. TASSO *Rime* V 155 vv. 9-10, «vago di riveder l'amata luce / de la mia donna, in Ciel fatta una stella»; R†Spilimbergo p. 178, INCERTO *Dritto giudizio*... v. 4, «lei stella in cielo ammiri in tanto».

7. *pompa novella*: ricorda **28**, v. 1.

8. *sospir...adombra*: PETRARCA *Canzoniere* 189, vv. 9-10; STROZZI il Vecchio *Madrigali inediti* 102 vv. 1-4, «subito apparso il dì, perch'io sol una / ora posa non trove, / ecco nebbia di sdegni umida e bruna / che pur lagrime piove».

10. *Aurora...oro*: il rosa e l'oro sono i colori dell'Aurora (cfr. VIRGILIO *Eneide* VII, vv. 25-26); il modello sembrerebbe PETRARCA *Canzoniere* 291 vv. 1-2, «quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora / co la fronte di rose et co' crin' d'oro».

11. *nel...vagheggio*: l'accostamento diventa compenetrazione e Livia si fonde con il sole (come già Mirzia in **24**, vv. 9-13). Il precedente potrebbe essere MAGNO *Rime* 40 vv. 9-11, «[per la morte della signora Chiara Capello] ma 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 cerca di scorgere nel sole l'immagine della dea Venere *Adone* XV ott. 15 vv. 5-8, «tenendo a l'idol suo fiso il pensiero / volge l'occhio a colui che 'l dì conduce / e, quasi in specchio, con lo sguardo vago / raffigura nel sol l'amata imago». Utile ricordare un'altra fusione, questa volta con Dio, in **ALu11**, vv. 9-11.

12. *tregua...ristoro*: cfr. **AAm57**, v. 13. □ *pensier*: si veda **35**, vv. 3-4.

14. *donna...diva*: per il conflitto fra le due situazioni si vedano **5**, v. 2 e **30**, v. 11.

40

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 di endecasillabi e settenari. Della donna, discendente da una nobile famiglia di Lucca (fra gli antenati, membri dei Guinigi e dei Buonvisi), si ignorano gli estremi biografici; il tributo di M. è conseguenza del rapporto col figlio della defunta, cui sono dedicati l'idillio *Europa* (Lucca, 1607; cfr. **5 Cappello**) e **CCa22**. Non ci sono indizi che aiutino nella datazione del testo (un'ipotesi in SLAWINSKI 2007 vol. III, p. 319). Il tessuto tematico allinea, come sottolineato da SALVARANI (2012, p. 708), le immagini più vulgate 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*) a un fatto biografico del poeta, la morte della propria madre («anch'io di genitrice orbo rimasi», v. 57). L'inclusione della vicenda (su cui si sviluppa **B140**) intende sì sostenere l'amico nel dolore, ma tradisce una delicata intimità che trascende il mero attaccamento alla tradizione.

Introducono 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 i più intuitivi artifici retorici (Cenami come *raggio* del defunto sole; l'accostamento, in paronomasia, di *error-orreri* come compendio della vita umana) accompagnano 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* (sostiene l'equivoco) per il figlio col suo latte «la via di stelle» (la via Lattea), allude alla nuova funzione di guida spirituale della defunta. Il tormento per il lutto si traduce, nella st. 2, in apostrofe 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 (**B140**, vv. 71-75). La reprimenda genera le metafore del *sogno* (si veda *Adone* X ott. 68, v. 1), dell'*ombra* e della «speme fallace». L'esistenza umana guadagna così la centralità tematica e, dalla st. 3 fino alla st. 8, si sviluppa un'esposizione tesa a individuare nella ciclicità l'elemento che distanzia l'uomo dalla natura. Sfilano il serpente che muta pelle e 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 *Rime* 58, vv. 27-39. Protagonista della st. 5 è la Primavera che *rinfiore* ciclicamente; procedono «i fonti, i fiumi, i rivi» dal corso «perpetuo e infinito». M. elabora a questo punto una digressione, costola del filone principale, circa l'illusoria supremazia dell'uomo nel creato, concetto desumibile dalle Scritture e dal *Mondo creato* 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 *signor* e *fattor* (costruttore), «dura sì poco» e «sì tosto cade» (pregiato il bilanciamento chiastico dei due emistichi e la pertinenza lessicale). La st. 8 chiude la parentesi presentando il caso del sole che, morendo a sera, *spunta* in oriente *riportando* il giorno. Sembra adatto registrare che, in Ec 1:5-7, il sole recupera ogni mattina il posto lasciato la sera precedente e i fiumi vanno e tornano dal mare. 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 *Rime* 58, vv. 14-22. Seguendo il medesimo sdegno, il poeta si rammarica che lo *stame* (cioè il cammino terreno) di colui che offende «'l mondo e 'l Ciel» si *stenda* in tutta la sua lunghezza, 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. 11-12, 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», v. 57; «se tu di pianto bagni / la guancia, anch'io [anaforico] quel di che la perdei / piansi ne la sua morte i danni miei», vv. 58-59) conferisce nerbo a ciò che, altrimenti, sarebbe puro esercizio. Le st. successive ribadiscono la sterilità del pianto di fronte a ciò che risponde alle *sentenze* «de le leggi immutabili divine». Lapidaria la conclusione che abolisce ogni possibilità di appello: «sai che ciò ch'è mortal convien che mora». Subentra 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 il riferimento), si riflette nella constatazione successiva secondo la quale, ricercando la fermezza cui l'hanno destinato le stelle, 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* e nello *specchiarsi* nel «gran Sole [Dio]» (a proposito di quest'immagine,

cfr. **B140**, vv. 183-185). L'allusione alla nuova dimora della celebrata permette a M., in primo luogo, di esaltarne le virtù morali nel rimbroto rivolto ai falsi miti del volgo («con desir sol di gloria ebro e acceso / quant'erri o vulgo ad altri oggetti inteso», vv. 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»; la donna, infatti, «ancor non manca» di offrire il latte, alimento fisico e ora spirituale, a Cenami il quale, «rivolto il pianto in riso», la *vagheggia* in Cielo. Su questo quadretto di intimità familiare si chiude la raccolta delle *Lagrima*, epilogo di un viaggio iniziato nelle *Rime lugubri*, in cui **ALu1** termina con la ripromessa di raggiungere in Paradiso la donna amata: «come volasti, anima degna, / la mia, per teco unirsi, aperte ha l'ali, / e d'uscir con le lagrime s'ingegna», vv. 12-14. Tornare in Paradiso significa tornare agli affetti e l'incontro qui descritto è paradigma del lieto fine che attende i meritevoli dopo la morte.

40

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 orror è morta
 la tua fidata e luminosa scorta? 6

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,
 o d'umano splendor lampo fugace. 12

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 sembiante impresso,
 la vita rinnovar non è concesso. 18

Ne l'arabe foreste
 felicissimo augel si spazia e pasce,
 che dal cenere suo morto rinasce.
 Il manto che ne veste
 squarcia colei che 'l tutto a fin conduce
 e, squarciato che l'ha, più nol ricuce. 24

Di fiore e di verdura
 ogni fregio talor la Terra perde,
 pur al fin si rinfiore e si rinverde.
 Questa umana natura,
 poich'è scorta a l'estremo, invan rappella
 l'età fiorita e la stagion novella. 30

I fonti, i fiumi, i rivi
 senza meta vaganti e senza morso
 hanno perpetuo e infinito corso.

I mortali malvivi
trovano peregrinando in lor cammino
il sentier corto e 'l termine vicino. 36

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 così poco?
Tempi, teatri e terme
sostengon tanti secoli d'etade,
e l'uom che n'è fattor sì tosto cade? 42

Tramonta il sole a sera,
ma in orïente a riportarne il giorno
fa da gli occasi suoi tosto ritorno.
Poiché presta e leggera
la nostra luce a la sua meta è giunta,
si spegne, e spenta poi mai più non spunta. 48

Il negro stame oscuro
di tal che 'l mondo e 'l Ciel turba e offende
in lunghissima linea il tratto stende.
E 'l fil candido e puro
de' più degni di vita appena attorci,
Parca ingiusta e crudel, che tu l'accorci. 54

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
piansi ne la sua morte i danni miei. 60

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
non pone al lagrimar freno e ritegno? 66

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?

Sai che ciò ch'è mortal convien che mora.	72
Dunque l'alte procelle de la torbida mente omai frena e de' folti sospir la schiera affrena. Al tenor de le stelle, saggio te, forte te, possanza alcuna non avrà che t'atterri, empia Fortuna.	78
De la sua grave salma già scarca e fuor del carcer suo terreno, tutta contenta al gran Fattore in seno splende la nobil'alma, più chiara e cinta di più chiaro manto, alma degna d'invidia e non di pianto.	84
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, quant'erri, o vulgo, ad altri oggetti inteso».	90
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, la via di stelle al suo cammino imbianca.	96
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 spogliano del caduco velo: «La piansi in terra, or la vagheggio in Cielo».	102

40. Canzonetta: aBBACC

1. *Spenta...sparita*: cfr. 3, v. 1; il binomio è in Tasso *Rime* 400, vv. 4-5.
2. *Lorenzo*: Lorenzo Cenami, figlio (*raggio* al v. 3) di Luisa e marito di Chiara Buonvisi, parente di Girolamo, dedicatario di 5. □ *mezzo...mortal viaggio*: ricorda DANTE *Inferno* I, v. 1; l'espressione è anche in *Galeria I Ritratti uomini* II 6, v. 7.
3. *chiara luce*: Luisa Arnolfini. □ *raggio*: figlio; il modello può essere TASSO *Rime* 1102 vv. 5-6, «[a Giovanni de' Medici] e voi foste l'estremo e 'l più bel

raggio / de la sua chiara luce [Cosimo]».

