



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Dipartimento di studi umanistici

Corso di Laurea Magistrale  
in Letteratura e Filologia Italiana

Tesi di Laurea

# La «vera via»: osservazioni intorno al *Canzoniero* di Tommaso Stigliani

**Relatore:**

Ch.mo. Prof. Riccardo Drusi

**Correlatori:**

Ch.mo Prof. Pier Mario Vescovo

Prof. Valerio Vianello

**Laureando:**

Bettin Elia

Matricola 869303

**Anno Accademico:**

2022 / 2023



## INDICE

<b>1. Introduzione</b>	p. 1
<b>2. Cenni biografici</b>	p. 4
<b>3. Le vicende editoriali</b>	
3.1 <i>Le Rime</i>	p. 15
3.2 Gli indovinelli osceni	p. 19
3.3 Il <i>Canzoniero</i>	p. 27
3.4 Principali variazioni editoriali	p. 30
<b>4. Il <i>Canzoniero</i>: aspetti stilistici e tematici</b>	
4.1 Caratteri generali	p. 34
4.2 Il dialogo con la tradizione	p. 38
4.3 La lirica amorosa: sensualità barocca e predicazione multipla	p. 52
4.4 Le liriche inquiete e l'aderenza alla realtà	p. 74
4.5 La lirica sacra ed encomiastica	p. 89
<b>5. Una forma particolare: il madrigale</b>	p. 99
<b>6. I componimenti «alla maniera poetastrica»</b>	
6.1 Caratteri generali	p. 114
6.2 L'idillio barocco	p. 122
6.3 I principali bersagli	p. 129
6.4 Approfondimenti retorici	p. 139
<b>7. Conclusioni</b>	p. 156
<b>Bibliografia</b>	p. 159
<b>Appendice</b>	p. 165

## INTRODUZIONE

L'elaborato intende focalizzarsi sulla contraddittoria figura di Tommaso Stigliani, poeta materano formatosi a Napoli, attivo tra il 1573 e il 1651, passato alla storia come uno dei maggiori esponenti dell'anti-marinismo, le cui rime, tuttavia, vengono considerate una delle prime manifestazioni del Concettismo. Negli anni della sua giovinezza, in contrapposizione all'intransigenza del petrarchismo imperante scatenato dalle *Prose della volgar lingua* licenziate dal Bembo, maturavano in tutta Italia nuove avvisaglie di una quantomai prossima transizione stilistica. Prime istanze innovatrici si ritrovano già in un poeta ribelle come Pietro Aretino, considerato da alcuni critici addirittura «precursore del secentismo»<sup>1</sup> per la sua violenta opposizione al rigorismo e per la dizione lambiccata di alcune sue opere. Il germe del cambiamento è insito anche negli stessi petrarchisti, e più precisamente in quelli dell'area napoletana come Luigi Tansillo, Bernardino Rota e Angelo di Costanzo, i quali nelle loro poesie ammiccavano ad una elocuzione più ornata, aderendo a quello che Asor Rosa definisce «concettismo tardopetrarchesco».<sup>2</sup> Il grande merito nella formazione del nuovo gusto, già riconosciuto dai contemporanei, spetta al Tasso che nelle sue rime mirava ad una diversificazione manieristica dei triti modelli preimpostati con un primo tentativo di allargamento del poetabile e una nuova attenzione verso la realtà circostante, specialmente indirizzata al mondo naturale e agli ambienti mondani e cortigiani. Nel Tasso infatti, si troverebbero in stato latente elementi come «il Concettismo, l'ampollosità, il preziosismo, il meraviglioso, il lubrico, il gusto pel bisticcio e l'antitesi, la ricerca a tutti i costi del nuovo e dell'originale, fino alla stramberia».<sup>3</sup> Accanto al Tasso, un contributo importante lo diede anche il ferrarese Battista Guarini, autore del *Pastor fido*, poema pastorale intriso di barocca sensualità, e di diversi madrigali che concedono largo spazio alle arguzie e ai concetti e che ebbero molta risonanza in quanto editi per la prima volta solo nel 1598. A cavallo tra Cinque e Seicento i principali centri propulsori della nuova cultura letteraria, definibile come «concettismo pre-mariniano»<sup>4</sup>, erano Bologna, Genova e Napoli. A Bologna aveva sede l'Accademia dei Gelati, dalla quale uscirono sillogi collettive di ardita e spericolata

---

<sup>1</sup> G. LAINO *Il vero Aretino*, Firenze, Barbera, 1955 p. 304

<sup>2</sup> R. ASOR ROSA *La lirica del Seicento*, Roma – Bari, Laterza, 1979 (LIL 28), p. 4

<sup>3</sup> L. TONELLI *Tasso*, Torino, Paravia, 1935, p. 345

<sup>4</sup> C. JANNACO, M. CAPUCCI *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1986 (Storia letteraria d'Italia, 7), p. 182

elaborazione concettista (come le *Ricreazioni amorose* del 1590) che la resero negli anni il fulcro della nuova sensibilità. Tra le file dell'accademia, infatti, si iscriveranno marinisti ortodossi come Claudio Achillini, Girolamo Preti e Ridolfo Campeggi. Nell'ambiente bolognese operava anche Cesare Rinaldi, che ebbe modo di conoscere il Tasso. La sua prima opera fu una raccolta di madrigali fortemente improntati al barocchismo ed uscì nel 1588, anticipando di diversi anni le *Rime* del Marino, considerate convenzionalmente l'atto di nascita del nuovo stile. La precocità del Rinaldi permette una sua identificazione tra gli «arditi futuristi del tempo» nonché uno dei più influenti anticipatori del Concettismo.<sup>5</sup> A Genova invece si colloca Giovan Vincenzo Imperiali il quale, con il suo *Stato rustico*, esercitò una profonda influenza sull'*Adone* mariniano. Merita di essere segnalato anche il caso isolato del veneto Guido Casoni, amico del Marino e autore delle *Odi*, uscite la prima volta nel 1602, che raccolgono testi cronologicamente distanti nei quali si può intravedere l'evoluzione stilistica che li contraddistingue e tipica dei poeti tardo-rinascimentali: da un petrarchismo tardo-cinquecentesco si passa alla progressiva ricerca di moduli espressivi sempre più elaborati in senso retorico.<sup>6</sup> A Napoli invece, fortemente influenzati dal favorevole *humus* culturale, risiedevano nella loro giovinezza il Marino e il nostro Stigliani, i quali, con le loro rispettive raccolte di rime, getteranno le fondamenta per la nascita della nuova corrente concettista. Come la gran parte dei poeti barocchi Tommaso Stigliani non godette di una grande fortuna critica: di lui vengono ricordate soprattutto le vivaci dispute con il Marino e in particolare le accuse mosse all'*Adone* per mezzo dell'*Occhiale*, oltre al suo *Mondo nuovo*, poema epico di materia innovativa sulla scoperta dell'America. Le liriche stiglianesche, invece, non hanno mai conosciuto un'edizione critica moderna, né sono state oggetto di studi specifici se non in relazione ad altre finalità. Pertanto, l'interesse di questa tesi sarà rivolto all'esame formale e contenutistico del *Canzoniero*, l'ultima e definitiva raccolta di rime dello Stigliani edita nel 1623, allo scopo di fornire una rivalutazione dell'autore e ricercare una definizione quanto più precisa dei suoi ideali poetici e stilistici. Attraverso l'analisi programmatica dei testi si metteranno in evidenza la tendenza del poeta a far dialogare innovazione e tradizione, nel tentativo di superare il rigorismo petrarchesco rinascimentale; e il suo contributo, sull'onda delle innovazioni tassiane, nella costituzione di quella maniera che noi oggi riconosciamo

---

<sup>5</sup> B. CROCE *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Napoli, Bibliopolis (Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce; Scritti di storia letteraria e politica, 18), 2003, pp. 30 – 31

<sup>6</sup> M. CORRADINI *La ricerca metaforica di Guido Casoni*, in «Aevum» LVI fasc. 3, 1987, p. 510

come poesia barocca, con l'obiettivo di fornire all'opera una corretta collocazione all'interno del confuso panorama letterario seicentesco. Particolare attenzione verrà poi riservata agli ambigui quanto fondamentali componimenti «alla maniera poetastrica», inseriti in un'apposita sezione del *Canzoniero*, promotori di una vivace critica, attraverso l'espedito parodico, del dilagante ed esasperato stile secentista (la via *distorta*) che ormai si era reso autonomo e indipendente, nel quale il poeta non si riconosceva più, nonostante avesse posto egli stesso le fondamenta per la sua formazione con la pubblicazione delle sue prime raccolte di rime nel 1601 e nel 1605.

## CENNI BIOGRAFICI<sup>7</sup>

Tommaso Stigliani nacque a Matera, sotto il regno di Napoli, nel 1573. Questa data è stata ricostruita grazie a due testimonianze epistolari. Nella prima lettera, indirizzata al principe di Squillace e datata 1632, il poeta afferma di aver superato i sessant'anni<sup>8</sup> e nell'altra, diretta al principe di Castellaneta, datata al 1650, si dichiara settantasettenne.<sup>9</sup> Della sua famiglia e della sua infanzia non sappiamo praticamente nulla se non che suo padre sarebbe stato un produttore di salnitro.<sup>10</sup> L'unico riferimento autografo alla prima giovinezza si ritrova nel canto XXI del *Mondo Nuovo*, dove, alludendo a se stesso, dice: «povero nacqui sotto 'l ciel latino». <sup>11</sup> Affermazione che va presa con le pinze in quanto il giovane Stigliani, in età precoce, ebbe la possibilità economica di spostarsi da Matera a Napoli per intraprendere gli studi in medicina,<sup>12</sup> salvo poi abbandonarli per dedicarsi alla poesia. A Napoli, presso la corte del principe di Conca, lo Stigliani ebbe modo di entrare in contatto con Torquato Tasso, all'epoca circondato da un alone quasi leggendario, che lo rese il principale catalizzatore degli ambienti cultura partenopei, attirando molti giovani alla poesia, tra i quali figurava anche il Marino. A testimoniare il forte legame tra lo Stigliani e il Tasso intervengono la presenza nel *Canzoniero* di ben cinque sonetti dedicati alla morte del poeta sorrentino e due per la sua prigionia, oltre al sonetto di mano del Tasso, confluito nell'ultimo libro del *Canzoniero*, che comincia: *Stiglian, quel canto, ond'ad Orfeo simile*.<sup>13</sup> Se questo sonetto fosse realmente autentico (molti dubbi

---

<sup>7</sup> Per la vita di Tommaso Stigliani: C. ALOÈ, *L'istoria illustre del trovator del Mondo nuovo. Ricerche sul poema epico cavalleresco di Tommaso Stigliani*, tesi magistrale discussa a Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, A.A. 2009, pp. 2-16; F. SANTORO *Del Cavalier Stigliani*, Napoli, Tipografia sannitica, 1908; M. MENGHINI *Tommaso Stigliani, contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Genova, Tipografia del Regio istituto sordomuti, 1890. Per le citazioni e i rimandi bibliografici delle lettere stiglianesche l'edizione di riferimento è G. B. MARINO *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento (vol. II)*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1912.

<sup>8</sup> «Onde essendomi io finalmente svegliato da questa lunga trascuraggine, quasi da un lungo sonno, mi trovo esser divenuto vecchio di più di sessanta anni, e ridotto in fortuna assai più scarsa, che non si conviene ad un Gentiluomo, e ch'abbia indosso l'abito di San Giovanni» (Lettera LXXI). Da quest'ultima affermazione si deduce anche che lo Stigliani era un membro dell'Ordine dei cavalieri di Malta.

<sup>9</sup> «Ma la piggior infermità ch'io abbia, e che maggiormente accresce l'altra [le cattive condizioni di salute], e distrugge me, si è una che si chiama 77 e che l'anno che verrà si chiamerà 78» (Lettera CXXIV).

<sup>10</sup> Così scriveva Giuseppe Battista ad Angelico Aprosio nel 1652. Cfr. G. RIZZO, *Lettere di Giuseppe Battista al padre Angelico Aprosio*, in «Studi secenteschi» 38, 1997, p. 288

<sup>11</sup> T. STIGLIANI *Il mondo nuovo*, Roma, per Mascardi, 1628, p. 607

<sup>12</sup> Informazione che si ricava da una lettera indirizzata a Giulio Cesare Benedetti sopra questioni di arte medicinale, datata 1646: «Che quantunque da fanciullo io studiassi in Napoli un tantino dell'arte [medica] sotto Latino Tancredi famoso lettore allora, e di gran credito, [...] non debbo però ostinarmi contra il parer di chi più di me ne sa, e di grandissima lunga» (Lettera XCVII).