5. *error*: cfr. 4, v. 1 e *Adone* III ott. 145, v. 5.

6. *fidata...scorta*: si veda 37, v. 1 e poi in *Adone* XIX ott. 272, vv. 1-2.

7-12. *Ahi...fugace*: da TASSO *Rime* 1250 vv. 1-4, «[in morte di Minetta Spinola Grillo] un breve cenno a pena, un batter d'occhi, / un lampo ch'anzi il tuon trascorre e fugge / è questa vita, e si consuma e strugge / qual gelo o neve che discenda e fiocchi». Ispira CDi73 vv. 86-90, «che altro è questa breve / ombra di vita – ahi lassa – / fumo che vola e passa, / cera al sol, nebbia al vento, al foco neve, / che d'immagini false un sogno breve?».

8. *voli...trapassi*: l'accostamento è già in TASSO *Rime* 57, vv. 1-2.

9. *neve*: STROZZI il Vecchio *Madrigali inediti* 369 vv. 6-9, «o nostra vita / pur breve, e giunt'a pena, che sparita, / come di state neve / non è balen sì leve»; VARCHI *Rime* I 157, vv. 12-14. □ *nebbia*: PETRARCA *Canzoniere* 316, vv. 5-7; B. TASSO *Rime* II 62, vv. 100-102.

10. *sogno*: PETRARCA *Trionfi Amore* IV, vv. 65-66; TEBALDEO *Rime* 58, v. 13; ALAMANNI *Rime* II 59, vv. 8-9. □ *ombra*: cfr. 39, vv. 1-2 e nota.

11. *speme*: cfr. B. TASSO *Rime* I 112, vv. 9-11.

12. *lampo*: MAGNO *Rime* 86 vv. 40-41, «e la vita sparisce, a lampo eguale / che subito dal cielo esca».

13. *serpendo...erba*: si vedano ARIOSTO *Orlando furioso* XIII ott. 39 v. 6, «[la biscia] striscia fra l'erbe, e va serpendo a proda»; *Adone* IX ott. 49 v. 5, «[l'anguilla] va per l'erba serpendo».

14. *vil*: ARIOSTO *Orlando furioso* XLIII ott. 100 v. 1, «[la serpe] non è sì odiato altro animale in terra».

14-15. *che...spoglia*: si cfr. VIRGILIO *Georgiche* III, vv. 435-438; OVIDIO *Metamorfosi* IX, vv. 266-267; TEBALDEO *Rime* 13 vv. 7-8, «né noi se renoviàn come i serpenti, / che noti son sotto miglior destino»; TASSO *Gerusalemme liberata* XVIII ott. 16, vv. 7-8.

16-17. *serba...impresso*: B. TASSO *Rime* II 80 vv. 9-10, «[a Giulia Gonzaga] gemma dove si vede impressa e viva / l'immagine di Dio»; TASSO *Mondo creato* VI, vv. 1158-1162 e vv. 1642-1643, «facciam noi l'uom, come è la nostra imago / simil a noi»; e *passim*, vv. 1738-1757.

19. *arabe foreste*: è la topica dimora della Fenice; per *foreste*, TASSO *Mondo creato* V, vv. 1344-1346.

20. *felicissimo augel*: cfr. POLIZIANO *Rime* 109 vv. 9-11, «e' non ha 'l mondo uom più di me felice, / e' non ha 'l mondo uom più di me contento: / son come fra gli augelli la fenice»; ANGUILLARA *Metamorfosi* XV ott. 115, vv. 7-8. L'appellativo potrebbe riferirsi alla provenienza (ARIOSTO *Orlando furioso* XV ott. 39, vv. 1-4).

21. *rinascere*: la rinascita dalle ceneri accompagna ogni presenza letteraria della fenice (cfr. 27, v. 3 e nota).

22-24. *manto...ricuce*: «la Morte, che ogni cosa terrena conduce alla fine, squarcia il corpo [*manto*] che l'uomo veste e, una volta strappato, non lo ricuce più». Il modello è DELLA CASA *Rime* 50 vv. 9-11, «quando in questo caduco manto e frale, / cui tosto Atropo squarcia e no 'l ricuce / giamai, altro che notte ebbe uom mortale?». Attenta la sovrapposizione, da parte di M., fra Atropo (colei che recide) e Morte.

23. *colei...conduce*: vulgato (PETRARCA *Canzoniere* 91, vv. 12-13; POLIZIANO *Rime* 80, v. 2).

25-30. *Di...novella*: la lezione, di origine classica, è ricapitolata in POLIZIANO *Rime* 122 vv. 17-18, «non si rinnovella / l'età come fa l'erba». Si veda TASSO *Gerusalemme liberata* XVI ott. 15 vv. 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» e *Rime* 368, vv. 9-14. Il passo influenza *Adone* XIX ott. 325 vv. 5-8, «pur col nov'anno il fior 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».

26. *fregio...perde*: VARCHI *Rime* I 73 v. 2, «perde la terra ogni suo ricco onore».

29. *l'estremo*: sottolinea la velocità con cui sopraggiungono la vecchiaia e la morte (cfr. v. 23; vv. 35-36; vv. 61-63 e v. 72).

30. *età...novella*: già petrarchesco *Canzoniere* 278, v. 1 e 336, v. 3.

31-36. *fonti...vicino*: rispetto alla tradizione, costruita sull'accostamento vita-fiume (PETRARCA *Trionfi Eternità*, vv. 46-48; VARCHI *Rime* III 111, vv. 3-4; TASSO *Rime* 645, vv. 1-2), M. tiene fede all'impianto generale e oppone in modo inedito l'infinito scorrere dell'acqua alla brevità dell'esistenza.

31. *fonti...rivi*: cfr. DELLA CASA *Rime* 61, v. 25 e TASSO *Rime* 1271, v. 1.

32. *senza meta*: cfr. *Adone* XVII ott. 4 vv. 3-4, «beati fiumi e rivoli correnti, / che di vagar per tutto hanno ventura». □ *senza morso*: senza guida; un possibile precedente è TASSO *Mondo creato* III, vv. 105-115.

33. *perpetuo...corso*: è credenza già classica e biblica (LUCREZIO *De rerum Natura* V vv. 249-250, «neque umorem dubitavi aurasque perire / atque eadem gigni rursusque augescere dixi» e vv. 261-263, «quod superest, umore novo mare flumina fontis / semper abundare et latices manare perennis / nil opus est verbis»; Ec 1:7; VARCHI *Rime* I 83, vv. 1-2; TASSO *Mondo creato* III, vv. 225-227 e vv. 291-305).

35. *mortali malvivi*: cfr. 1, v. 7.

36. *sentier corto*: **AMo**1 vv. 13-14, «così che sospirando io dico / da la cuna a la tomba è breve passo».

37. *Tempre...ferme*: leggi incrollabili; il modello potrebbe essere TASSO *Gerusalemme conquistata* XXI ott. 71 vv. 1-4, «l mondo, che là giù si mesce e varia, / ebbe da te [Dio] costanti e ferme leggi; / però il foco e la terra, e l mare e l'aria, / pascon tante concordi amiche greggi».

39. *signor*: l'uomo è il più alto momento della creazione (Gn 1:26-28; TASSO *Mondo creato* VI, vv. 1761-1764; v. 1766, «uom, creato re fosti»; vv. 1773-1775, «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*: come in CAPPELLO *Rime* I son. 157 v. 3, «né archi, né teatri, o terme, o tempi».

41. *sostengon*: *Galeria* I *Ritratti uomini* III 4 vv. 3-4, «[a Sisto V] ornar piazze, e teatri, e fondar ponti, / che non temono degli anni insidie o rischi».

43-48. *Tramonta...spunta*: da TASSO *Rime* 1150 vv. 12-14, «[in morte di Orazio Zanchini] ahi! tramontare i soli e tornar ponno, / ma s'una breve luce a noi s'ascese / dormiam di notte oscura eterno sonno», fedele alla lezione catulliana *Carmina* V vv. 4-6, «soles occidere et redire possunt: / nobis cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda».

45. *ritorno*: vulgato (Ec 1:5; TASSO *Rime* 1503, vv. 1-7; *Adone* IX ott. 140, vv. 5-8).

46-48. *presta...spunta*: poi in *Galeria* I *Ritratti uomini* XV 11b vv. 1-2, «[sopra un proprio ritratto] l'età nostra, Malombra, è breve luce, / ahi come tosto spunta, e tosto manca!».