<sup>13</sup> *Canz*, VIII, 89

ci sono riguardo all'effettiva paternità tassiana<sup>14</sup>) si può bene immaginare come un simile attestato di stima possa aver spinto definitivamente lo Stigliani ad abbracciare la carriera letteraria. L'attività poetica del Materano comincia proprio a Napoli dove, tra il 1589-90, inizia a comporre i suoi primi versi. Sempre alla corte del principe di Conca trovò luogo l'incontro forse più significativo per la carriera del nostro poeta, quello col Marino. L'iniziale amicizia tra i due si trasformerà presto in un'accesa rivalità.

Tra il 1595 e 1598 da Napoli si trasferì a Roma sotto la protezione di Clizio Aldobrandini, cardinale nipote di Clemente VIII e fortemente legato al Tasso, il quale gli dedicò la sua *Gerusalemme liberata*. Nel 1600 lo ritroviamo a Milano dove diede alle stampe per i torchi di Pacifico Ponzio, il suo primo lavoro, *Il Polifemo*, un poemetto pastorale in ottava rima. Visto il successo ottenuto dalla prima edizione, il poemetto conobbe più ristampe. L'anno seguente, la crescente fama dello Stigliani giunse al noto editore veneziano Giovan Battista Ciotti che mise assieme alcune sue liriche e, ad insaputa dello stesso autore, le pubblicò in un piccolo volume.

All'inizio del XVII secolo, tra 1601 e 1603, si stanziò a Parma, al servizio del Duca Ranuccio Farnese, conosciuto a Roma dal momento che questi che si trovava in città per contrarre il matrimonio con la pronipote del Papa. Tra i due si instaurò fin da subito un ottimo rapporto che si tradusse in un lungo soggiorno a corte durato fino al 1621. Qui lo Stigliani, su invito e pressione del duca, si dedicò fin da subito alla stesura delle sue *Rime*, divise in otto libri, edite per il Ciotti nel 1605; e alla composizione del *Mondo nuovo*, il poema sull'epopea di Cristoforo Colombo, i primi venti canti del quale vedranno la luce nel 1617 a Piacenza. La pubblicazione delle *Rime* verrà sospesa dall'Inquisizione a causa della presenza di alcuni indovinelli osceni nel libro quarto.

Il soggiorno parmense non fu sempre sereno. Dispute letterarie all'interno della fervente Accademia degli Innominati di Parma lo portarono presto a crearsi alcune inimicizie. Tale istituzione letteraria virava verso il classicismo e tentava di arginare l'impetuosa tendenza al "cattivo gusto" barocco. Tra questi scontri importante è soprattutto quello con lo storico Enrico Caterino Davila, autore della *Historia delle guerre civili di Francia*. Secondo lo Stigliani fu lui stesso a promuovere l'istanza censoria contro le rime del 1605. I due, ci racconta lo

---

<sup>14</sup> A. SOLERTI *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, pp. 783 - 787



Stigliani in una lettera, splendido esempio di grande narrativa, ebbero un diverbio che giunse ben presto alle armi e il nostro poeta per poco non ci rimise la vita:

Arrivossi al canale d'una cisterna, dove, fallendo a me un piede, io caddi con un ginocchio in terra. Allora il Davila, ripreso animo, venne innanzi e mi trasse, senza che i due gliel'impedissero, una profonda stoccata, la qual mi colse da quattro dita sopra la mammella diritta e, passandomi il petto di canto in canto, m'uscì dall'altra banda sotto alla spalla pur diritta, con ben due palmi di spada fuori.<sup>15</sup>

Dopo la lite lo Stigliani si rifugiò per qualche mese a Napoli per poi, grazie all'intercessione del cardinale Aldobrandini, fare ritorno a Parma. A dicembre dello stesso anno il Materano fu nominato principe dell'Accademia. Di lì a poco però, a causa dei frequenti dissidi interni che spesso sfociavano in risse, le riunioni divennero sempre più sporadiche fino alla scomparsa dell'Accademia stessa, avvenuta *de facto* nel 1608.<sup>16</sup> Nel 1610 lo Stigliani venne investito del titolo di Cavaliere di Malta dell'Ordine Gerosolimitano.

Dopo la pubblicazione dei primi venti canti del *Mondo nuovo*, il nostro poeta cominciò a soffrire di una vera e propria persecuzione perpetrata dal Marino e i suoi seguaci, coi quali già non era in buoni rapporti. Il motivo risiedeva in due ottave del poema colombiano, più precisamente nel canto XVI nelle quali il Marino veniva chiamato «pesci huom», «verace bestia», «scimia del mar»<sup>17</sup> con feroci allusioni al frequente ricorso al ladrocinio poetico da parte del napoletano. Lo Stigliani cercò invano di giustificarsi con una lunga lettera indirizzata al Marino<sup>18</sup> ma l'odio tra i due sarebbe continuato fino alla loro morte.

Per vendetta i “marinisti” cercarono in tutti i modi di impedire ulteriori ristampe del poema, che intanto era stato terminato nel 1619, stringendo patti disonesti con gli editori del Materano. Nell'epistolario stiglianesco pullulano missive di lamentala in cui venivano chieste con insistenza giustificazioni ai propri stampatori riguardo i sospettosi ritardi che colpivano la pubblicazione del *Mondo nuovo*, e questi accampavano ogni volta scuse fantasiose proteggendo i loro estorsori.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> È la lettera indirizzata al Duca Ranuccio, datata all'agosto del 1606 (Lettera XV)

<sup>16</sup> L. DENAROSI *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574 – 1608)*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003, p. 106 – 107

<sup>17</sup> T. STIGLIANI *Del Mondo nuovo, venti primi canti*, Piacenza, 1519, p. 481

<sup>18</sup> Lettera XXXIX

<sup>19</sup> Esempio a tal proposito la lettera indirizzata all'editore genovese Luciano Borzoni, datata 1619: «Il *Furio Camillo* del signor Cebà è già finito un mese fa di stamparsi [...] perciò io m'era disposto di scrivere a V. S. per

Nel 1621 lo Stigliani si allontanò da Parma per risiedere a Roma, sia per ricercare compensi più elevati, sia per sfuggire alle persecuzioni dai «poetastri di Parma», i suoi detrattori, i quali fondarono nel 1615 l'Accademia marinista degli Indivisi.<sup>20</sup> Inizialmente nella capitale il poeta versava in condizioni economiche precarie, poi riuscì ad ottenere una provvigione dal nobile romano Virginio Cesarini, accademico linceo, mecenate e protettore dei più promettenti letterati e scienziati dell'epoca, tra i quali svetta il nome di Galileo Galilei. Il Cesarini fu un grande benefattore per lo Stigliani: lo dotò di una rendita, lo incoraggiò nella pubblicazione dei suoi lavori e lo incaricò della revisione editoriale del *Saggiatore*. L'ambiente romano, tra il 1615 e il 1630, era il centro principale di una nuova cultura moderata che gravitava attorno alla figura del cardinale Maffeo Barberini, futuro Urbano VIII, e al quale il Cesarini era strettamente legato, promotore da un lato di una letteratura classicheggiante e regolistica (fu prolifico autore di carmi latini), dall'altro finanziatore di un rinnovamento scientifico.<sup>21</sup> Dopo iniziali ristrettezze economiche, nel 1623 lo Stigliani entrò al servizio del cardinale Scipione Borghese al quale verrà dedicata la nuova edizione delle sue rime, edita lo stesso anno a Roma con il nuovo titolo di *Canzoniero*.

Nel 1627 lo Stigliani pubblicava l'*Occhiale*, un minuzioso e brutale attacco all'*Adone* del Marino, trattato che diede inizio ad una lunga serie di repliche da parte dei marinisti che si protrasse fino al 1647 con la pubblicazione dell'ultima opera in risposta all'*Occhiale*.<sup>22</sup>

Nel 1628, dopo diverse difficoltà, riuscì finalmente a pubblicare a Roma il *Mondo nuovo* nella nuova veste ampliata in 34 canti. Il poema fu accolto con poco favore: i marinisti cercarono di

---

sollecitare e ricordar che non si mancasse di far succedere a questa impressione quella del *Mondo nuovo*, come ultimamente m'era stato da lei promesso. Ma ora mi sopravviene un'altra sua lettera con nuova scusa, la quale è che il lavorante della stamperia è impazzito. Questa storia, se è vera, non viene a scolpare se non solo la cessazione d'alcuni giorni o settimane; ma a scolpar la futura so che non potrà stirarsi per modo nessuno, dovendo la stamperia pigliare operar lo novello. Poiché, quando per l'avvenire cotesto torcolo imprimesse altri volumi ed il mio no, la colpa non sarebbe della pazzia di colui ma della malizia di un altro. [...] Veggo benissimo sotto l'invoglio di queste girandole la trama marinesca. [...] Se 'l mio libro, come io dissi, è in sé buono, tutta la malignità di questo mondo non sarà bastante a levargli pur oncia di quel che gli tocca d'applauso, né sempre le macchine degli invidiosi avranno effetto. Invidiosi posso dirgli veramente, poich'io non impedisco le stampe loro ed essi impediscono le mie; segno evidente che più stima fanno elli di me che non fo io di loro. Dal che nasce che essi, in cambio di turbarmi, mi rallegrano e, invece di scoraggiarmi, m'innanimano maggiormente» (Lettera XL).

<sup>20</sup> I. AFFÒ *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani* (tomo IV), Parma, Stamperia Reale, 1793, P. 25

<sup>21</sup> A. ASOR ROSA *La lirica del Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1979 (LIL 28), p. 142

<sup>22</sup> Si tratta del *Veratro, parte seconda*, redatto da Angelico Aprosio sotto lo pseudonimo di Saprício Sapríci.

impedirne a tutti i costi la diffusione e addirittura ci fu chi occultò e diede alle fiamme centinaia di copie esistenti:

Ma questo tiro del B. e del L. è uno scherzo a rispetto a quello del Marchese Manso in Napoli, ed a quello d'un gran Prelato in Roma (che per la sua potenza io non posso qui nominare); il primo de' quali ha comperi in più tempi più di trecento *Mondi nuovi*, e bruciatigli; ed il secondo tiene occultati appresso di sé da cento *Occhiali*, ed un buon numero di *Canzonieri*.<sup>23</sup>

Nel 1631 il nostro poeta entrò a servizio del principe di Galliciano, Pompeo Colonna, persona alla quale rimarrà per sempre legato. La vita romana per lo Stigliani cominciava ad essere troppo costosa e faticosa. Complice anche la nostalgia di casa, nel 1637 decise di far ritorno nella sua Matera. Lo si legge in una lettera indirizzata a Francesco Balducci, datata febbraio 1635:

Rispondo esser verissimo, ch'io mi parto, e che sì come il donde è Roma, così il per dove è Matera. La causa della deliberazione non è una, ma son due. Perché da un canto m'è venuta oramai troppo a noia la lunga ingratitudine della Corte, e dall'altro mi s'è troppo accresciuto il solito desiderio dell'abitazion paterna.<sup>24</sup>

Nel 1641, scontento della patria, per cause poco chiare,<sup>25</sup> tornò nuovamente a Roma, dove avrebbe risieduto fino alla fine dei suoi giorni. Rientrò a servizio del principe di Galliciano, il quale avrebbe poi passato tre anni in carcere (dal '46 al '49) per sospette simpatie antispagnole. Furono tre anni turbolenti ed economicamente difficili per lo Stigliani, costretto a prestare servizio alla bisbetica moglie del principe, Francesca d'Avalos, disinteressata dei suoi servigi e reticente a compensarlo. Scarcerato Pompeo Colonna, per lo Stigliani cominciò quello che forse si sarebbe rivelato il periodo più sereno e prospero della sua vita. In questi ultimi anni, nel soggiorno romano, continuò a dedicarsi alla scrittura e a rivedere fino all'ultimo il suo poema. Nel 1651 uscì il suo primo volume di lettere.

Morì nello stesso anno all'età di 78 anni lasciando in cura al principe i «frutti delle sue fatiche già maturi» e diversi abbozzi di opere incompiute che il Colonna definirà «più della mente che della penna».<sup>26</sup> Tra questi uscì postumo solamente il trattato di metricologia *L'arte del verso italiano* a cura del Colonna stesso.

---

<sup>23</sup> Lettera LXI

<sup>24</sup> Lettera LXXVI

<sup>25</sup> Una di queste potrebbe essere legata al mancato riconoscimento, da parte della comunità di Matera, delle franchigie dovute all'appartenenza dello Stigliani all'ordine dei Cavalieri di Malta.

<sup>26</sup> T. STIGLIANI *Arte del verso italiano*, Roma, per Angelo Bernabò del Verme, 1658 (*Lettera ai lettori*)

I primi grandi storici della letteratura ricordano lo Stigliani principalmente per il suo carattere altezzoso, emerso in più occasioni, sia nella disputa letteraria con il Marino che in un episodio rissoso che lo vede coinvolto assieme a Caterino Davila. Il Crescimbeni all'interno della sua *Istoria della volgar poesia* concede largo spazio al poeta, ma è in gran parte occupato dalla disputa col Marino, dedica però alcune righe alla citazione di tutte e tre le diverse edizioni delle sue rime.<sup>27</sup> Il Gimma, nell'*Idea della storia dell'Italia letterata*, inserisce lo Stigliani all'interno della «nuova scuola» poetica seicentista al pari di alcuni marinisti come l'Achillini, salvo poi ricordarlo per la pubblicazione dell'*Occhiale*, rilevante in quanto diede origine ad un fiorentino filone di trattati in risposta ad esso e in difesa dell'*Adone*.<sup>28</sup> Il Tiraboschi, invece, definisce il Materano come un «uomo gonfio quant'altri fosse del suo sapere».<sup>29</sup> Il critico esaurisce l'argomento in poche righe affermando che, dopo la pubblicazione delle *Rime* del 1601, lo Stigliani tentò di imitare lo stile del Marino col desiderio di superarlo. È da qui che sarebbe nata la contesa tra i due, fulcro delle attenzioni dello storico. Viene ricordato, inoltre, in quanto autore del *Mondo nuovo* e dell'*Arte del verso italiano*, opera, quest'ultima, liquidata come «una semplice introduzione più adatta a' fanciulli, che a' poeti».<sup>30</sup> Nell'Ottocento la memoria del poeta quasi svanisce. Luigi Settembrini nelle sue *Lezioni*, rimarcando il suo essere «superbissimo del suo sapere», lo cita soltanto in virtù della sua lite con il Davila;<sup>31</sup> mentre il De Santis lo ricorda *en passant* solo per il suo *Mondo nuovo* e nient'altro.<sup>32</sup> Bisognerà aspettare la fine del secolo, grazie alla rivalutazione della letteratura seicentesca avvenuta grazie al capolavoro Wölffliniano *Renaissance und Barock*, per trovare un rinnovato interesse nei confronti del poeta. Appartengono a questo periodo le ampie biografie stiglianesche di Mario Menghini e di Federico Santoro. Uno studio mirato alle opere del Materano invece lo si troverà solo nel Novecento inoltrato grazie agli sforzi di Ottavio Besomi, che le tratta in due suoi lavori. Il primo, le *Ricerche intorno alla "Lira" di G. B. Marino* già dal titolo suggerisce come il *focus* principale del critico non sia lo Stigliani, le cui rime vengono chiamate in causa soltanto

---

<sup>27</sup> CRESCIMBENI *Istoria della volgar poesia*, Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi, 1714, pp. 307 – 308

<sup>28</sup> G. GIMMA *Idea della storia dell'Italia letterata* (tomo II), Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1723, pp. 663 – 665

<sup>29</sup> G. TIRABOSCHI *Storia della letteratura italiana, tomo VIII, parte seconda*, Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 1824, p. 607

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 757

<sup>31</sup> L. SETTEMBRINI *Lezioni di letteratura italiana dettate all'Università di Napoli* (vol. 2), Napoli, Stabilimento tipografico Ghio, 1868, p. 377

<sup>32</sup> F. DE SANCTIS *Storia delle letteratura italiana* (volume secondo), Napoli, presso Domenico Morano, 1870, p. 245

al fine di segnalare possibili prestiti e suggerimenti verso l'opera mariniana. Nel secondo, contenuto all'interno delle *Esplorazioni secentesche*, Besomi si è focalizzato sullo studio dei componenti parodici presenti all'interno del *Canzoniero*, tralasciando le liriche più serie, non restituendo, quindi, un quadro completo ed esaustivo della poetica stiglianese.

## LE VICENDE EDITORIALI

### *Le Rime*

Tommaso Stigliani cominciò ad abbracciare la poesia a partire dalla fine degli anni Ottanta del Cinquecento. Il florido contesto culturale partenopeo, che nel corso del Cinquecento aveva conosciuto le personalità del Sannazaro, del Tasso, e del Tansillo, e che stava portando a maturazione Giovan Battista Marino, era dei più favorevoli all'ispirazione poetica. Proprio a tangenze mariniane riporta il componimento stiglianesco di più alta datazione: il sonetto *Matteo, se mai col suo bel sangue tinse* si rivolge infatti a Matteo di Capua, principe di Conca, che del Marino fu il primo protettore. Si tratta di una lirica encomiastica e d'occasione per il matrimonio del principe, celebrato nel 1589.<sup>33</sup>

Una delle prime prove poetiche di un certo rilievo del giovane Stigliani risale all'anno successivo, il 1590, e fu la composizione di tre sonetti e un madrigale «sopra un caso avvenuto».<sup>34</sup> Questi sono dedicati ad una vicenda di tradimento finita in tragedia che fece molto scalpore negli ambienti cortigiani napoletani. I protagonisti del misfatto furono il duca d'Andria Fabrizio Pignatelli Carafa e la nobildonna Maria d'Avalos, moglie del principe di Venosa Carlo Gesualdo, noto musicista e compositore di madrigali. Quest'ultimo, secondo la versione cantata dallo Stigliani, colse la moglie coricata a letto assieme all'amante e, in un impeto di rabbia, li trafisse entrambi con un pugnale. L'episodio fece molto clamore al punto da commuovere gli animi di diversi poeti che piansero la morte dei due sventurati amanti. Tra questi vi si apprestò anche Torquato Tasso (legato al Gesualdo per alcune collaborazioni artistiche), il quale compose alcuni sonetti in merito.<sup>35</sup> Si potrebbe pensare che l'esempio del Tasso possa aver fornito lo spunto al giovane Tommaso, ma non è da escludere una più semplice origine poligenetica.

Nel 1600, grazie alla pubblicazione del poemetto pastorale *Il Polifemo*, uscito a Milano per i torchi di Pacifico Ponzio, lo Stigliani acquisì finalmente fama di buon poeta come testimoniano

---

<sup>33</sup> F. SANTORO *cit.* p. 14

<sup>34</sup> *Canz.* VII, 33 – 36

<sup>35</sup> *Rime*, 1496 – 99

le molteplici ristampe dell'operetta.<sup>36</sup> Il *Polifemo* consta di 62 ottave nelle quali si sviluppa il tema classico di ascendenza teocritea del lamento del ciclope rivolto all'amata Galatea che il poeta propone nella versione del mito ovidiano presente nelle *Metamorfosi*.<sup>37</sup>

La conferma del successo poetico del Materano si concretizzò l'anno seguente con la pubblicazione del suo primo volumetto di rime da parte del veneziano Giovan Battista Ciotti, uno degli editori più accreditati dell'epoca. L'opera esce con il titolo di *Rime del signor Tomaso Stigliani, parte prima* e comprende anche il *Polifemo*. Le poesie vennero assemblate personalmente dal Ciotti che le raccolse dalle mani di diverse persone vicine al poeta; per l'edizione si basò principalmente su una copia posseduta da Scipione Calcagnini, fidato amico dello Stigliani e autore delle didascalie che accompagnano le liriche. Nella prefazione alla raccolta l'editore ci dice che decise di pubblicare le rime di quello che allora era quasi uno sconosciuto, perché queste avrebbero goduto di una certa considerazione da parte dei principali ingegni letterari dell'epoca:

Esse sono, come dico, primitive e acerbità della sua gioventù: tuttavia tali, ch'io l'ho più volte udite dalla universal voce de' letterati, non solo commendare per eccellenti, ma ammirare per singolari, e senza paragone in questo genere di poesia.<sup>38</sup>

Il volume conta in tutto 90 componimenti suddivisi in 77 sonetti, 9 madrigali, 3 canzoni e il *Polifemo*. È un prodotto esile se si pensa alle *Rime* del Marino pubblicate l'anno seguente, molto più copiose e strutturate in due volumi. Tuttavia, questa manciata di liriche rappresenta una prima ventata d'innovazione che si distacca dai numerosi canzonieri cinquecenteschi imbastiti su una fedele ripresa dei canoni bembiani. All'interno si trovano già liriche baroccheggianti come il sonetto sulla clessidra, sulla collana a forma di serpe, su uno spettacolo pirotecnico, sulle *mammelle* (che verranno analizzate nei successivi capitoli): tutte occasioni e spunti poetici nuovi e inconsueti che si appoggiano su elementi estranei alla tradizione. La consapevolezza del poeta di una simile novità è testimoniata anche dal timore di un'eventuale pubblicazione. Dubitando che le innovazioni potessero indispettire i letterati

---

<sup>36</sup> Dirà il Balducci nella prefazione al *Canzoniero*: «Dovete sapere benigni lettori che essendo nell'anno 1600 stato stampato più volte il Polifemo del Signor Cavalier Stigliani in Milano dal Ponzi, dal Tini, e del Besozzi e poi ristampato nel 1601 in Vinegia dal Ciotti».

<sup>37</sup> Imitazione che viene ribadita dallo stesso autore nel *Canzoniero* nella didascalia che anticipa il poemetto: «Nel qual s'introduce, non discordando della favola degli antichi, il ciclope a pregare amorosamente Galatea» (T. STIGLIANI *Canzoniero*, Roma, per l'erede di Bartolomeo Zannetti, 1623, p. 157)

<sup>38</sup> T. STIGLIANI *Rime, parte prima*, Venezia, per Gio. Battista Ciotti, 1601, p. 5

più rigoristi, il giovane Stigliani mise le mani avanti: il gioco sarebbe stato agevolato dall'espedito di rendere responsabile della pubblicazione il solo editore. Infatti, stando a quanto afferma lo stesso Stigliani nella prefazione della successiva edizione delle sue *Rime* (1605), la raccolta sarebbe stata stampata senza il suo previo consenso:

Protestandomi qui, che quel testo delle mie Rime stampato dal Ciotti nel 1601 e poi più volte ristampato sotto la stessa data, io approvo quelle sole compositioni, le quali essendo poi da me state rifatte e limate si troveranno hora sparse per entro al presente volume. L'altre, che rimangono fuori (*per che esso libretto fu pubblicato senza mio sapere*) da me si rifiutano e sconoscono per mie [corsivo mio].<sup>39</sup>

Nello stesso luogo, infarcito di falsa modestia il poeta ci tiene a precisare che le liriche furono il frutto di esercizi poetici privati, dei meri *abbozzamenti*, atti ad un affinamento della propria arte in vista della stesura del *Mondo nuovo* e non un prodotto letterario già maturo da destinarsi alla pubblica fruizione. Pertanto, se così siamo portati a credere (anche se in realtà simili dichiarazioni celerebbero un chiaro intento promozionale in vista di una futura pubblicazione del poema colombiano), le liriche composte nell'ultimo decennio del Cinquecento avrebbero avuto la sola funzione di allenamento poetico e lo Stigliani, che non le riteneva degne di alcuna considerazione, e non fu mai veramente convinto di darle alle stampe. Infatti, l'edizione del 1601 uscì senza la sua autorizzazione mentre l'edizione del 1605 fu edita per l'insistenza di alcuni amici ma soprattutto per «comandamento di chi in me può ogni cosa»<sup>40</sup> e cioè del duca di Parma Ranuccio Farnese.

Sarebbe stato piuttosto il *Mondo Nuovo* che gli avrebbe garantito la palma poetica e il successo presso i posteri. Quest'ultimo appartiene infatti al genere del poema eroico che, secondo la concezione dell'epoca, era l'opera letteraria che avrebbe dovuto costituire l'apice della carriera poetica di ogni autore. Tale convinzione viene ribadita anche in un sonetto già presente nelle *Rime* del 1605:

Or nemica Fortuna, or febbri ardenti,  
Misero, m'assaliscono sì spesso  
Mentr'io la chiara istoria in versi tesso  
Del gran Colombo alle future genti,  
Che temo no 'l vigor così s'allenti,

---

<sup>39</sup> *Id. Rime*, Venezia, per Gio. Batt. Ciotti, 1605 (*Lettera ai lettori*)

<sup>40</sup> *Ibid.*



Ch'io caggia un dì tra via dal peso oppresso  
E tante mie vigilie<sup>41</sup> a un tempo istesso,  
Tanti affanni, e sudor, restino spenti.  
Deh, Re del Ciel, se t'è la vita amica  
D'un che non la consuma in ozio cheto,  
Ma per publico pro l'usa, e fatica,  
Non mi lasciar perir fin ch'io non mieto  
De' lunghi studi miei la dolce spica  
E poi chiamami a te, che verrò lieto.<sup>42</sup>

L'autore si appella alla buona sorte affinché possa guarire dalle «febbri ardenti» che gli impediscono di continuare la stesura del suo caro poema, con la paura di aver passato notti insonni e sofferto diverse fatiche per dover alla fine buttare alle ortiche il lavoro di una vita. È un'opera che si spera possa essere il frutto migliore (la «dolce spica») della propria produzione letteraria. È un sonetto che presenta un'appariscente fedeltà ai grandi modelli della tradizione: forte è il richiamo alla sestina petrarchesca *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto* (RVF 332),<sup>43</sup> dove, al contrario, l'autore invoca la morte come unica soluzione all'insostenibile sofferenza per la dipartita di Laura che, tra le altre noie, gli impedisce di dedicarsi alla sua amata poesia. Inoltre, «publico pro» al v. 11 sembra fare da antitesi al «publico danno» del sonetto *L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine* (RVF 246, 9), nel quale ritorna il tema dell'invocazione della morte, stavolta richiesta per non dover assistere ad un eventuale e straziante trapasso prematuro di Laura. Infine, si può scorgere una fine reminiscenza dantesca che lega i turbamenti espressi nella lirica al discorso di Stazio presente nel canto ventunesimo del *Purgatorio*. Il poeta latino, descrivendo a sommi capi la propria vita, ricorda come, a causa della sopraggiunta morte, non gli sia stato possibile portare a termine la sua *Achilleide*. Il legame con il passo dantesco viene rinsaldato da una ripresa lessicale al v. 6 dove il «peso» rimanda alla «soma» di *Purg. XXI, 92-3*: «cantai di Tebe, e poi del grande Achille; ma caddi in via con la seconda soma».