47. *meta...giunta*: B. TASSO *Rime* V 2, v. 5; 162, vv. 1-2; TASSO *Rime* 1473 vv. 5-8, «[a Orazio Feltro] in questo spazio de la vita incerto, / ove ciascun che nasce affretta il piede, / e giungendo a la meta, indi non riede, / né pur due volte è in un sol corso esperto».

48. *spenta...spunta*: TASSO *Rime* 847 vv. 5-6, «[ad Agostino Mosti] né s'una volta è spenta, ella [la vita] mai spera / che l suo dì si raccenda».

49-54. *negro...accorci*: «il filo nero [della vita] di chi che sconvolge e offende la terra e il cielo si dispiega in tutta la sua lunghezza, e invece tu, Parca ingiusta e crudele, tagli il filo candido dei più meritevoli non appena cominci ad avvolgerlo sul fuso».

49. *negro stame*: OVIDIO *Tristia* IV I, vv. 63-64; B. TASSO *Rime* III 11, vv. 108-113. □ *negro...oscuo*: il binomio è in **AAM2**, v. 13 e *Galeria* I *Ritratti uomini* XIV 8, v. 14.

52. *candido*: riferito a *stame* (similmente in DELLA CASA *Rime* 12, vv. 1-2; TASSO *Rime* 1310, vv. 13-14; *Strage* II ott. 91 vv. 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 [cfr. v. 51]»).

53. *de'...attorci*: il tema dell'iniquità nella Morte è vulgato (cfr. LUCREZIO *De rerum Natura* II, vv. 1103-1104; PETRARCA *Canzoniere* 248, vv. 5-6; VARCHI *Rime* I 262, vv. 7-8).

54. *accorci*: **ALu44** vv. 9-11, «[in morte di 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»; *Adone* XVIII ott. 235 vv. 5-6, «potresti esser sì cruda e sì villana / in accorciar quel dilicato stame?».

55. *onde...lagni*: la costruzione è anche in **B140** vv. 58-59, «[in morte della propria madre] ha ben il Cielo onde s'allegri e orni; / ma be ha il mondo cieco onde s'attristi».

56. *duri casi*: ricorda **32**, v. 14.

57. *anch'io...rimasi*: cfr. BORZELLI 1898, pp. 1-2 («della madre sappiamo quasi nulla, o questo, che ella morì prima del 1600, poco dopo il marito, lasciando al mondo Giovan Battista primo di sette figliuoli»). **B140** celebra la scomparsa della madre e il verso in questione è uno dei rari riferimenti autobiografici nelle *Lagrima*.

58-59. *pianto...guancia*: intimo e topico (cfr. **AAm16**, vv. 1-3; *Adone* XIX ott. 124, vv. 3-4).

60. *piansi...miei*: è affine **ALu17** v. 5, «i' te non piango, no, piango i miei danni»; **B140** vv. 5-6, «m'inchino, o madre, e con l'afflitte Muse / l'esequie tue rinnovo e le mie doglie»; *Strage* IV ott. 85, v. 6; *Adone* XVII ott. 41, vv. 7-8. Il tema del danno comune, ampiamente battuto nella lirica funebre, è già in **10**, v. 11 e nota.

61-63. *sentenza...fine*: M. menziona l'ineluttabilità della morte (cfr. PULCI *Morgante* XXVII ott. 189, vv. 7-8; TEBALDEO *Rime* 276, vv. 34-39; *Adone* XVIII ott. 103 vv. 1-6, «ecco 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*: M. può aver subito il fascino di TASSO *Mondo creato* VII, vv. 868-870.

63. *ordina...fine*: vulgato (recupera v. 23); PETRARCA *Canzoniere* 323, v. 55; B. TASSO *Rime* II 75, v. 14.

66. *freno...ritegno*: cfr. **35**, vv. 1-8 (il sonetto viene recuperato anche nei versi successivi).

67-71. *Perché...ognora*: le domande sull'utilità del pianto di fronte a un evento inevitabile come la morte sono ricorrenti (cfr. PETRARCA *Canzoniere* 279, vv. 10-11; TEBALDEO *Rime* 276, vv. 19-27; B. TASSO *Rime* II 100, vv. 43-44; TASSO *Rime* 1346, vv. 7-8; **ALu21** vv. 12-14, «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?»).

71. *tepidi fiumi*: cfr. 37, vv. 9-10. □ *si distempri*: si consumi.

72. *convien...mora*: PULCI *Morgante* XXIV ott. 164, v. 5; XXV ott. 283, v. 3; TEBALDEO *Rime (estravaganti)* 537, vv. 13-14; ALAMANNI *Rime* II 40, v. 126.

74. *mente*: l'accostamento mente-tempesta (*procelle*, v. 73) è già petrarchesco *Canzoniere* 270 v. 35, «[Laura può] serenar la tempestosa mente». In M. si veda *Adone* XVII ott. 21 vv. 7-8, «non rasserenar sol con la vista / qual tempesta maggior de l'alma trista» e ott. 64, vv. 1-2.

75. *folti...schiera*: diffusa; cfr. PETRARCA *Canzoniere* 37 v. 68, «più folta schiera di sospiri».

76. *al...stelle*: secondo il volere delle stelle. È espressione sfruttata (in M., **ALu15**, v. 9; *Galeria I Ritratti uomini* III 10, v. 9; *Adone* XI ott. 117, vv. 7-8).

78. *atterri...Fortuna*: TASSO *Rime* 818 vv. 12-13, «allor non si mostrò men forte e scaltra / la tua virtù né l'atterrò fortuna».

79. *grave salma*: il corpo ormai cadavere senza vita; immagine di vasta fortuna (cfr. PETRARCA *Canzoniere* 278, v. 13; *Adone* VII ott. 6, v. 6).

80. *carcer terreno*: si veda PETRARCA *Canzoniere* 325, v. 101; 349, vv. 9-10.

81. *al...seno*: B. TASSO *Rime* V 70 v. 8, «ritornar nel grembo al tuo Fattore»; MAGNO *Rime* 9, vv. 115-117; TASSO *Rime* 1526 v. 7, «te ne volasti al tuo Fattor in seno»; 4, vv. 1-2.

83. *più chiara*: cfr. 35 v. 8, «ivi o quanto è più chiaro il suo splendore» e 38, vv. 7-8 e relative note.

84. *degn...pianto*: l'inutilità del pianto rimanda ai versi 67-72 (e note). L'invidia nei confronti dei beati vena quasi tutta la produzione funebre, anche marinista (un esempio è 25, vv. 9-14). La letteratura volgare offre diversi precedenti: PETRARCA *Canzoniere* 124, vv. 3-4; B. TASSO *Rime* III 87, vv. 12-14; **ALu8**, vv. 9-11).

86. *avido...interna*: si noti il dantismo *internare*. La situazione è simile in PETRARCA *Canzoniere* 327, vv. 10-11; TASSO *Rime* 1708, vv. 12-13; **ALu11** vv. 9-11, «vientene» questo «e n' profondi abissi / de la gloria t'interna, e negli ardenti / raggi del Sol che non conosce eclissi». Tale compenetrazione è *e silentio* anche in 24, vv. 12-13 e nota. □ *gran Sole*: Dio (uguale in **ALu1**, v. 7).

87. *specchio*: cifra diffusa (DANTE *Paradiso* XXX, vv. 112-114; **ALu9** vv. 3-4, «ov'or nel divin Sol vagheggi e miri / te stessa, e 'l tuo splendor non più mortale»; **ALu17** vv. 9-11, «ma tu bennata, ch' a specchiar ti stai / ne l'eterne bellezze, e da' celesti / seggi quant'io languisco ascolti e sai [cfr. «quaggiù rivolta dice», v. 88]»; **ALu45**, v. 4).

90. *ad...inteso*: PETRARCA *Canzoniere* 7 v. 11, «turba al vil guadagno inte-

sa»; ALAMANNI *Rime* I 198, vv. 90-92; II 57 v. 45, «non curo i falsi onor, che 'l vulgo estima»; COPPETTA *Rime* 168, vv. 9-10.

92. *rivederla*: **ALu19** vv. 9-11, «pon freno al pianto omai, / che tosto scевра dal tenace fango / me vie più bella a riveder verrai». □ *t'aspetta*: TEBALDEO *Rime (estravaganti)* 533, v. 14.

93. *tra...stuol*: è l'accoglienza *in excelsis* (cfr. **38**, v. 3 e nota).

94-96. *Dove...imbianca*: «dove, dagli alti seggi dei beati, imbianca [nel senso di *illuminare, mostrare*; è evidente il gioco col nome della Galassia] con il latte, che ancora non ha smesso di offrirti, al tuo cammino la via di stelle (la via Lattea, che porta in Paradiso)». Diversi i precedenti al tema del defunto che mostra il cammino per il regno dei Cieli (cfr. PETRARCA *Canzoniere* 68, v. 4; B. TASSO *Rime* I 93, v. 20; IV 13 vv. 53-54, «in voi si vede / la strada d'ir al Ciel dritta e sicura»).