Le *Rime* del 1605, su pressioni di amici e del suo signore (ma è da credere che in questa iniziativa fu spinto anche da motivi agonistici dovuti alla pubblicazione delle *Rime* del Marino tre anni prima), escono sempre a Venezia per i torchi del Ciotti. La raccolta è ampliata a

---

<sup>41</sup> *Vigilie*: notti insonni

<sup>42</sup> *Canz.* VIII, 44

<sup>43</sup> Di qui in avanti l'edizione di riferimento sarà: *Il Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964.

dismisura; compaiono in tutto 650 componimenti. Alcune poesie dell'edizione del 1601 non vengono riproposte in quanto ritenute non autentiche dallo stesso autore, le altre invece si presentano «rifatte e limate». In quest'edizione, quel germe d'innovazione che investiva parzialmente la raccolta del 1601, si sviluppa definitivamente e si moltiplicano a dismisura le liriche entro le quali si trovano condensati i principali dettami che saranno propri della maniera poetica barocca.

Un carattere fondamentale è l'allargamento tematico che comporta l'ingresso in poesia di immagini e motivi del tutto nuovi. Sintomo di ciò è la struttura dell'opera che esce nell'inedita divisione tematica in otto libri quasi a voler favorire un'organizzazione catalogatrice della realtà. I primi quattro libri sono incaricati di declinare il tema amoroso in vari contesti; mentre i secondi quattro trattano di materie più serie:

- *Amori civili*: è la sezione più ampia. L'ambientazione è cittadina, casalinga e cortigiana. I temi principali sono la celebrazione incondizionata delle bellezze della donna, la descrizione iperbolica dell'attrazione fatale che il poeta vive dentro di sé nei confronti di quest'ultima e l'illustrazione degli effetti morbosi provocati dallo struggente sentimento amoroso. Le liriche insistono su lacrime, sospiri, insonnia, timidezza e gelosia. Tra le novità più significative si trovano diverse poesie sull'elogio di singole parti del corpo femminile, dalle più tradizionali alle più bizzarre come il neo o il seno; oltre a ciò, fanno la loro apparizione anche liriche laudative per l'amata che originano a loro volta dall'elogio di oggetti umili e quotidiani appartenenti al corredo femminile come il velo, il guanto, il pettine o la cuffia.
- *Amori pastorali*: l'ambientazione è bucolica e l'azione è immersa in quadri di gioiosa natura. Le liriche procedono con immagini tipiche di certa poesia rusticale come, ad esempio, l'invio alla donna di oggetti bassi propri del mondo villereccio come il dono di un montone o di un fiasco di vino. Tra le fila degli *Amori pastorali* viene inserito non a caso anche il *Polifemo*. La ninfa cantata, che qui assume il nome di Lidia, è spesso descritta nei panni di una contadinella verso la quale vengono indirizzati inviti amorosi, spesso lascivi, sempre di tradizione pastorale; una simile mescolanza del genere già classico e sannazariano della pastorale con un genere quattrocentesco come quello rusticale costituisce un'importante innovazione. Compare poi in germe la celebrazione

della donna brutta, come probabile rovesciamento del tema teocriteo della bruttezza del ciclope. Ecco i madrigali sulla «bellezza mediocre» o sulla «bellezza poca»; o liriche che insistono su modelli estetici non canonici come il madrigale sulla ninfa dalla pelle scura. Molti componimenti assumono i toni elegiaci rappresentando il lamento amoroso di Lidia verso il ritroso Aminta.

- *Amori marinareschi*: temi e ambientazioni sono relativi all'ambito marittimo e rinviano all'immaginario sannazariano delle *Eclogae piscatoriae*. La ninfa, che assume il nome di Nice, viene descritta come una pescatrice di cuori. Anche qui compaiono liriche incentrate sul tema del dono ma declinato su oggetti propri della navigazione come un lanternino o un pettine ricavato dalla mascella di un pesce. Tra i componimenti più particolari rientrano un sonetto in cui si paragonano le divine fattezze della donna agli umili attrezzi della pesca; oppure un altro che presenta come soggetto un tema di assoluta novità come la «carta da navigare». La scelta di una materia generale così inconsueta e innovativa va interpretata anche in relazione agli interessi marittimi e nautici maturati con la stesura del *Mondo nuovo*.
- *Amori giocosi*: vi si canta l'amore in maniera scherzosa e faceta spesso accompagnato da una forzatura delle figure retoriche, per esempio descrivendo con toni aulici una donna brutta, oppure in maniera licenziosa per mezzo degli indovinelli osceni (che verranno affrontati poco innanzi). Nel *Canzoniero* questi verranno sostituiti con dei componimenti parodici che prendono di mira la moda linguistica e stilistica della poesia contemporanea.
- *Soggetti Heroici*: è la sezione dedicata alle poesie encomiastiche nelle quali si elogiano le virtù e le gesta di diverse personalità. La poesia encomiastica, molto fiorente nei canzonieri seicenteschi, è un portato tassiano ed era il linguaggio più normale e spontaneo delle corti. Il libro procede come un'imponente galleria di ritratti di nomi illustri (p.e. il Duca di Parma, il principe di Toscana, il doge di Venezia, il Papa) accanto ai quali compaiono anche figure più umili. L'encomio può essere legato ad occasioni speciali come il matrimonio, la nascita di un figlio, oppure la nomina ad una carica importante o, addirittura, il conseguimento di un dottorato. Queste liriche si configurano come quadri solenni fregiati di pomposi motivi mitologici. All'interno del

libro trovano spazio anche liriche dedicate alla commemorazione di alcune vicende storiche, come ad esempio i sonetti sulle esondazioni del Tevere.

- *Soggetti Morali*: sono comprese sia le liriche di materia filosofica con istanze moraleggianti che presentano riflessioni su diverse questioni esistenziali come la fugacità della vita umana, la patria, i vizi e le virtù; sia quelle di materia religiosa che si rifanno al modello tassiano delle rime sacre.
- *Soggetti funebri*: vi si trovano non solo epitaffi in onore di diverse personalità, tra i quali spiccano i sonetti in morte del Tasso o quelli per la tragica fine di Maria d'Avalos, ma anche liriche in morte della donna amata sull'esempio delle liriche petrarchesche, con particolare insistenza sul tema del mesto giorno dell'anniversario (vedi RVF 278).
- *Soggetti famigliari*: il libro comprende rime di elogio dedicate a svariati personaggi vicini all'autore con i quali egli intrattiene rapporti di amicizia o di stima. Tra questi spiccano i componimenti dedicati alle grandi autorità poetiche come il Petrarca, l'Ariosto e il Tasso. Alla fine del libro vengono inserite anche poesie scritte da altri ma indirizzate allo Stigliani con la relativa risposta del destinatario.

Nonostante Francesco Balducci, autore dell'introduzione e delle didascalie del *Canzoniero*, affermi che il primato di tale «perfetta division dei libri» appartenga allo Stigliani,<sup>44</sup> tale convinzione può essere facilmente smentita. Già il Marino nel 1602 e Gasparo Murtola nel 1604 pubblicarono le loro liriche divise nel medesimo numero di otto libri.<sup>45</sup> Il primo adottò uno schema molto simile a quello del Materano, ma emancipando le rime sacre da quelle morali;<sup>46</sup> il secondo, invece, ne contemplò una divisione più originale intitolando i libri ad argomenti più specifici (per esempio *Gli Occhi, I Baci, I Pallori*).

Il Marino, in una lettera indirizzata a Claudio Achillini e pubblicata in testa alla *Sampogna*, rispondendo all'accusa di essere un plagiatario lanciata dallo Stigliani nelle famose tre ottave del *Mondo nuovo*, rivendica animosamente contro il nemico il primato di tale innovazione:

---

<sup>44</sup> «La quale in poesia è stata veramente la prima ch'abbia sotto un determinato numero di diversi membri abbracciata interamente tutta la materia lirica» (T. STIGLIANI *Canzoniero*, Roma, per l'erede di Bartolomeo Zannetti, 1623, *Lettera ai lettori*)

<sup>45</sup> Rispettivamente: G. B. MARINO *Rime*, Venezia, per Gio. Bat. Ciotti, 1602; G. MURTOLO *Rime*, Venezia, per Roberto Meglietti, 1604

<sup>46</sup> «Amorose, Marittime, Boscherecce, Heroiche, Lugubri, Morali, Sacre e Varie»

La somiglianza della simia non so come mi possa ben convenire, poich'io non mi son giamai piegato a contrafar loro, come eglino hanno confratto me. [...] Mi hanno contrafatto dico, imitandomi non con emulazione, ma con isfaciatagine, non solo nel soggetto d'alcun poemetto favoloso, già da me disteso in sonetti, et con ogni confidenza comunicato loro a penna in Napoli prima che si stampasse; non solo nella divisione delle rime liriche in capi, ordine da niuno altro osservato prima che da me, e poi seguito da esse [...].<sup>47</sup>

In generale, molti rimatori seicenteschi optarono per una struttura di questo tipo, come ad esempio fece Antonio Bruni nell'organizzazione della *Selva di Parnaso*<sup>48</sup> o, in maniera più articolata, Girolamo Fontanella nei *Nove cieli*.<sup>49</sup> Questo fenomeno si può spiegare come il portato di un clima culturale che concepiva le raccolte liriche come repertorio di tutto il poetabile che in quegli anni era andato ampliandosi a dismisura.

L'archetipo della divisione tematica di una raccolta di rime può riscontrarsi nell'organizzazione subita dal *Canzoniere* petrarchesco, inaugurata nel primo Cinquecento dalle edizioni di Bartolomeo Zani e dall'Aldina, rispettivamente del 1500 e del 1501 e culminata nell'edizione curata da Alessandro Vellutello che *disfece l'opera*, distribuendo i testi in tre sezioni: rime in vita, in morte e altri soggetti.<sup>50</sup> Un primo abbozzo sull'origine di questa nuova organizzazione strutturale per una raccolta di poesie che imperversò nei canzonieri seicenteschi si ritrova nella *Lettera ai lettori* dell'edizione veneziana delle *Rime* del Tasso, uscita nel 1621 per i torchi di Evangelista Deuchino.<sup>51</sup> La particolarità di quest'edizione è proprio la divisione della raccolta in nove parti per affinità di argomento, che rispecchiava a pieno la nuova tendenza,<sup>52</sup> abbracciata già dal Tasso stesso, il quale avevo espresso la predilezione per una tripartizione delle proprie rime. L'operazione divisoria delle rime tassiane del '21 fu affidata alle abili mani di Carlo Fiamma, poeta veneziano e nipote del più celebre predicatore Gabriello Fiamma. Nella lettera, con la quale si intende fornire una giustificazione della scelta editoriale, si indica come inventore di questo schema operativo il poeta campano Lodovico Paterno. Questi, nel 1561,

---

<sup>47</sup> G. B. MARINO *La Sampogna*, a cura di Vania de Maldé, Parma, Guanda, 1993, p. 36 – 37

<sup>48</sup> Divisa in: amori, fantasie, encomi, esequie, piacevolezze, moralità, divozioni e varietadi. (A. BRUNI *Selva di Parnaso*, Venezia, per Ambrogio e Bartolomeo Dei, 1615).

<sup>49</sup> Cfr. P. DE LORENZO *I nove cieli di Girolamo Fontanella, considerazioni sulla struttura del canzoniere in Il nuovo canzoniere, esperimenti lirici seicenteschi*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2008

<sup>50</sup> G. GORNI *Metrica e analisi letteraria*, Venezia, il Mulino, 1993, p. 116

<sup>51</sup> T. TASSO *Rime*, Venezia, per Evangelista Deuchino, 1621

<sup>52</sup> Tale scelta editoriale prevedeva la divisione in rime: amorose, boscherecce, marittime, imenei (epitalami nuziali), eroiche, morali, lugubri, sacre e varie.

diede alle stampe la sua raccolta di liriche intitolata *Nuove fiamme*<sup>53</sup> ripartita in cinque libri che avrebbe dato il via all'espansione di questa innovazione. Sulla scia del Paterno si mosse qualche anno più tardi il letterato Giovan Mario Verdizzotti che nel 1573 curò l'edizione postuma delle rime del poeta veneziano Girolamo Molin,<sup>54</sup> dividendole in: amoroze, in materia di stato, in morte, spirituali e varie. Sempre nella prefazione del Fiamma si legge come la divisione in libri garantirebbe una miglior organizzazione dell'opera, in quanto farebbe risaltare al meglio ogni singolo componimento, «quasi in ben disposto giardino bellissimi fiori poetici».<sup>55</sup> La tesi del Fiamma verrà successivamente confutata da Giovanni Bernardino Tafuri, il quale, nell'*Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli*,<sup>56</sup> anticipa quest'invenzione di una decina d'anni, conferendo il primato al padovano Girolamo Muzio, autore di una raccolta di egloghe divise in cinque libri (rispettivamente in Amoroze, Marchesane, Illustri, Lugubri e Varie).<sup>57</sup>

#### *Gli indovinelli osceni*

Tornando alle *Rime* del 1605, dopo solo pochi mesi, la raccolta venne bandita per l'intervento censorio dell'Inquisizione che non gradì la presenza dei 36 indovinelli osceni (in realtà all'apparenza innocenti) che occupavano la maggior parte del libro quarto. Questi consistono perlopiù di ottave spicciolate, ma anche di sonetti caudati e presentano tutti la medesima struttura: la soluzione onesta, per salvare la morale ed evitare la censura, viene posta invano in cima al componimento, ma il testo attua un depistaggio nei confronti del lettore e, ricorrendo ad un linguaggio anfibologico, rinvia lubricamente ad immagini connotate in senso erotico (legate solitamente all'atto sessuale o ai genitali maschili e femminili). Un'esaustiva definizione di questo genere particolare ce la fornisce Francesco Corazzini: «carattere

---

<sup>53</sup> «Il primo di sonetti, e canzoni pastorali. Il secondo di stanze. Il terzo di elegie. Il quarto di nenie, & tumuli. Et l'ultimo di egloghe marittime, amoroze, lugubri, illustri, e varie» (L. PATERNO *Nuove fiamme*, Venezia, per Gio. Andrea Valvassori, 1561)

<sup>54</sup> G. MOLIN *Rime*, Venezia, 1573

<sup>55</sup> T. TASSO *Rime, cit., Lettera ai lettori*

<sup>56</sup> G. B. TAFURI *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli* (Tomo III, parte II), Napoli, 1752, pp. 154 – 56. Il concetto viene ribadito anche nelle Lettera seconda delle *Correzioni ed addizioni alle due lettere intorno ad alcune invenzioni uscite dal Regno di Napoli* in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici* (Tomo XII), Venezia, presso Cristoforo Zane, 1785, pp. 429 – 30 nella quale fa risalire alle rime in vita e in morte di Laura la prima vera e propria divisione operata su un canzoniere.

<sup>57</sup> *Egloghe del Mutio Iustino politano divise in cinque libri*, Venezia, presso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550.

generale di questi piccoli componimenti è un'apparente laidezza ed oscenità con cui si desta il riso, mentre si nascondono sotto le parole cose innocenti e comuni».<sup>58</sup>

L'indovinello è un passatempo di origine popolare e le metafore oscene sono saldamente connesse alla realtà di tutti i giorni, pertanto, le soluzioni rientrano solitamente tra una casistica di oggetti di uso comune (il liuto, la calzetta, lo scaldaletto) e azioni della quotidianità (lo scrivere, l'allattamento, il gonfiare un pallone). Un esempio:

[La sanguisuga]  
Son tutto coda, e di color brunetto  
E son dall'un de' capi perforato,  
Talor mi vedi poi grosso, e tirato,  
Servo alle donne giacenti nel letto,  
Benché ne' maschi ancor venga adoprato.  
Poi quando alfin da lor mi disunisco,  
gettando uman licore, impicciolisco.<sup>59</sup>

L'indovinello gioca sull'ambiguità della soluzione: formalmente dovrebbe risolversi nella sanguisuga, ma la descrizione contiene elementi portatori di un sovrasenso equivoco in grado di poter alludere ai genitali maschili. Un esempio sarà sufficiente: l'«uman licore» all'ultimo verso fornisce una doppia chiave di lettura che può essere sia innocua, e cioè rimandare al sangue, ma anche oscena, ossia allusiva dello sperma.

La struttura dell'indovinello poggia le sue fondamenta sull'artificio retorico della metafora continuata: ogni elemento interno dev'essere giustificabile e giustificato sia in senso proprio che in senso equivoco. Lo Stigliani si rivela abilissimo in questo, e cioè nel far aderire completamente il contenuto descrittivo, palesemente allusivo e fuorviante, alla soluzione onesta posta in cima. L'indovinello rientra pertanto di diritto nel novero di testi in linea con la sensibilità barocca: esso vuole, attraverso l'uso spropositato (ma giustificato) di metafore, mostrare l'abilità compositiva del poeta, capace di destare effetti di stupore nel lettore, il quale si meraviglia nel riscontro della perfetta corrispondenza tra metafore e referente.

---

<sup>58</sup> F. CORAZZINI *I componimenti minori della letteratura popolare italiana*, Benevento, Stabilimento Tipografico di Francesco de Gennaro, 1877, p. 303

<sup>59</sup> T. STIGLIANI *Rime*, Venezia, per Gio. Batt. Ciotti, 1605, p. 247

La letteratura italiana presenta un filone erotico molto importante.<sup>60</sup> Esso inizia già nel Duecento in seno alla poesia comico-realistica di Cecco Angiolieri e Rustico Filippi. La paternità del fenomeno è però da ricondurre a Giovanni Boccaccio che inserì numerose novelle erotiche nel *Decameron*, le cui metafore andranno a costituire buona parte del repertorio lessicale equivoco della tradizione. Sull'esempio del Boccaccio diversi altri autori nel corso dei due secoli successivi si sono cimentati nella novellistica dai registri allusivi, tra i più importanti rientrano i trecenteschi Franco Sacchetti e Giovanni Sercambi, il quattrocentesco Masuccio Salernitano e i rinascimentali Anton Francesco Grazzini con *Le cene* e Giovan Francesco Straparola con *Le piacevoli notti*. Nel Cinquecento la novella viene affiancata dal nuovo genere prosastico del dialogo e in questo campo l'iniziatore è Pietro Aretino con le *Sei giornate*, in cui una madre insegna l'arte della prostituzione alla propria figlia. Costui, autore poliedrico, iniziò la propria carriera letteraria con i *Sonetti sopra i XVI modi*, ovvero le posizioni sessuali, che aprirono la strada alla letteratura pornografica. Di questo periodo sono anche i sonetti lussuriosi di Niccolò Franco racchiusi nella *Priapea* (1541). Ma il più grande centro per la produzione di letteratura ambigua risiede sicuramente nella Firenze del Quattrocento, dapprima con i sonetti del Burchiello, e successivamente, soprattutto, con le canzoni a ballo dai contenuti anfibologici poi confluite nei canti carnascialeschi d'invenzione laurenziana. Questi componimenti sono incentrati sulla celebrazione di un mestiere specifico e danno vita a una serie di metafore di carattere sessuale basate sull'esibizione ambigua degli attrezzi o dei prodotti relativi a quella specifica professione, con il costante appello all'uditorio femminile. Sulla scia di questo genere nel Cinquecento si posiziona un altro modello fondamentale per l'equivoco osceno: il fiorentino Francesco Berni. Nei suoi capitoli «in lode», partendo dall'elogio paradossale di elementi umili e banali, specialmente generi alimentari quali *anguille*, *cardi*, o *pesche*, veniva creata una fitta rete di allusioni sessuali. Sull'esempio del Berni si pone Giovanni Mauro, poeta friulano poco conosciuto ma che, dopo il Berni, può essere annoverato tra i maggiori burleschi integrali del Cinquecento.<sup>61</sup> A Venezia, invece, nel 1554 Girolamo Ruscelli diede alle stampe l'insolito *Capitolo delle lodi del fuso*, dalle dimensioni quasi di un poemetto (547 versi), che incorse subito nella condanna dell'Inquisizione, che lo

---

<sup>60</sup> Per i cenni alla storia della letteratura erotica nella letteratura italiana cfr. G. CASALEGNO *Percorsi dell'erotismo nella letteratura italiana* in *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, a cura di W. Boggione e G. Casalegno, Milano, TEA, 1999.

<sup>61</sup> S. LONGHI *Lusus: il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, p. 34



bandì non tanto per le oscenità contenute, quanto per le frequenti irriverenze in campo religioso.<sup>62</sup> Tuttavia, nel corso del secondo Cinquecento la letteratura erotica conoscerà un drastico calo dovuto alle ristrettezze della Controriforma che istituì un'aspra politica censoria verso questo tipo di testi. Il centro editoriale più tollerante al tempo era rappresentato da Venezia, ed è da lì appunto che lo Stigliani ottenne la licenza per la pubblicazione dei suoi indovinelli.

Il poeta Materano può essere considerato uno dei primi ad aver elevato questo componimento ricreativo popolare a genere intellettualistico, inserendolo in una forma metrica e conferendogli dignità letteraria, ma non il primo in assoluto. L'indovinello, o enigma, appartiene al genere della letteratura universale che non conosce limitazioni spaziali, temporali e culturali. Le sue origini sono antichissime e si ritrovano nei *griphoi* greci e negli *aenigmata* latini e certo non erano estranei ai costumi orientali. Tra i più antichi si possono annoverare sicuramente quello posto dalla Sfinge a Edipo e l'indovinello dei pidocchi posto da alcuni pescatori a Omero (secondo quanto riporta Plutarco nel *De Homero*).<sup>63</sup> Nel medioevo il genere conobbe una gran diffusione e divenne un gioco erudito tra i monaci di area anglosassone. Il primo documento in volgare (o meglio, semi-volgare) della nostra letteratura è rappresentato proprio da un indovinello che aveva come soluzione la scrittura: soluzione che rientrerà anche tra le prescelte dello Stigliani, dimostrando l'origine decisamente antica di questi testi. Successivamente il genere approdò nella letteratura provenzale col nome di *devinalh*, poi verrà accolto in quella italiana. Una delle prime testimonianze del termine si rinvia nel *Corbaccio* boccaccesco, dove si fa menzione di una canzone «dello indovinello».<sup>64</sup> Nel corso del Quattro e Cinquecento l'indovinello proliferò come passatempo popolare circolando per via orale. Anton Francesco Doni ce ne dà un saggio nei suoi *Marmi*, opera che, tra gli altri, ha lo scopo di restituire un'immagine fedele delle usanze e della vita del popolo fiorentino di metà Cinquecento attraverso la trascrizione fittizia dei dialoghi che sarebbero avvenuti tra i più eterogenei interlocutori sulle scalinate del duomo di Firenze. Al ragionamento VI, ricreando una conversazione tra Baldo e Zuccherino, il Doni ci mostra come al tempo fosse comune giocare «a indovinare». Il gioco riportato consisteva nel proporre a

---

<sup>62</sup> G. MASI *Scabrose filature: il "Capitolo del fuso" fra Ruscelli e Doni* in «Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6 – 8 ottobre 2011)», Roma, Vecchierelli Editore, 2012, p. 423

<sup>63</sup> P. PUCCI *Enigma segreto oracolo*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1996, pp. 20 – 21

<sup>64</sup> G. BOCCACCIO *Tutte le opere* (vol. 5.2), a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1994, p. 499

turno degli indovinelli e chi sbagliava avrebbe dovuto pagare un soldo da destinarsi all'acquisto di fiaschi di vino da consumarsi in compagnia.<sup>65</sup> Ulteriore testimonianza di come l'indovinello circolasse ampiamente nel Cinquecento ci viene fornita dal *Dialogo de' Giouchi* (1592) del senese Girolamo Bargagli, una rassegna dei principali passatempi tramandati dalla memoria dei più anziani. L'autore riserva agli indovinelli un capitoletto e ne traccia un'esauriente rappresentazione:

[Gli indovinelli] propongono i dubbi in rima. [...] Nel primo aspetto loro mostrano qualche cosa poco honesta di significare, accioché maggior il piacer poi si renda nel sentire, che convenevol cosa, e da quel che sonava lontana in sé contenevano.<sup>66</sup>

Tale definizione sembra aderire perfettamente agli indovinelli a sfondo osceno proposti dallo Stigliani, e attesta come questa forma particolare di enigma circolasse copiosa nel Cinquecento in forma orale.