96. *via...stelle*: via Lattea. Come in OVIDIO *Metamorfosi* I vv. 168-169, «est via sublimis caelo manifesta sereno: / lactea nomen habet candore notabili ipso»; **ALu29**, v. 8; *Adone* IV ott. 19, v. 3.

98. *culla*: cfr. TANSILLO *Rime* 33 vv. 13-14, «nel tuo seno, / ove egli ebbe la cuna»; TASSO *Gerusalemme conquistata* I ott. 80 v. 6, «nel sen gli diede bella e nobil cuna».

99. *dolce peso*: in *Adone* III ott. 28, v. 2. □ *caro impaccio*: *Strage* III ott. 54, vv. 7-8 e *Sampogna* V, v. 1018.

100. *rivolto...riso*: TANSILLO *Rime* 158, v. 7; 414 v. 8, «in gioia volger pianto»; TASSO *Rime* 543 v. 12, «raffrena il pianto e 'n gioia il duol si volga».

101. *caduco velo*: vulgato; cfr. TASSO *Rime* 1090, v. 8; 1290, v. 2; **5**, v. 3.

102. *terra...Cielo*: sul divario terra-Cielo (**5**, v. 2; **7**, vv. 12-14) si incardina-no anche **37**, vv. 1-8 e 39 v. 14.

Bibliografia

Opere di Marino

Adone

Adone, a cura di E. Russo, 2 voll., Milano, Rizzoli, 2013.

Dicerie

Dicerie sacre, a cura di E. Ardisino, 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.

Galeria

La Galeria, a cura di M. Pieri, 2 voll., Padova, Liviana, 1979.

Gerusalemme distrutta

Il settimo canto della Gerusalemme distrutta. Poema heroico del sig. Cavalier Gio. Battista Marino, Venezia, Piuti, 1626.

Lettera Claretti

Lettera Claretti, in E. Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 138-184.

Lira

Della Lira del Cavalier Marino. Parte terza, Venezia, Ciotti, 1614.

Madrigali e canzoni

Rime di Gio. Battista Marino. Parte seconda, Venezia, Ciotti, 1602.

Murtoleide

La «Murtoleide» del Marino. Satira di un poeta «goffo», a cura di S. Schiardi, Lecce, Argo, 2007.

Proposte e Risposte

Rime di Gio. Battista Marino. Proposte et risposte, Venezia, Ciotti, 1602.

Rime amorose

Rime amorose, a cura di O. Besomi e A. Martini, Modena, Panini, 1987.

Rime boscherecce

Rime boscherecce, a cura di J. Hauser-Jakubowicz, Modena, Panini, 1991.

Rime eroiche

Rime eroiche, a cura di O. Besomi, A. Martini, M.C. Newlin-Gianini, Modena, Panini, 2002.

Rime lugubri

Rime lugubri, a cura di V. Guercio, Modena, Panini, 1999.

Rime marittime

Rime marittime, a cura di O. Besomi, C. Marchi, A. Martini, Modena, Panini, 1988.

Rime morali

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

Rime sacre

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, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore, 1993.

Strage

La Strage degl'Innocenti, in *Panegirici ed Epithalami*, a cura di D. Varini, A. Ruffino, L. Salvarani, L. Madella, Trento, La Finestra, 2012.

Tempio

Il Tempio, in *La Sferza e il Tempio*, a cura di G.P. Maragoni, Roma, Vignola editore, 1995.

Testi

ALAMANNI, *Rime*

Luigi Alamanni, *Versi e Prose*, a cura di P. Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859.

ALBERTI, *Rime*

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

ALCOTT, *Thoreau's flute*

Louisa May Alcott, *Thoreau's flute*, Berkeley Heights (New Jersey), Oriole Press, 1950.

ANDREINI, *Rime*

Isabella Andreini, *Rime d'Isabella Andreini*, Milano, Bordone-Locarni, 1601.

ANGUILLARA, *Metamorfosi*

Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le metamorfosi di Ovidio*, Venezia, Giunti, 1584.

APULEIO, *Metamorfosi*

Lucio Apuleio, *Le metamorfosi*, a cura di L. Nicolini, Milano, Rizzoli, 2010.

AQUILANO, *Rime*

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, Fink, 1967.

ARIOSTO, *Orlando furioso*

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

BAIACCA, *Vita*

Giambattista Baiacca, *Vita e morte del Cavalier Marino. Edizione e commento della 'Vita' di Giovan Battista Baiacca e della 'Pompa funerale fatta dell'Accademia degli Umoresti di Roma' 1625*, a cura di C. Carminati, Bologna, I libri di Emil, 2011.

BANDELLO, *Rime*

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

BEMBO, *Rime*

Pietro Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1966.

BOCCACCIO, *Genealogia*

Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di V. Romano, Bari, Laterza, 1951.

BONARELLI, *Dedica*

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

BRACCIOLINI, *L'amoroso sdegno*

Francesco Bracciolini, *L'amoroso sdegno. Favola pastorale*, Venezia, Ciotti, 1602.

BRACCIOLINI, *Poesie giocose*

Francesco Bracciolini, *Poesie giocose di vario genere*, Yverdon [Firenze], 1772.

CAPPELLO, *Rime*

Bernardo Cappello, *Rime*, 2 voll., Bergamo, Lancellotti, 1753.

CATULLO, *Carmina*

Gaio Valerio Catullo, *I Canti*, a cura di A. Traina e E. Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 2001.

CHARITEO, *Endimione*

Benedetto Gareth (il Chariteo), *Rime*, a cura di E. Pèrcopo, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892.

CICERONE, *De divinatione*

Marco Tullio Cicerone, *Della divinazione*, a cura di S. Timpanaro, Milano, Garzanti, 2006.

CICERONE, *De officiis*

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*, a cura di E. Narducci, Milano, Fabbri, 2004.

CICERONE, *Repubblica*

Marco Tullio Cicerone, *La Repubblica*, a cura di F. Nenci, Milano, Rizzoli, 2010.

CICERONE, *Tuscolanae*

Marco Tullio Cicerone, *Tuscolane*, a cura di E. Narducci e L. Zuccoli Clerici, Milano, Rizzoli, 2001.

COPPETTA, *Rime*

Francesco Beccuti (il Coppetta), *Rime di Giovanni Guidiccioni e Francesco Coppetta*, a cura di E. Chiorboli, Bari, Laterza, 1912.

DANTE, *Inferno*

Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002.

DANTE, *Purgatorio*

Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002.

DANTE, *Paradiso*

Dante Alighieri, *Paradiso*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002.

DELLA CASA, *Rime*

Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di R. Fedi, Roma, Salerno editrice, 1978.

DI COSTANZO, *Rime*

Angelo di Costanzo, *Rime*, in *Una raccolta di rime di Angelo di Costanzo*, in «Rinascimento», XV (1975), pp. 231-290.

FIAMMA, *Rime*

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

FILONE, *De opificio mundi*

Filone d'Alessandria, *De opificio mundi – De Abrahamo – De Josepho*, a cura di C. Kraus Reggiani, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1979.

FONTANELLA, *Ode*

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

GALILEI, *Frammenti*

Galileo Galilei, *Frammenti e lettere*, a cura di G. Gentile, Livorno, Giusti, 1925.

GRILLO, *Rime (Morali, Pompe, Risposte)*

Angelo Grillo, *Rime [...] cioè le morali e le pompe di morte*, Venezia, Ciotti, 1599.

GUARINI, *Pastor fido*

Battista Guarini, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Utet, 2013.

GUARINI, *Rime*

Battista Guarini, *Opere poetiche*, Venezia, Ciotti, 1621.

IGINO, *Miti*

Gaio Giulio Igino, *Miti*, a cura di G. Guidorizzi, Milano, Adelphi, 2000.

IMPERIALE, *Stato rustico*

Giovanni Vincenzo Imperiale, *Lo stato rustico*, Genova, Pavoni, 1611.

LUCANO, *Farsaglia*

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

LUCREZIO, *De rerum Natura*

Tito Lucrezio Caro, *La natura delle cose*, a cura di L. Canali, Milano, Rizzoli, 2006.

MAGNO, *Rime*

Celio Magno, *Rime*, a cura di F. Erspamer per il repertorio elettronico *Archivio della tradizione lirica da Petrarca a Marino*, a cura di A. Quondam, Roma, Lexis, 1997.

MASSINI, *Rime*

Filippo Massini, *Rime*, Pavia, Viani, 1609.

MOLES, *Lagrima di Sebeto*

Gabriele Moles, *Le lagrime di Sebeto*, Venezia, Griffio, 1554.

OMERO, *Iliade*

Omero, *Iliade*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990.

ORAZIO, *Odi*

Quinto Orazio Flacco, *Odi ed epodi*, a cura di E. Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1985.

OVIDIO, *Ars amandi*

Publio Ovidio Nasone, *L'arte d'amare*, a cura di E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1989.

OVIDIO, *Fasti*

Publio Ovidio Nasone, *Fasti*, a cura di L. Canali, Milano, Rizzoli, 2018.

OVIDIO, *Metamorfosi*

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, Rizzoli, 2000.