Sempre nel Cinquecento per la prima volta si assiste all'elevazione dell'indovinello da passatempo popolare a prodotto letterario. Tra i primissimi ad aver messo in versi indovinelli è Angelo Cenni, meglio noto con lo pseudonimo di *Risoluto*. Questi è uno dei membri fondatori della Congrega dei Rozzi, accademia senese che promuoveva la produzione di generi popolari e soprattutto di commedie. Il *Risoluto* è famoso, appunto, per aver composto alcuni indovinelli, tutti a sfondo osceno, in forma di sonetto caudato, metro proprio della lirica comico-realistica, a dimostrazione di come l'oscenità fosse una caratteristica intrinseca di questi testi. Gli indovinelli del *Risoluto* risalgono agli anni Quaranta del Cinquecento e vennero raccolti successivamente dai Giunti in un volume miscelaneo di poesia burchiellesca del 1568.<sup>67</sup>

A dare un forte e definitivo impulso letterario a questo nuovo genere contribuì Giovan Francesco Straparola con le sue *Piacevoli Notti*, divise in due volumi; opera nella quale compaiono ben 75 enigmi ripresi dal dettato popolare, rivisti e perfezionati attraverso l'adattamento formale all'ottava. Di questi indovinelli gran parte presenta allusioni erotiche,

---

<sup>65</sup> A. DONI *I Marmi* (vol. 1), a cura di Carlo Alberto Girotto e Giovanna Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2017, p. 121

<sup>66</sup> G. BARGAGLI *Dialogo de' Giochi che nelle vegghie sanesi si usano da fare*, a cura di Patrizia D'Incalci Ermini, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982, p. 62

<sup>67</sup> *I sonetti del Burchiello, di M. Antonio Alemanni, et del Risoluto, di nuovo rivisti et ampliati*, Firenze, Giunti, 1568

e sono debitori dei sonetti del *Risoluto*, com'è stato ampiamente dimostrato dagli studi di Giuseppe Rua.<sup>68</sup> Data l'ampia circolazione dell'opera dello Straparola, testimoniata anche dalla pubblicazione di un secondo volume, è doveroso credere che lo Stigliani possa aver preso a modello i suoi indovinelli ed infatti, vi si scorgono diverse affinità anche tra gli indovinelli che non prevedono soluzioni volgarmente allusive. Nel quarto libro, infatti, si trovano alcuni indovinelli (per la precisione sette) che non presentano inclinazioni licenziose e saranno solo questi a trovare spazio nel successivo *Canzoniero*. Da un raffronto tra gli indovinelli dello Straparola e quelli stiglianeschi si trova la corrispondenza di diversi referenti misteriosi quali: le forbici, la pentola, il gallo, la scarpa, lo scaldaletto, il guanto, il liuto e l'uovo. Un confronto mirato evidenzia sicuramente una minima familiarità tra i due, come, per esempio, in questo enigma dedicato al guanto:

Qual cosa è tra noi donne, e damigelle  
Larga non più, ne men di cinque dita,  
Dentro ritien diverse, e vaghe celle  
Con buona entrata, ma priva d'uscita.  
Al primo entrar vi fa guardar le stelle  
Per non trovarsi libera ispedita.  
Ma poi vien lunga, stretta, larga e tonda  
Quanto più e meno la grossezza abonda.<sup>69</sup>  
(*Piacevoli notti*)

Sono un buco arrendevole di pelle,  
Con labro, or pavonazzo, or rosseggiante,  
Il qual dentro contengo molte celle,  
Ch'impregnate esser posson tutte quante  
Da un membro uman, che talor piene tielle  
E non può entrar se non si drizza avante.  
Qual io sia (ben c'ho bocca) dir nol posso:  
Ditel voi donne, che m'havete addosso.<sup>70</sup>  
(Stigliani)

Innanzitutto, è comune l'accostamento licenzioso del guanto al membro femminile. Poi, in entrambi si ritrova l'idea delle dita come *celle*, e inoltre ricorre il medesimo appello al pubblico femminile, l'uno posto in posizione iniziale, l'altro finale.

O ancora, nell'indovinello sulla pentola:

Mi vergogno dir qual nome m'habbia,  
Si son aspra al toccar, rozza al vedere,  
Gran bocca ho senza denti, o rosse labbia,  
Negro d'intorno, e più presso al sedere,  
L'ardor spesso mi mette entro tal rabbia,  
Che fammi gettar spuma a più potere.  
Certo son cosa sol da vil fantesca

Io son bocca fuor nera, e dentro rossa,  
Che non mastico mai, sendo sdentata,  
Ma inghiotto carne cruda ogn'or, che possa  
E poi la rendo intiera, ma imbrodata.  
E mentr'uso il mistier, dal caldo mossa,  
Spargo bianco escremento per le lata.  
Givo a chi a sofficienza di me becca,

<sup>68</sup> G. RUA *Intorno alle Piacevoli Notti dello Straparola* in "Giornale storico delle Letteratura italiana" vol. 15, 1890

<sup>69</sup> G. F. STRAPAROLA *Le piacevoli notti* (vol. 2), a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 459

<sup>70</sup> T. STIGLIANI *Rime, cit.*, p. 248

Ch'ognun a suo piacer dentro mi pesca.<sup>71</sup>  
(*Piacevoli notti*)

Ma do la morte a chi nel troppo pecca.<sup>72</sup>  
(Stigliani)

Naturalmente comune è l'allusione oscena all'organo genitale femminile, retto dall'accostamento concettuale tra la vagina e la pentola, in quanto oggetto concavo entro cui si raggiungono temperature elevate. Inoltre, appaiono il medesimo legame tra la pentola di rame e la bocca e la descrizione delle caratteristiche cromatiche (nera di fuori e dentro rossa). Ritorna in entrambi, infine, l'immagine dell'equivoca schiuma bianca, generata dal calore del fuoco, doppio senso già presente in una novella di Gentile Sermini.<sup>73</sup>

Lo Straparola non fu l'unico novelliere a mescolare novelle ed enigmi. Tale scelta si riscontra nel contemporaneo *Novelliere* di Giulia Bigolina e nella seicentesca *Arcadia in Brenta* di Giovanni Sagredo, opere entrambe di area veneta, che dimostrano ulteriormente come al tempo il genere dell'indovinello fosse di pratica comune.<sup>74</sup> In quegli anni, attorno alle metà del Cinquecento, brulicavano inoltre, sull'onda dello Straparola anche raccolte di soli indovinelli come, ad esempio, la stampa veneziana *L'Academia di Enigmi in sonetti di Madonna Daphne di Piazza* (risalente al 1552) e la raccolta bolognese dei *Sonetti molto artificiosi composti da diversi authori*.<sup>75</sup>

Gli esemplari stiglianeschi e gli indovinelli del *Risoluto* condividono anch'essi sette corrispondenze e rispettivamente: la candela, le forbici, lo scaldaletto, il naso, la spada, il fuso e il gonfiar del pallone. Questi, però, pur presentando un comune referente, divergono sia nello svolgimento che nella forma, a dimostrazione che, con tutta probabilità, il Materano non ne fosse a conoscenza. La presenza di soluzioni comuni negli indovinelli sia del *Risoluto* che nello Straparola potrebbe essere una spia delle comuni origini popolari di alcuni indovinelli licenziosi e che questi, tramandati oralmente da bocca a bocca, da città a città avessero mutato di testo e quella particolare versione venisse poi sfruttata come modello per i vari componimenti. Perciò è plausibile che lo Stigliani, oltre che dal proprio ingegno, abbia ripreso

---

<sup>71</sup> G. F. STRAPAROLA *Le piacevoli notti* (vol. 1), cit., pp. 159 - 160

<sup>72</sup> T. STIGLIANI *Rime*, cit., p. 255

<sup>73</sup> "Pignatta" in *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, a cura di W. Boggione e G. Casalegno, Milano, TEA, 1999

<sup>74</sup> G. RUA *Intorno alle Piacevoli Notti dello Straparola* in "Giornale storico delle Letteratura italiana" vol. 15, 1890, Torino, Loescher, p. 140n.

<sup>75</sup> G. RUA cit., p. 148

alcuni indovinelli dal dettato popolare e gli abbia rimaneggiati, donando loro una forma poetica e declinandoli a proprio gusto.

Il genere dell'enigma conobbe, infine, un ultimo grande momento di splendore con *La Sfinge di Enimmi* del fiorentino Antonio Malatesti, uscita nella libertina Venezia nel 1637, contenente ben 100 indovinelli, di cui diversi in forma equivoca. Negli anni Quaranta del Cinquecento Venezia sarà al centro anche della rinascita della letteratura prosastica oscena grazie agli sforzi di Giovan Francesco Loredano, curatore editoriale rinomato per essere un trampolino di lancio per autori minori, considerato uno dei massimi protettori e diffusori di opere proibite e sovversive (favorì, ad esempio, la pubblicazione della *Retorica delle puttane* di Ferrante Pallavicino),<sup>76</sup> nonché fondatore dell'Accademia degli Incogniti, dalla quale usciranno le collettive *Cento novelle amoroze* di argomento erotico e di chiara ispirazione decameroniana.

In conclusione, si può affermare che l'indovinello fintamente osceno si consolidò come genere letterario nel corso del Cinquecento e che il nostro poeta ne fu fatalmente attratto. I motivi che spinsero lo Stigliani all'inserimento di un genere così particolare all'interno delle *Rime* sono da ricercarsi nelle istanze innovatrici che gli indovinelli a sfondo osceno incarnavano in contrapposizione alla stagnante tradizione rinascimentale, inchiodata sul sentimentalismo di matrice petrarchista. La proposta di simili componimenti volutamente eccentrici può leggersi anche in chiave velatamente polemica che vedono lo Stigliani schierarsi sulla scia di una corrente abbastanza florida nel Cinquecento alla quale appartenevano i lavori di Francesco Berni e di Pietro Aretino, composti in funzione dichiaratamente anti-bembesca.

Gli indovinelli, inoltre, raccontando l'amore in chiave erotica, spogliato dalle svenevolzze e presentato nella sua mera fisicità, rappresentavano altresì una variazione tematica *giocosa* della lirica amorosa che bene si sposava con l'allargamento del poetabile tipico del Seicento e con la progressiva reificazione del sentimento.

In alternativa, dietro a questi componimenti si poteva celare anche più semplicemente la volontà da parte dell'autore di sperimentare generi minori all'interno del dominio della letteratura italiana e di far vedere così la propria abilità nella padronanza di temi, lessici e

---

<sup>76</sup> T. MENEGATTI «*Ex ignoto notus*». *Bibliografia degli Incogniti: Giovan Francesco Loredano*, Padova, Il Poligrafo, 2000, p. 34

forme metriche inconsuete e fortemente caratterizzate (come lo strambotto e il sonetto caudato).

### *Il Canzoniero*

Nonostante la censura quasi immediata, le *Rime* stiglianesche godettero comunque di una discreta diffusione. In una lettera del 1630, indirizzata a Domenico Molini, lo Stigliani si lamenta delle persecuzioni ai suoi danni da parte dei marinisti, rei di avergli impedito in tutti i modi la pubblicazione delle sue opere. In un passo di questa lettera, discorrendo sugli accordi segreti che il Marino stipulava con gli editori affinché non venissero pubblicate le sue opere, l'autore non si capacitava di come anche il caro Ciotti, suo primo editore e pigmalione, gli avesse sbattuto la porta in faccia nonostante avesse guadagnato «mille scudi dalla soppressione delle mie rime compiute, dette ora *Canzoniero*, da lui vendute dodici lire al pezzo». <sup>77</sup> Da queste dichiarazioni si può stimare l'effettivo successo del libro proibito stiglianesco che vendette all'incirca 500 copie. <sup>78</sup> Il volume continuò a circolare segretamente tra le mani di uomini di lettere e poeti che, come denuncia il Balducci nella prefazione al *Canzoniero*, «non si son tenuti le mani alla cintola», scopiazzando di qua e di là, appropriandosi indebitamente di immagini, concetti e interi testi.

Il palermitano Balducci è considerato l'ultimo esponente del petrarchismo siciliano, fu poeta molto in vista al tempo e licenziò anch'esso di un volume di rime che godette di molta fortuna, oggi perlopiù dimenticato. <sup>79</sup> Giunse a Roma ad inizio Seicento dove frequentò diverse accademie, divenne amico dello Stigliani e prese le sue difese nella disputa contro i marinisti. <sup>80</sup> Egli si adoperò non solo nella stesura della prefazione e degli argomenti del *Canzoniero*, ma anche nella prefazione del trattato antimarinista *L'Occhiale*.