PETRARCA, *Canzoniere*

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

PETRARCA, *Trionfi (Amore, Morte, Tempo, Eternità)*

Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.

PLINIO, *Naturalis historia*

Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, 5 voll., Torino, Einaudi, 1982-1988.

PLUTARCO, *De defectu oraculorum*

Plutarco, *Tutti i Moralia*, a cura di E. Lelli e G. Pisani, Milano, Bompiani, 2018.

POLIZIANO, *Rime*

Angelo Poliziano, *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

POLIZIANO, *Stanze*

Angelo Poliziano, *Stanze*, in *Poesie italiane*, a cura di S. Orlando, Milano, Rizzoli, 2010.

PRETI, *Poesie*

Girolamo Preti, *Le poesie*, Venezia, Brigna, 1656.

PULCI, *Morgante*

Luigi Pulci, *Morgante e opere minori*, a cura di A. Greco, Torino, Utet, 2013.

R†Andreini

Pianto d'Apollo, rime funebri in morte d'Isabella Andreini [...], Milano, Bordone-Locarni, 1606.

R†Colonna

Rime di diversi [...] in vita e in morte della illustre signora Livia Colonna, Roma, 1555.

R†Este

Lagrima di diversi poeti volgari e latini [...] per [...] Leonora d'Este, Vicenza, Stamperia nova, 1585.

R†Spilimbergo

Rime di diversi [...] in morte della signora Irene de le signore di Spilimbergo, Venezia, Guerra, 1561.

Rime Atanagi

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

ROTA, *Rime*

Berardino Rota, *Rime*, a cura di L. Milite, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore, 2000.

SANNAZARO, *Arcadia*

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

SANNAZARO, *Rime*

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

SENECA, *Tieste*

Lucio Anneo Seneca, *Tragedie*, a cura di G. Giardina, Torino, Utet, 1987.

STIGLIANI, *Rime*

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

STROZZI il Vecchio, *Madrigali inediti*

Giovan Battista Strozzi, *Madrigali inediti*, a cura M. Ariani, Urbino, Argalia, 1975.

SVETONIO, *Vitae*

Gaio Svetonio Tranquillo, *Vita dei Cesari*, a cura di E. Nosedà, Milano, Garzanti, 2000.

TACITO, *Annales*

Publio Cornelio Tacito, *Annali*, a cura di B. Ceva, Milano, Rizzoli, 1981.

TANSILLO, *Poemeti*

Luigi Tansillo, *L'egloga e i poemetti*, a cura di F. Flamini, Napoli, Cav. Vecchi, 1893.

TANSILLO, *Rime*

Luigi Tansillo, *Rime*, a cura di T.R. Toscano, E. Milburn e R. Pestarino, Roma, Bulzoni, 2011.

TARSIA, *Rime*

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

TASSO B., *Rime*

Bernardo Tasso, *Rime*, a cura di D. Chiodo, 5 voll., Torino, Res, 1995.

TASSO, *Gerusalemme conquistata*

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

TASSO, *Gerusalemme liberata*

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

TASSO, *Mondo creato*

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

TASSO, *Rime*

Torquato Tasso, *Le rime*, a cura di B. Maier, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1963-1964.

TASSO, *Rinaldo*

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

TEBALDEO, *Rime*

Antonio Tebaldi (il Tebaldeo), *Rime*, a cura di T. Basile e J.-J. Marchand, Modena, Panini, 1992.

TIBULLO, *Elegie*

Albio Tibullo, *Elegie*, a cura di L. Lenaz e L. Canali, Milano, Rizzoli, 2000.

VALERIANO, *Ieroglifici*

Pierio Valeriano, *I ieroglifici*, Venezia, Combi, 1625.

VARCHI, *Rime*

Benedetto Varchi, *Opere*, 2 voll., Milano, Treves, 1858-1859.

VIRGILIO, *Eneide*

Publio Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1987.

VIRGILIO, *Egloghe*

Publio Virgilio Marone, *Bucoliche*, a cura di L. Canali, Milano, Rizzoli, 2009.

VIRGILIO, *Georgiche*

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

Studi

ADEMOLLO 1888

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

BAFFETTI 2002

Giovanni Baffetti, *Retorica e cultura tridentina*, in «Intersezioni», XXII/2 (2002), pp. 207-219.

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», XXII/3 (1983), pp. 254-283.

BORZELLI 1906

Angelo Borzelli, *Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Napoli, Priore, 1906.

CAMPORI 1875

Giuseppe Campori, *Commentario della vita e delle opere del conte Guidobaldo Bonarelli della Rovere*, Modena, Vincenzi, 1875.

CANTÙ 1859

Cesare Cantù, *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, vol. V, Milano, Corona-Caimi, 1859.

CAPPONI 2008

Niccolò Capponi, *Lepanto 1571. La lega santa contro l'impero ottomano*, Milano, il Saggiatore, 2008.

CARMINATI 2008

Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008.

CEVA 1760

Teobaldo Ceva, *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni ed una dissertazione intorno al sonetto in generale*, Venezia, Occhi, 1760.

CHIODO 2009

Domenico Chiodo, *Introduzione*, in François de Malherbe, *Le lagrime di S. Pietro: ad imitazione del Tansillo e dedicate al re dal signore di Malherbe*, traduzione di M. Cucchi, Milano, Lampi di stampa, 2009, pp.13-29.

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, *Ilgran 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 ID., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. I, Bari, Laterza, 1945, pp. 365-375.

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.

DBI

Dizionario biografico degli Italiani, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960-.

DE MAILLANE 1790

Durand de Maillane, *Dizionario storico portatile degli Ordini religiosi e militari*, Venezia, Fenzo, 1790.

DELCORNO 1975

Carlo Delcorno, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, in «Studi secenteschi», XVI (1975), pp. 69-160.

DI CROLLALANZA 1965

Giovanni Battista di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, vol. I, Bologna, Forni, 1965.

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 Putnam Emerson, *Five centuries of women singers*, Connecticut-London, Praeger, 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», VIII/2 (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 ID., *I pregi della Toscana nell'impresie 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 stamperia, 1779.

GARRISSON 1987

Janine Garrisson, *Enrico IV e la nascita della Francia moderna*, Milano, Mursia, 1987.

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, 18-21 settembre 2013*, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-10.

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.

KIRKENDALE 1993

Warren Kirkendale, *The court musicians in Florence during the principate of the Medici: with a reconstruction of the artistic establishment*, Firenze, Olschki, 1993.

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. IX, Lucca, Bertini, 1825.

MANNO 1895

Antonio Manno, *Il Patriziato subalpino*, vol. XXVIII (*Tabussi-Turrini*), Firenze, Civelli, 1895.

MARTINI 1985

Alessandro Martini, *Marino postpetrarchista*, in «Versants», VII (1985), pp. 15-36.

MAYLENDER 1926

Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930.

MERIVALE 1964

Patricia Merivale, *D. H. Lawrence and the modern Pan myth*, in «Texas Studies in Literature and Language», VI/3 (1964), pp. 297-305.

MOCENIGO 1570

Lazzaro Mocenigo, *Relazione di Urbino*, in *Relazione degli ambasciatori veneti al senato*, vol. II, Firenze, Società editrice 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». La 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, pp. 549-574.

OSSOLA 2007

Carlo Ossola, *Le antiche memorie del nulla*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.

PAGANI 1614

Virgilio Pagani, *Della guerra di Monferrato, fatta dal serenissimo signor Carlo Emanuel duca di Savoia*, 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, 1910-1964.

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 Giambattista Marino, *Adone*, a cura di G. Pozzi, 2 voll., Adelphi, Milano, 1988, vol. II, pp. 9-140.

REINHARD 1923

John Revell Reinhard, *Florimondo: ex damnatissima Amadisi Bibliotheca*, in «Modern Language Association», XXXVIII/3 (1923), pp. 427-470.

RICCI 1714

Giovanni Battista Ricci, *Istoria dell'Ordine equestre de' SS. Maurizio e Lazaro, col rolo de' cavalieri e comende*, Torino, Mairesse, 1714.

RIGUCCIO GALLUZZI 1781

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

ROSSI 1968

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

ROSSO DEL BRENNA 1970

Giovanna Rosso del Brenna, *L'iconografia del Principe Doria nella letteratura cinquecentesca*, in «L'arte», X (1970), pp. 59-63.

RUFFINI 1994

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

RUSSO 2008

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

SALVARANI 2012

Giambattista Marino, *La Lira. 1614*, a cura di L. Salvarani, Trento, La Finestra, 2012.

SANTOSUOSSO 2016

Stefano Santosuosso, *La «Mirtilla» di Isabella Andreini e Giovan Battista Marino*, in «Testo», XXXVII/72 (2016), pp. 143-154.

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», XVII/1 (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 «L'Ellisse», V (2010), pp. 77-119.

SLAWINSKI 2007

Giambattista Marino, *La lira*, a cura di M. Slawinski, 3 voll., Torino, Res, 2007.

SOLERTI 1904

Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, vol. I, Palermo, Sandron, 1904.