La scarsa considerazione e il «tepidò amore» che lo Stigliani riservava per le proprie poesie lo portò a non dare troppo peso alla soppressione delle *Rime*. Infatti, nonostante bastasse poco

---

<sup>77</sup> Lettera LXV

<sup>78</sup> M. MENGHINI, *Tommaso Stigliani, contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Genova, Tipografia del Regio istituto sordo-muti, 1890, p. 34

<sup>79</sup> M. MENGHINI *cit.*, p. 59

<sup>80</sup> Lo Stigliani, in una lettera del 1628, scrive: «Signor Balducci, io non voglio star sui puntigli, il qual siete mio antico amico, e domestico, e vi siete al mondo dichiarati per mio parziale» (Lettera LVII).

per correggere la raccolta e passare i controlli dell'Inquisizione, la pubblicazione dell'opera rimase per lungo tempo in sospeso. Le ragioni principali risiedevano innanzitutto nella priorità che lo Stigliani attribuiva al *Mondo nuovo*, verso il quale erano votati tutti i suoi sforzi. In secondo luogo, determinante è stata anche la generale diffidenza verso la stampa e il timore di abbandonare le proprie fatiche al giudizio di un pubblico caratterizzato ormai da un gusto discutibile e sentito, pertanto, come inadeguato al giudizio di un'opera poetica, foss'anche per decretarne il successo.<sup>81</sup> Finalmente, quasi vent'anni dopo, «vinto dalle lusinghe richieste degli stampatori e de' librai e dai lunghi conforti di quasi tutti i più famosi letterati d'Italia», Stigliani decise di ripubblicare le sue rime col nuovo titolo di *Canzoniero*.

L'opera esce a Roma nel 1623 per gli eredi di Bartolomeo Zannetti (morto nel 1621, a gestire l'attività era la moglie Dianora, coadiuvata dal proto Manelfo Manelfi) ed è dedicata al Cardinale Scipione Borghese, presso il quale il Materano prestava servizio. I Zannetti erano una famiglia di stampatori di origine bresciana molto rinomata. La tipografia sorse a Roma nel 1578 grazie agli sforzi di Francesco e nel corso degli anni aveva impresso più di cinquecento edizioni diverse tra libri di diritto, filosofia, medicina, orazioni, classici greci e latini, letteratura e saggi umanistici, grammatiche, astronomia e scienze naturali (legati all'Accademia dei Lincei) e liturgici (per conto della compagnia dei Gesuiti), ma si era specializzata soprattutto nel settore musicale.<sup>82</sup> Il *Canzoniero* appare un rifacimento piuttosto fedele delle *Rime* del 1605, sempre diviso in otto libri ma «purgato, accresciuto e riformato»<sup>83</sup> soprattutto nel capitolo quarto dove escono di scena gli indovinelli licenziosi per fare posto vengono ai componimenti «alla maniera poetastrica»<sup>84</sup> dei quali ci si occuperà in un prossimo capitolo interamente dedicato. Per adesso basta sapere che in questi componimenti si pone in parodia la maniera affettata ed ampollosa dei versificatori contemporanei con particolare riguardo agli scrittori di idilli. La parodia nasconde anche un secondo fine ammonitore: lo Stigliani, attraverso le liriche del *Canzoniero*, vuole mostrarsi esempio di bello stile mentre questi componimenti

---

<sup>81</sup> Simili timori sono espressi nella lettera LXXVII: «ed io soglio dire che quell'autore, il qual non teme la stampa come cosa formidabilissima, non ha sentimento in capo ma è stolido del tutto. [...] Questa è quella spaventevole pietra di paragone, la quale da ognuno si de' fuggire come se fusse pietra di scoglio. Chi non ha oro sopraffino, non le s'accosti; e chi anco l'ha, pur le stia lontano. Perché se 'l vulgo overo i potenti vorranno che quello sia alchimia, pur sarà e, se non sempre, almeno durante la vita degli scrittori e de' censori loro. Troppo è casuale la piega dell'opinione popolare e degli imperiti, e troppo è violenta ed indiscreta».

<sup>82</sup> "Zannetti" in DBI

<sup>83</sup> T. STIGLIANI *Canzoniero, cit., Lettera ai lettori*

<sup>84</sup> La definizione si legge nella didascalia dell'*Amante disperato* (*Canz. IV, 47*). Cfr. T. STIGLIANI *Canzoniero*, Roma, per l'erede di Bartolomeo Zannetti, 1623, p. 221

rappresenterebbero la «via distorta» ossia tutto ciò che è stilisticamente da rifuggire. Nell'ampia prefazione del Balducci si legge una dichiarazione di poetica che accompagna le liriche della raccolta e cioè che queste perseguirebbero la «vera via del compor lirico», ossia l'ideale stilistico migliore, in quanto unirebbero «la purità, e l'affetto del Petrarca colla vivezza delle arguzie moderne, e colla varietà dei soggetti». Petrarca significa culto dell'ordine e della sobrietà stilistica, contrapposto al metaforeggiare selvaggio dei ferventi barocchi e il recupero di una dimensione etica ed erotica più composta. Il petrarchismo è però così manierato che sconfina spesso nel concettismo, elevandosi così a raro caso di poeta che contesta le ragioni dominanti del gusto contemporaneo rimanendone però inevitabilmente influenzato.<sup>85</sup>

La così tarda ristampa delle *Rime* potrebbe trovare dunque una giustificazione in ragione di queste composizioni parodiche che si configurano allo stesso tempo come un attacco mirato ai suoi detrattori marinisti e come la volontà di offrire un immediato raffronto tra le due diverse e contrapposte concezioni poetiche, cosicché la raccolta possa assurgere al ruolo di guida nel confuso panorama letterario di primo Seicento.

Rispetto alle rime del 1605, il *Canzoniero* conta in tutto 705 componimenti. All'interno dei libri si trovano ulteriori raggruppamenti tematici e brevi sequenze di componimenti che presentano un rapporto di successione cronologica.

Il *Canzoniero* conobbe una nuova ristampa a Venezia nel 1625 per Evangelista Deuchino. Da quanto afferma Stigliani in una lettera, l'opera riscosse molto successo e fu ristampata anche a Genova dal Pavoni e a Milano dal Bidelli.<sup>86</sup> Inoltre, grazie ad un'altra lettera datata 1626, sappiamo che lo Stigliani continuò imperterritito il lavoro di rifinitura del suo *Canzoniero* in ottica di una futura edizione che però non vide mai luce.<sup>87</sup> Come afferma il Menghini tali intenzioni trovano effettivo riscontro in una copia della raccolta corredata da numerose

---

<sup>85</sup> R. ASOR ROSA *cit.*, pp. 146 – 147

<sup>86</sup> «Il medesimo può affermarsi del prefato *Canzoniero* corretto e stampato in Roma (nel quale anco le prime rime van contenute, benché sparse), che per tutto è ogni giorno richiesto, ma non se ne trova perché non s'è ristampato se non solo tre volte, una dal Deuchino in Vinezia, una dal Pavoni in Genova e l'altra dal Bidelli in Milano; le quali edizioni non bastano, e ve ne vuole in Vinezia dell'altre, se si ha da soddisfare appieno alla quotidiana cerca degli studiosi» (Lettera LXV).

<sup>87</sup> «Io vorrei così in Morlupo servir V. S. illustrissima colla presenza, come in Roma la servo col desiderio. Ma poiché il bisognarmi assistere alla correzion del mio *Canzoniero*, ch'ora si ristampa, mi necessita a dimorarci, differisco a settembre prossimo l'adempimento di questo debito» (Lettera LV ma non antologizzata, testo integrale in T. STIGLIANI *Lettere*, Roma, per Domenico Manelfi, 1951, p. 63)



postille autografe e conservata alla biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, che avrebbe dovuto fungere da bozza per la nuova edizione del '26.<sup>88</sup>

Infine, Federico Santoro ci dà notizia dell'esistenza di un *Canzoniero* manoscritto al quale sono state fatte delle giunte di rime che lo stesso studioso ha trascritto in appendice al suo saggio sulla vita dello Stigliani.<sup>89</sup> Il Santoro non ci fornisce una datazione ma lo si può ascrivere presumibilmente agli anni Quaranta.

### *Principali variazioni editoriali*

Se si mettono a confronto le *Rime* del 1605 e il *Canzoniero* del 1623 si può notare come alcune liriche abbiano cambiato collocazione, spostandosi da un libro all'altro. In genere quasi tutti i componimenti sono stati rivisti, quale più, quale meno. Lo Stigliani come dice il solito Balducci nella prefazione è un poeta meticoloso e perfezionista che cerca sempre di migliorare le sue creazioni e «non finisce mai di limarle per isquisite che siano».

Le modifiche apportate sono presenti già nel primissimo sonetto che apre raccolta, dove si può vedere come nell'*incipit* venga cambiato il soggetto di tutta la lirica con il conseguente adattamento di genere di tutti gli aggettivi connessi nel proseguo della lirica: nelle *Rime* del 1605 è presente il verso «drizzate il passo omai *rime* dolenti» mentre nel *Canzoniero* muta in «drizzate il passo omai *versi* dolenti». Una simile scelta potrebbe leggersi sia come una diversificazione da un eccessivo attaccamento al modello petrarchesco di RVF 333 («Ite, rime dolenti, al duro sasso»), oppure in funzione del cambio d'intitolazione della raccolta, per cui le *Rime* del 1605 sarebbero state richiamate dal primo sonetto.

Un caso più complesso si ritrova nel seguente sonetto, dedicato alla descrizione topica del momento dell'innamoramento:

*Rime*, 1605

Entra *incauto* fanciullo in prato adorno  
Di verdi herbette, e di vermigli fiori,  
Ove *freddo angue* sta, ne' primi albori  
Ad aspettar, che più riscaldi il giorno.  
Ivi pensando haver lieto soggiorno,  
Tra le fresche rugiade, e i *varii* odori

*Canz.* I, 7

Entra il *rozo* fanciullo in prato adorno  
Di verdi erbette, e di vermigli fiori  
Ove *fredd'angue* sta ne' primi albori  
Ad aspettar, che più riscaldi il giorno.  
Ivi pensando aver lieto soggiorno  
Tra le fresche rugiade, e i *moll*i odori

---

<sup>88</sup> M. MENGHINI *cit.*, p. 81n

<sup>89</sup> F. SANTORO *Del Cavalier Stigliani*, Napoli, Tipografia sannitica, 1908

Pone a sedersi, e di sospetto fuori,  
Rivolge per vaghezza il *guardo* intorno.  
Ma ecco alfin, da crudo spasmo giunto,  
Sente il *serpente* al molle fianco avvolto,  
Il qual poi tragge avelenato, e punto.  
Tal'io trovai nel tuo bel grembo involto,  
Amor, Donna, quel dì, *ch'è un stesso* punto  
Fui da lui visto, ed assalito, e colto.

Pone a sedersi, e di sospetto fuori  
Rivolge per vaghezza i *lumi* intorno.  
Ma ecco al fin da crudo spasmo giunto  
Sente aver l'*empio verme* al fianco avvolto  
Cui *poscia* tragge avelenato, e punto.  
Tal'io trovai nel tuo bel grembo involto  
Amore, o Donna, *in quel dolente* punto,  
Che dal suo strale in mezo al cor fui colto.

Già al primo verso il cambio da *incauto* a *rozo* porta con sé motivazioni di carattere semantico: l'aggettivo *rozo* lascia intendere la contrapposizione tra la perfezione della donna, allegorizzata dal prato, e la grossolanità del giovane se paragonato a quella. Al v. 6 la preferenza dell'aggettivo *mollì* invece che *varii* presenta motivazioni semantiche con *mollì* che significa umidi, e liriche, con *molle* che appartiene maggiormente alla tradizione poetica, ed inoltre, la clausola «mollì odori» ricorre in due occasioni nell'*Adone* del Marino.<sup>90</sup> Anche la scelta di *lumi* per riferirsi agli occhi, è giustificata da motivazioni liriche e lascia presagire la volontà di seguire più d'appresso i modelli di lingua tradizionale, impostando il sonetto verso la ricerca di una soavità che al giovane Stigliani in parte mancava. Spinte contrarie che tendono invece ad una nuova sensibilità più baroccheggiante si scorgono nella scelta di rifiutare, al verso 10, il nome proprio *serpente* per la circonlocuzione «empio verme» che conferisce una sfumatura di senso improntata su toni più dispregiativi e si può azzardare una familiarità con il sonetto tansilliano *S'Amore e castità, che di diamante* dove compare l'analogo paragone tra Amore e un verme.<sup>91</sup> All'ultimo verso avviene la modifica di tutto il periodo e riguarda l'affinamento del concetto proposto, con l'immagine più diretta di Amore che scocca una freccia dritta al cuore del poeta, evidenziando la crudeltà che contraddistingue tale sentimento. Infine, la ricerca di una maggiore scioltezza dei versi è ottenuta tramite elisione al v. 3 e sostituzione al v. 11.

Troviamo poi poesie verso le quali il poeta ha brutalmente rifiutato intere sezioni, mutando di conseguenza il significato complessivo:

---

<sup>90</sup> *Adone* VI, 111, 7; XII, 185, 8

<sup>91</sup> *Poesie amoroze*, sonetto CXV: «S'Amore e castità, che di diamante / cuopron voi tutta, ancor ch'io vada inerme, / da i morsi mi difenda di quel verme, / che rode il cor d'ogni lontano amante».

Rime, 1605

Coi denti adunchi miei, cinghiaro errante,  
Tal recaì tema alla natia foresta,  
Ch'ovunque apparvi, in quella parte e 'n questa,  
Fuggì sempre ogni fera a me davante.