STAGNO 2005

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

TADDEO 1963

Edoardo Taddeo, *Genesi, cronologia e metrica dell'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 «Modern Language Association», XXXIX/1 (1924), pp. 38-40.

ZANE 1575

Matteo Zane, *Relazione di Urbino di M. Matteo Zane*, in *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, a cura di Eugenio Albèri, 15 voll., Firenze, Società editrice fiorentina, 1839-1863, vol. II, pp. 313-336.

ZOTTI 1914

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

Indici

INDICE DEI CAPOVERSI

1. Nel bel diamante ove scolpite e fisse	77
2. Queste lacere vele e queste antenne,	79
3. Non te morto a la tomba, al fiero scherno	82
4. «Torni da lunghi e faticosi errori	85
5. O di che fregi, o di che raggi ornata	88
6. Vapor non fu, che lieve in aria sorse,	91
7. Eugenio, è di commedia ed è di gioco	95
8. La valorosa man, quella che tanto	99
9. Su l'urna di Ferrando ecco dolente	103
10. Martino, il mio Tesauero, il tuo TESORO	107
11. Dal gran ceppo a colmar l'aria d'odori	111
12. Queste vergate dal dolore amaro	114
13. Venne il buon Melchior da strania stella	118
14. Dimmi, la pietra del felice avello	122
15. «Qui crebbe il gran Crescenzo e crebbe tanto	125
16. «Pan, dio de' boschi, è morto». Aure serene	128
17. Quando il cigno del Po, che quasi il vanto	132
18. Voi, che 'n riva al Tesin, fabbri canori,	135
19. Impetra, o santo e generoso Ispano,	138
20. «Tirsi, il mio caro amor, Tirsi morì:	141
21. O de l'ira di Giove empio stromento,	145
22. Ahi qual Furia crudel sì crudelmente	148
23. Trasse la corda e 'l nervo torto	151
24. Questa è la riva ove sommersa giacque	154
25. Fuor di questo profondo ampio Ellesponto,	157
26. L'ARCO, che sostenea – piangete amanti –	161
27. Mentre nel nido ov'ha sepolcro e cuna	164

28. Pompa bella, ma breve	167
29. Morir quando morìo	170
30. Scaldò col guardo angelico e celeste	172
31. Son ammutiti gli Angeli, che 'ntenti	175
32. Piangete orbi teatri: invan s'attende	179
33. Poscia ch'a far ch'io dietro a te non vegna,	182
34. Forte guerrier, ch'al corridor volante	185
35. Chiudi al pianto la vena e al dolore	188
36. Lasso, la rea, che la mia luce ha spenta,	191
37. Bramai, per vagheggiar le fide scorte	194
38. Già non sospiro io più, non più dolente	197
39. Dal dì che 'l fango abbandonasti e l'ombra	200
40. Spenta è dunque e sparita	203

INDICE DELLE OPERE DI MARINO

- Adone* 12 e n, 15, 34 e n, 49, 51, 63, 68, 72, 75, 77-78, 80-81, 83, 87, 94, 99, 101-103, 105-107, 109-110, 112-113, 116-117, 121, 124, 130-131, 136-137, 139-140, 144, 146-153, 155-156, 160, 162-163, 165-166, 168-169, 171, 178-179, 183-184, 186-187, 189-190, 195, 199, 201-203, 209-214
- Amori* 11 e n, 21n, 48, 52, 102, 106, 116, 124, 153, 157
- Capricci* 11, 13, 16n, 52, 69, 86, 141, 178, 182-183, 203
- Dicerie sacre* 12n, 15, 17, 33n, 94, 176
- Divozioni* 11, 52, 83-84, 134, 209
- Epistolario* 11n, 12n, 13n, 14n, 15n, 16n, 33n, 36n, 50n, 75, 80-81, 95, 114, 118, 125, 128, 135, 141, 182
- Epitalami* 16-17, 82
- Galeria* 12 e n, 49, 51, 63-64, 66, 68-69, 71-72, 75, 78, 80, 87, 90-92, 94, 99, 101-102, 106, 114, 120, 124, 127, 130-131, 134, 136-137, 140, 143, 153, 155-156, 166, 179, 180-184, 187, 190, 193, 208, 211, 213
- Gerusalemme distrutta* 15, 58, 83, 178
- Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele* 17, 187
- Il tempio* 64n, 65-66, 82-83, 99, 101-102, 130-131, 162, 174
- La strage degl'Innocenti* 15, 68, 77, 94, 106, 120, 130, 136, 146-147, 211-212, 214
- Lettera Claretti* 16, 50
- Lira* III 11, 14-15, 17 e n, 18, 21n, 27, 31, 33 e n, 45-46, 49, 51-52, 57-58, 63, 72, 75, 80-81, 111, 141
- Lodi* 11, 21n, 27 e n, 43, 52, 81, 103, 116, 139, 153
- Madrigali e canzoni* 11, 46, 150, 173, 203, 205, 212
- Murtoleide* 17
- Proposte e Risposte* 128
- Rime amorose* 21n, 70, 71 e n, 87,

- 97, 106, 149, 166, 174, 177-179, 182, 196, 202, 211-212
- Rime boscherecce* 48, 110, 126, 130, 147, 150, 156, 159, 178, 189-190, 195-196
- Rime eroiche* 21n, 43, 63, 64 e n, 65, 68, 75, 79-82, 84, 91, 99, 101-103, 105, 114
- Rime lugubri* 18, 20, 21n, 31, 33, 36-37, 41, 43 e n, 44 e n, 45, 46n, 47-48, 52-54, 58, 60, 64, 66-67, 77-79, 83-84, 86-87, 89, 93, 102, 109, 111-113, 117, 123, 137, 144-145, 149, 151, 153, 155, 160, 168, 171, 174, 178, 180, 187, 189, 192, 195, 198-199, 201-202, 205, 212-214
- Rime marittime* 56, 79, 81, 93, 113, 130, 147, 187
- Rime morali* 91, 135, 147, 155, 210
- Rime sacre* 89
- Sampogna* 16, 88, 97, 116, 123-124, 126-128, 131-132, 134, 139, 144, 150, 152-155, 158, 162, 166, 169, 171, 181, 199, 214
- Tebro festante* 15, 16 e n

INDICE ANALITICO DEI NOMI

- Achillini, Claudio 49
 Acquaviva, Ottavio 12
 Ademollo, Alessandro 175
 Alamanni, Luigi 55, 80, 81, 86, 97, 110, 112, 127, 131, 137, 150, 171, 173, 186, 189, 193, 196, 209, 213-214
 Alberti, Leon Battista 154-155
 Alcott, Louisa May 131
 Aldobrandini, Giorgio 82
 Aldobrandini, Giovanni Francesco (o Giovan Francesco) 30, 32-33, 35, 38, 42, 44n, 49, 64 e n, 82-84
 Aldobrandini, Margherita 33, 82, 85
 Aldobrandini, Olimpia 33, 82
 Aldobrandini, Pietro 12-13, 15, 82, 99
 Alighieri, Dante 112, 124, 127, 136, 163, 165-166, 173, 208, 213
 Andreini, Francesco 179
 Andreini, Isabella, 32, 37, 40, 42, 44n, 49, 57, 60, 71, 80, 179-181
 Anduzar, Martino 107, 109-110
 Anguillara, Giovanni Andrea dell' 186, 209
 Antonio di Borbone-Vendôme 99
 Apuleio Lucio 156
 Aquilano, Serafino 192-193
 Aragona, Tullia d' 105
 Archilei, Antonio 175
 Arco, Livia d' 7, 32, 37, 40, 42, 44n, 46, 49, 55, 57, 61, 161-168, 170
 Ariosto, Ludovico 50, 81, 105-106, 120-121, 150, 153, 173, 177, 184, 186-187, 196, 209
 Arnolfini, Luisa 32, 38, 41, 43, 44n, 46, 49, 203, 205, 208
 Avalos, Francesco d' 44n
 Avalos, Maria d' 171
 Avanzini, Giovan Francesco 21n, 22, 25n
 Baffetti, Giovanni 19n
 Baglioni, Astorre II 27n, 28n, 29
 Baiacca, Giovan Battista 11n, 12n, 91, 114
 Bandello, Matteo 112, 117, 120, 124
 Barbarigo, Agostino 28n, 29
 Barbazza, Andrea 13, 14n, 36n
 Barbero, Alessandro 75
 Barco, Bartolomeo 31
 Bargagli, Girolamo 71
 Bartoli, Francesco 179
 Basile, Giambattista 155
 Belli, Girolamo 161
 Bembo, Pietro 50, 123, 136, 192
 Benamati, Guidubaldo 14n
 Bene, Eliseo del 21
 Benedetto XII (Jacme Fournier) 57
 Bentivoglio, Andalò 21, 25n
 Bernardelli, Andrea 51e n
 Bertolaia, Girolamo 175
 Bertoni, Clotilde 15n

- Bettinelli, Saverio 95, 138
 Bevilacqua, Alfonso 161
 Bevilacqua, Francesco 161
 Boccaccio, Giovanni 186
 Boccalini, Traiano 14n
 Bonarelli della Rovere, Guidobaldo
 17, 32, 36, 40, 42, 44n, 45, 49,
 69-70, 138, 141, 143
 Bonarelli della Rovere, Pietro 141
 Bonarelli della Rovere, Prospero 141
 Borgeaud, Philippe 128
 Borzelli, Angelo 11n, 12 e n, 13n,
 14n, 34 e n, 35n, 212
 Boscán, Juan 62, 171
 Braccini, Giovanni Paolo 21n
 Bracciolini, Francesco 13, 96, 155
 Brunel, Jacob 66n
 Buonvisi, Chiara 16, 49, 88, 208
 Buonvisi, Girolamo 30-35, 42, 44n,
 49, 88-89, 208
 Buonvisi, Ludovico 88

 Caccini, Giulio 175
 Caetano, Scipione 45
 Cagnani, Eugenio 39, 95, 97
 Campori, Giuseppe 141
 Cantù, Cesare 95
 Capello, Chiara 202
 Cappello, Bernardo 86-87, 97, 149,
 180, 211
 Capponi, Nicolò 75
 Capua, Matteo di 58
 Cardelli, Marzio 32, 37, 42, 48-49,
 157, 159-160
 Carlo V d'Asburgo 83
 Carminati, Clizia 14n
 Carracci, Annibale 184
 Carrera, Pietro 34n
 Castello, Bernardo 12, 15, 16n, 37-
 38, 49, 56, 72, 182-185, 188,
 194, 197
 Caterina di Lorena 103
 Catullo Gaio Valerio 50, 116, 211
 Cavallara, Giovan Battista 60, 180
 Cenami, Bartolomeo 203
 Cenami, Lorenzo 16 e n, 38, 41, 46,
 49, 56, 88, 203, 204-206, 208
 Centurione, Alessandro 33n
 Centurione, Ginetta 75
 Ceva, Teobaldo 197
 Cevoli, Clelia 17n
 Chariteo (Benedetto Gareth) 140
 Chiabrera, Gabriello 13, 16n, 17 e
 n, 22 e n, 27-29, 47 e n, 95, 179-
 180, 182, 203
 Chiodo, Domenico 19n
 Cicerone Marco Tullio 83, 86, 133,
 148, 201
 Ciconini, Filippo 22
 Cinelli Calvoli, Giovanni 31
 Ciotti, Giovanni Battista 11, 106
 Claretti, Onorato 16, 50
 Clemente VIII (Ippolito Aldobran-
 dini) 12-13, 30, 32-35, 39, 42,
 44n, 49, 64, 82, 91, 93, 99, 101,
 114, 138
 Coccapani, Ercole 141
 Colombo, Cristoforo 47n
 Colonna, Ascanio 11n
 Colonna, Fabrizio 27n, 28 e n
 Colonna, Geronima 162
 Colonna, Livia (rime in morte) 105,
 109, 113, 171, 180
 Colonna, Vittoria 89
 Colonna d'Aragona, Maria 21, 24n
 Concarini Archilei, Vittoria 32, 37,
 40, 42, 44n, 49, 70, 175-178
 Conti d'Arco, Massimiliano de' 161

- Contini, Gianfranco 51 e n
 Coppetta (Francesco Beccuti) 83, 87, 214
 Corradini, Marco 14n
 Costante (Accademico Travagliato) 21 e n, 25n
 Costanzo, Angelo di 44n
 Costanzo, Mario 95
 Crescenzi, Melchiorre 11n, 14n, 32, 35-36, 39-40, 42, 44n, 47, 49, 60, 68, 82, 114, 116, 118, 122, 125-126, 128
 Cristina di Lorena 71, 175, 179
 Croce, Benedetto 111
 Crollanza, Giovanni Battista di 157

 Damiani, Guglielmo 52 e n, 54
 Daniele, Emilia 88
 Davalos y Aquino, Alonso III 44n
 Delcorno, Carlo 13n
 Della Casa, Giovanni 50, 54, 159, 210-211
 Della Corgna, Ascanio 63, 75
 Della Rovere, Francesco Maria 47n, 87
 Della Rovere, Guidobaldo II 85, 87
 Deti, Giovanni Battista 12
 Diodati, Caterina 88
 Dolfi, Pompeo Scipione 135
 Don Carlos 92
 Doria, Andrea 30 e n, 79-81
 Doria, Giacomo 33n
 Doria, Giacomo Massimiliano 16
 Doria, Giannettino (padre di Gianandrea) 75, 81
 Doria, Giovan Carlo 16
 Doria, Giovanni (detto Giannettino, cardinale) 11, 33 e n, 52, 63, 75
 Doria, Giovanni Andrea (o Gianandrea) 30, 32-33, 35, 38, 42, 44n, 49, 59, 63, 64n, 70, 75, 77-81, 84, 103
 Duboise, Ambroise 66n
 Ducchi, Gregorio 21, 24n, 25n, 26 e n, 34n
 Durante, Elio 161

 Eleonora di Toledo 103
 Emerson, Isabelle Putnam 175
 Ennio Quinto 136
 Enrico IV di Borbone 30, 32, 34-35, 39 e n, 42, 44n, 48-49, 64-65, 66 e n, 91, 99, 101-103, 179
 Este, Alfonso I d' 117
 Este, Alfonso II d' 44n
 Este, Alfonso III d' 14, 17, 95, 161
 Este, Eleonora d' (1537-1581) 21, 109
 Este, Ercole d' 139
 Este, Ippolito d' 102
 Este, Lucrezia d' 127
 Este, Luigi d' 160
 Este, Marfisa d' 168

 Fabbri, Paolo 17n, 95
 Falconetti, Giorgio 21n
 Farnese, Alessandro (duca) 22, 33, 43n, 47 e n, 89, 117
 Farnese, Alessandro (vd. Paolo III)
 Farnese, Clelia 90
 Farnese, Ottavio 139
 Farnese, Pier Luigi 33, 85
 Farnese, Ranuccio I 33, 82
 Farnese, Vittoria 30, 32-33, 35, 42, 44n, 49, 85
 Feltro, Orazio 211
 Fenlon, Iain 95

- Ferrari, Francesco 114
 Fiamma, Gabriele 120
 Filippo II d'Asburgo 43n, 48, 91-92, 99, 137
 Filippo III d'Asburgo 61
 Filone d'Alessandria 178
 Firenzuola, Agnolo 21n, 22-23
 Follino, Federico 95
 Fontana, Fulvio 103
 Fontanella, Girolamo 76
 Forza, Fabio 21 e n
 Frare, Pierantonio 107
 Frizzi, Antonio 161
- Galilei, Galileo 91, 94
 Garrisson, Janine 99
 Gavardo, Domizio 21n, 22
 Gelmi, Giovan Antonio 21, 24n
 Gentile, Pier Girolamo 16, 27
 Gerardacci, Bartolomeo 22
 Geri, Lorenzo 17n
 Giambologna (Jean de Boulogne) 66, 102
 Giambonini, Francesco 16n
 Giglioli, Giovanni Tommaso 75
 Giovanna III di Navarra 99
 Gonzaga, Ferdinando 17n
 Gonzaga, Ferrante I 112, 139-140
 Gonzaga, Francesco IV 14, 17 e n, 30, 32, 34-35, 39, 42, 44n, 47n, 49, 95, 97, 128, 161
 Gonzaga, Giulia 209
 Gonzaga, Margherita 46, 55, 161, 168
 Gonzaga, Vincenzo I 95, 175
 Greco, Gioacchino 34n
 Grillo, Angelo 12 e n, 18n, 20, 25n, 27, 46, 105-106, 117, 123, 133, 140, 161, 171
- Grimaldi, Caterina 16n
 Grimani, Giovanni 22 e n
 Guaccimanni, Giacomo 175
 Guarini, Anna 161
 Guarini, Battista 13, 32, 35, 36 e n, 40, 42, 44 e n, 45-47, 49-50, 55, 62-63, 68-69, 83, 87, 103, 111, 117, 128-134, 136, 138, 141, 161
 Guercio, Vincenzo 43n, 44 e n, 45n, 47 e n, 48, 49n, 52-53, 54 e n, 58 e n, 60
- Hénault, Charles-Jean-François 99
- Iginio 159
 Imperiale, Giovanni Vincenzo 16n, 87, 181
- Kirkendale, Warren 175
- Larcara Spinola, Battista 112
 Leone XI (Alessandro de' Medici) 13, 15-16
 Lesaffer, Randall 39n
 Liviano, Bartolomeo 47n
 Lucano Marco Anneo 93, 110, 186
 Lucchesini, Cesare 88
 Lucrezio Caro Tito 83, 145-146, 210, 212
 Luigi XIII di Borbone 34, 65, 99
 Lutero, Martin 47
- Magnani, Antonio Vincenzo 31-32, 36 e n, 40, 42, 44n, 45, 49, 135-136
 Magnani, Pietro 135
 Magnanini, Ottavio 16
 Magno, Celio 89, 97, 110-111, 117,

- 120-121, 131 135-136, 143-146,
150, 153, 160, 162, 165, 169,
171, 174, 183-184, 189, 192-
193, 198-199, 202, 209, 213
- Maillane, Durand de 138
- Malombra, Bartolomeo 18-19
- Malombra, Pietro 211
- Mancini, Faustina 97
- Manno, Antonio 107
- Manzano, Scipione 22
- Margherita di Valois 99
- Margherita Paleologa 21
- Marsi, Antonio 154
- Martellotti, Anna 161
- Martini, Alessandro 52n
- Masi, Agostino 106
- Massini, Filippo 189
- Maylender, Michele 141
- Medici, Eleonora de' 34, 95, 175
- Medici, Ferdinando I de' 30, 32-35,
39, 44n, 49, 59, 61, 71, 103-
106, 175, 179
- Medici, Filippo de' 103
- Medici, Francesco I de' 103
- Medici, Giovanni de' 47n, 208
- Medici, Maria de' 34, 47, 49, 65, 99
- Megici, Giovanni 47n
- Merivale, Patricia 128
- Mocenigo, Lazzaro 85
- Moles, Gabriele 21 e n, 24n, 25n,
26n, 133, 189
- Monteverdi, Claudio 17n, 95
- Moroni, Ornella 85
- Motta, Uberto 128
- Murtola, Gaspare 14, 17 e n, 22 e
n, 33n
- Mutoni, Niccolò 34n
- Narbona, Giovan Vincenzo 133
- Newcomb, Anthony 164
- Nonno di Panopoli 16
- Nuzzo, Gianfranco 128
- Omero 167-168
- Ongaro, Antonio 44n, 160
- Oradini, Lucio 130
- Orazio Flacco Quinto 93, 98, 102,
137, 146, 149
- Orsi, Aurelio 44n, 137
- Orsini, Antimo 17n
- Orsini Gerolama 85
- Orsini, Latino 27n, 28 e n
- Orsini, Nicola 47n
- Ossola, Carlo 107
- Ovidio Nasone Publio 81, 93, 107,
109-110, 134, 143, 146, 151,
153, 159, 165, 168, 171, 184-
187, 196, 198, 209, 211, 214
- Pacioli, Luca 34n
- Pagani, Virgilio 107
- Pallavicino, Sforza 13
- Paolo III (Alessandro Farnese) 85
- Paolo IV (Gian Pietro Carafa) 20
- Paolo V (Camillo Borghese) 13
- Pastor, Ludwig von 91
- Paterno, Ludovico 155
- Pellegrino, Camillo 133
- Pepe, Ludovico 19n
- Peri, Jacopo 175
- Pertusi, Agostino 39n
- Petrarca, Francesco 50, 51n, 52-57,
86-87, 89-90, 93-94, 97-98,
104, 106, 109-110, 113, 116,
121-124, 126, 130-131, 140-
141, 143-144, 150, 155, 159-
160, 162-163, 165-166, 168,
174, 177, 181, 186-187, 190,

- 192-193, 195, 198-199, 201-202, 204, 209-210, 212-214
- Peverara, Laura 161
- Pignatelli, Ascanio 17, 44n, 121
- Pignatelli, Ettore 43n, 174
- Pio, Ercole 28n, 29 e n
- Plinio Secondo Gaio (il vecchio) 164
- Plutarco 128, 130
- Poliziano, Agnolo 147, 209-210
- Pozzi, Giovanni 14n
- Preti, Girolamo 193
- Pulci, Luigi 212-213
- Reinhard, John Revell 36n, 135
- Ricci, Giovanni Battista 107
- Riguccio Galluzzi, Jacopo 103
- Rinuccini, Ottavio 17n, 95
- Roca, Clementina 23
- Rodolfo II d'Asburgo 61, 103
- Rondinelli, Dionisio 21
- Rondinelli, Simon Carlo 13
- Rossi, Bastiano de' 71
- Rossi, Patrizio 14n, 36n, 111, 128
- Rosso del Brenna, Giovanna 30n
- Rota, Berardino 195, 200
- Rovera, N. 31-32, 35-36, 39, 42, 44n, 66-67, 111-113
- Rucellai, Cosimo 131, 193
- Ruffini, Graziano 57 e n, 138
- Russo, Emilio 11n, 12 e n, 13n, 14n, 16n, 17n, 34n, 46 e n, 88, 91, 114, 128, 135, 172, 182
- Sacchetti, Marcello 12
- Sadie, Stanley 175
- Salvarani, Luana 37 e n, 88, 107, 132, 141, 145, 157, 203
- Salviani, Gaspare 11n, 114, 116, 128
- Salvio, Alessandro 34n
- Sannazaro, Jacopo 168, 192
- Santosuosso, Stefano 179
- Sanvitale, Eleonora 184
- Sarrocchi, Margherita 13 e n
- Savignone, Livia da 13, 32, 38, 41, 43, 44n, 49, 56, 72, 182-185, 188, 191, 193-195, 197-198, 200, 202
- Savoia, Amedeo IX di 133
- Savoia, Carlo di 47 e n
- Savoia, Carlo Emanuele I di 14, 15, 33n, 34, 49, 95, 99, 135, 182
- Savoia, Emanuele Filiberto I di 47n
- Savoia, Isabella di 17, 95, 161
- Savoia, Margherita di 17, 34, 49, 95, 128, 161
- Savoia, Maurizio di 15
- Savoia, Vittorio Amedeo I di 15
- Savorgnan Marchesi, Lucina 21
- Scala, Flaminio 179
- Scanello, Cristoforo 19 e n, 20
- Scoto, Lorenzo 16
- Screech, Michael Andrew 128
- Selmi, Elisabetta 128
- Seneca Lucio Anneo 147
- Sforza di Santa Fiora, Alessandro 175
- Sisto V (Felice Peretti) 90-91, 211
- Slawinski, Maurizio 33 e n, 46 e n, 75, 85, 111, 135, 203
- Solerti, Angelo 17n, 56
- Spilimbergo, Irene di 60-61, 84, 86, 101-102, 106, 109-111, 113, 116, 120, 123, 144, 160, 163, 168-169, 171, 174, 180, 190, 202
- Spinelli, Francesco 44n, 151
- Spinola, Brigida 16

- Spinola, Veronica 16
 Spinola Grillo, Minetta 209
 Stagno, Ilaria 30n, 79
 Stigliani, Tommaso 13, 98, 106, 135
 Strozzi, Giovan Battista (il Vecchio)
 78, 83-84, 202, 209
 Svetonio Gaio Tranquillo 169

 Tacito Publio Cornelio 93, 127
 Taddeo, Edoardo 14n, 88
 Tansillo, Luigi 18 e n, 19-20, 54,
 60-63, 80, 105-106, 117, 126,
 132-133, 137, 139-140, 163,
 171, 181, 201, 204, 214
 Tarsia, Galeazzo 137
 Tasso, Agostino 60
 Tasso, Bernardo 77-78, 83-84, 89-
 90, 102, 105, 109, 112-113,
 116, 127, 136, 140, 143-144,
 149, 159-160, 165, 169, 171,
 173-174, 177, 180, 189-190,
 198, 201-202, 209, 211-214
 Tasso, Torquato 15, 16n, 18n, 19,
 44n, 46, 50, 54-56, 58-60, 77-81,
 83-84, 86-90, 93-94, 97-98, 102-
 103, 105-106, 109-110, 112-113,
 116-118, 120-121, 123-124,
 126-127, 130-131, 133-134,
 136-137, 139-140, 143-147,
 149-150, 153, 155-157, 159-
 163, 165-171, 173-174, 177-184,
 186-187, 189, 190, 193, 195-
 196, 198, 200-201, 204, 208-214
 Tassone, Ercole 126
 Tassoni, Alessandro 13
 Tassoni, Ferrante 116

 Tebaldeo (Antonio Tebaldi) 55, 80,
 90, 98, 101, 123-124, 127, 134-
 135, 139, 159, 163, 165, 183,
 187, 190, 192-193, 199, 201,
 209, 212-214
 Tesauo, Emanuele 49, 107
 Tesauo, Lorenzo 31-33, 35, 42,
 44n, 47, 49, 107, 109-110
 Tesauo, Ludovico 49, 107
 Tibullo Albio 187
 Tommasi, Zaccaria 21 e n, 24n, 25n
 Torelli, Giulio 44n, 212
 Torrigiani, Antonio 91

 Valeriano, Pierio 77, 101
 Valmarana, Giacomo 31-32, 36, 40,
 42, 44n, 45, 57, 138-139
 Valvasone, Erasmo di 18 e n, 19
 Varchi, Benedetto 130, 150, 162,
 165, 173, 201, 209-210, 212
 Vega, Juan de 81
 Vega, Lope de 180
 Vida, Marco Girolamo 34n
 Vio, Tommaso de (cardinal Caetano)
 66
 Virgilio Marone Publio 50, 69, 78,
 93, 97, 101, 106, 131, 134, 137,
 149-150, 152-153, 166, 168,
 202, 209

 Wickersham Crawford, James Pyle
 36n

 Zanchini, Orazio 211
 Zane, Matteo 85
 Zotti, Ruggero 111

Finito di stampare
nel mese di Ottobre 2020
da GESP – Città di Castello (Perugia)