*Poscia in solenne dì, da folgorante  
Spada famosa e più che l'aure presta,  
Su l'ispida, trafitto, irsuta testa,  
Tinsi del sangue mio l'erbe e le piante.  
Or giaccio in questa tomba, ov'almen tolsi  
Il premio di mia forza. E s'altri a sorte  
Del grave caso, in me guardando, duolsi,  
Sappia ch'al vincitor possente e forte,  
Pria ferendo il destrier, precorrer volsi  
Con illustre vendetta illustre morte.*

Canz. II, 15

Coi denti adunchi miei, cinghiale errante,  
Tal recaì tema alla natia foresta,  
Ch'ovunque apparvi, in quella parte e 'n questa,  
Fuggì sempre ogni fera a me davante.

*Poscia in caccia alla fin dalla tonante  
Mazza di Tirsi, e più che l'aura presta,  
Su l'ispida, ferito, irsuta testa,  
Tinsi del sangue mio l'erbe e le piante.  
Egli ora, come s'offrono i trofei,  
A te m'offre e mi manda, o Lidia, in dono.  
Tu ti ciba talor de' membri miei.  
Che s'io nel tuo bel sen mai mi ripono,  
Qual più beata tomba aver potrei?  
Fin'ora a Tirsi il mio morir perdono.*

In questo particolare sonetto, che assume la forma di una prosopopea di un cinghiale, si può notare una prima piccola modifica ai versi 4-5 in cui si passa dall'aggettivo *folgorante*, forse percepito come più grezzo, al più aulico e latineggiante *tonante*. Inoltre, viene fornito il nome al co-protagonista del sonetto con un probabile omaggio al Tirsi dell'*Aminta*. L'elemento d'interesse sono però le due terzine che mutano completamente. Mentre la prima redazione faceva del sonetto un epitaffio dove l'attenzione era rivolta alla tomba del cinghiale e la tematica si concludeva in se stessa, nella nuova veste il tema di base viene sfruttato per ricavarne un biglietto d'omaggio. Il cinghiale ucciso diventa un dono pregiato per soddisfare gli appetiti dell'amata, così iperbolicamente bella tanto che l'animale si dichiara grato al suo uccisore per avergli riservato una così degna sepoltura.

Altri casi frequenti e interessanti nel *Canzoniero* sono quelli in cui l'autore rifiuta o modifica una lezione per riprendere una versione più antica, corrispondente all'edizione del 1601:

Rime 1601

Corsi a questa canuta alpe nevosa  
*A cui verno perpetuo alberga in cima:*  
Né può l'asprezza dell'*algente* clima  
Temprar l'*antica mia fiamma amorosa*.

Rime 1605

Corsi a quest'alpe gelida e nevosa  
Per obliar Amor nella sua cima  
Ma non puote il rigor del freddo clima,  
Isceamar la di lui cura focosa.

Canz. I, 167

Corsi a quest'alpe gelida e nevosa  
*A cui verno perpetuo alberga in cima:*  
E pur fra 'l ghiaccio dell'*algente* clima  
Sento l'*antica mia fiamma amorosa*.

In questo sonetto, che inscena il tema tradizionale del tentativo fallimentare del poeta di rifugiarsi nella natura per scappare da Amore che lo perseguita, il secondo verso nella versione del *Canzoniero* differisce completamente dalle *Rime* del 1605 riprendendo bensì la lezione,

esattamente identica, dalla più antica edizione del 1601, ritenuta dallo Stigliani più maturo maggiormente elegante e originale con *verno* metonimia per neve. Il medesimo meccanismo si riscontra anche al verso 3, dove il latinismo *algente* prende il posto del più semplice *freddo* per ottenere effetti di maggiore raffinatezza. Da notare che la formula «canuta alpe» della prima redazione è clausola tassiana (*Rime*, 387) e pertanto la scelta di modificarla potrebbe intendersi come la dissimulazione dell'utilizzo di una formula assai abusata dagli epigoni del Tasso, oppure il distacco coscienzioso dalla costola del suo mentore poetico.

Rientrano in questa casistica anche il testo d'anniversario *O mestissimo giorno, o de l'eterna* (*Canz.* VII, 14), come anche il sonetto sulla clessidra (*Canz.* VI, 47).

Infine, un altro caso particolare è il sonetto che si sdoppia ove le quartine e le terzine vengono separate andando a costituire due sonetti indipendenti:

*Rime*, 1605

Perché m'odij, e mi fuggi? I son pur bionda,  
E come tu vermiglia, ingrato Aminta.  
Non creder di te tanto all'ombra finta  
Di quel ruscel, ch'adulatrice ha l'onda.  
Bel sei, ma dal rigor, ch'entro t'abbonda,  
Riman la beltà esterna in parte vinta.  
Che val di fior la spiaggia esser dipinta,  
Ove poi sotto l'erba il serpe asconda?  
Né men l'età ti gonfi al creder mio,  
La verde età, che corre al suo confine,  
Più de' tuoi piè fugace, e di quel rio.  
Ama or, che tempo n'è: ch'a questo fine  
Fu dipinto fanciul d'Amor lo Dio.  
Caggion le rose, e restan poi le spine.

*Canz.*, II, 34

Dunque sempre nemico esser vorrai,  
Folle garzon dell'amoroso coro?  
E sempre ch'io dirò, che per te moro,  
Di là dal fiumicel ten fuggirai?  
Non vedi tu, che non amando mai,  
Ed odiando gli amanti, e i desir loro,  
Indarno di beltà l'almo tesoro  
Dalla madre Natura avuto avrai?  
Non perder sì begli anni, Aminta mio,  
Sì bella età, che corre al suo confine,  
Fugace più di te, più di quel rio.  
Ama or che tempo n'è. Ch'a questo fine  
Fanciul fu finto l'amoroso Dio.  
Cadon le rose, e restan poi le spine.

*Canz.*, II, 35

Perché m'odij, e mi fuggi? Io son pur bionda  
E, come te, vermiglia, o crudo Aminta.  
Non creder di te tanto all'ombra finta  
Di quel ruscel, ch'adulatrice ha l'onda.  
Bel sei, ma dal rigor, ch'entro t'abbonda,  
L'esterna tua bellezza è in parte vinta.  
E spiaggia sembri di bei fior dipinta,  
Che sotto l'erba il fiero serpe asconda.  
Io, quando pur di te men bella sia,  
Dall'affetto gentil, che chiudo al core,  
Ricevo fuor vaghezza, e leggiadria.  
Non hai dunque a spregiarmi, empio pastore,  
Egual rimane a tua beltà la mia:  
Quanto a te toglie l'odio, a me dà Amore.

L'autore ha individuato nella versione originale due temi discordanti uniti artificialmente nel sonetto: alle quartine di stampo elegiaco, che inscenano il lamento amoroso della ninfa, succedono delle terzine più filosofiche incentrate sul *topos* della bellezza che sfiorisce con l'esortazione a cogliere l'opportunità amorosa. Tramite la scomposizione della lirica lo Stigliani ha voluto dare vita a due sonetti distinti che insistessero ognuno sul proprio argomento, rendendo le composizioni più omogenee sotto il profilo tematico.

## IL CANZONIERO: ASPETTI STILISTICI E TEMATICI

### *Caratteri generali*

Il *Canzoniero* risente da vicino dell'esempio del Tasso attraverso il quale è stata filtrata la poetica petrarchesca che aveva egemonizzato il gusto di tutto il Cinquecento. Si configura, dunque, come un ibrido tra la nostalgia e il rimpianto di un perduto equilibrio tardo-rinascimentale e il fascino verso l'innovazione seicentesca, ponendo le basi per la nascente corrente concettista. Nell'introduzione alla raccolta il Balducci ci fornisce una definizione esaustiva per questo tipo di poetica che, nelle intenzioni del poeta, vuol rappresentare la sintesi perfetta tra due diversi modi di fare poesia: l'opera intende «unir la purità, e l'affetto del Petrarca colla vivezza delle arguzie moderne, e colla varietà dei soggetti». Questa per lo Stigliani è la «vera via», l'unico modo per far sopravvivere la soavità e l'eleganza dei modelli petrarcheschi ormai consunti a causa dell'incessante, sterile e pedissequa imitazione che si era protratta lungo tutto il Cinquecento, senza però scadere nell'eresia stilistica praticata dai più fervidi marinisti, approdando in un «cinquecentismo corretto da estrosità».<sup>92</sup> È bene considerare che la posizione teorica del Balducci, dietro alla quale si cela indubbiamente lo stesso Stigliani, è stata elaborata a posteriori. Il *Canzoniero* esce, infatti, nel 1623 quando ormai la lirica barocca era entrata nel suo momento più florido e, perdipiù, in una città votata al classicismo come Roma, dove si cominciava ad avvertire l'esigenza di un ritorno a registri più moderati. Le liriche contenute, invece, sono state per la maggior parte composte tra la fine del Cinquecento e il 1605, anno di pubblicazione delle *Rime*, e risentono di un diverso clima culturale, quello dell'entusiasmo lirico post-tassesco. Le parole del curatore, quindi, non rispecchiano le originali intenzioni del giovane Stigliani, il quale ovviamente non poteva avere pretese reazionarie antibarocche, ma proponeva le sue composizioni, in linea alle dinamiche del tempo, come un tentativo di ammodernamento della poesia.

Nella raccolta è lampante la doppia natura che caratterizza il poeta: vi si scorgono elementi e rimandi squisitamente classicisti, legati alla tradizione, uniti a pensieri e situazioni che anticipano invece la nuova sensibilità che andrà costituendosi nel Seicento. Quella che incarna lo Stigliani è una contraddizione tipica dei poeti tardo-cinquecenteschi: egli, infatti, nelle sue

---

<sup>92</sup> F. CROCE *Tre momenti del barocco letterario*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 97

scelte teoriche condanna il marinismo sebbene nella pratica vi aderisca. Come afferma Pierandrea De Lorenzo, questa «è la dimostrazione più immediata di quanto facile fosse aderire ad una certa moda letteraria nella assoluta spontaneità e senza neppure rendersene pienamente conto, quasi si fosse immersi in un'aura di suggestioni poetiche nuove che ognuno sentiva come naturalmente congeniali al proprio credo artistico».<sup>93</sup>

Dal Tasso deriva l'ampliamento dei temi poetabili che risulta però moderato, se messo a confronto con quello che successivamente verrà attuato da gran parte dei poeti barocchi. Nelle liriche tassiane si insinuano per la prima volta situazioni nuove legate principalmente alla vita e agli usi di corte come la descrizione di balli e feste, ma anche lodi alle dame colte nella loro intimità e coinvolte, per esempio, in azioni di toelettatura.<sup>94</sup> Sono in particolare le rime tassiane a dare una spinta decisiva alla nuova tipologia di canzoniere secentesco che, infatti, tenderà ad adottare la triplice linea guida tipica del poeta della *Liberata* (che prevedeva la divisione in rime amorose, encomiastiche e sacre), innestandovi ampie e varie divagazioni tematiche. A riprova di questo sono le due edizioni veneziane delle *Rime* del Tasso stampate dal Deuchino con un taglio baroccheggiante. La prima fu stampata nel 1608 e divideva le liriche in sei parti, mentre la seconda, curata da Carlo Fiamma, prevedeva la divisione in ben nove sezioni tematiche.<sup>95</sup> Un Tasso dunque riletto e riproposto nella tipica forma marinista, a dimostrazione di come si individuasse già nel poeta napoletano il germe della nuova poetica nascente. La prima esile edizione delle rime dello Stigliani apparve nel 1601, verosimilmente con un anno di anticipo sulla prima raccolta del Marino; essa circolò molto tra gli studiosi e contribuì al formarsi del cosiddetto gusto marinista, «sino a poter supporre che l'incidenza della scrittura stiglianesca sulla poesia lirica dei primi decenni sia a tratti maggiore di quella esercitata dalle stesse poesie mariniane».<sup>96</sup>

Già la scelta del nome *Canzoniere* sembrerebbe rimandare ad una precisa scelta di gusto classicheggiante di rievocazione petrarchesca anche se al tempo l'intenzione poteva non

---

<sup>93</sup> P. DE LORENZO *I nove cieli di Girolamo Fontanella, considerazioni sulla struttura del canzoniere* in *Il nuovo canzoniere, esperimenti lirici secenteschi*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 132 – 135

<sup>94</sup> A. DI BENEDETTO *Tra Rinascimento e Barocco: dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 67 – 68

<sup>95</sup> G. GORNI *Metrica e analisi letteraria*, Venezia, Il Mulino, 1993, p. 133

<sup>96</sup> P. DE LORENZO *cit.*, pp. 132 – 135

sembrare così netta, anzi. Sfruttando gli studi di Nadia Cannata,<sup>97</sup> la parola “canzoniere” in funzione di titolo ai *fragmenta* (affermatasi come intitolazione canonica solo a partire dall’Ottocento inoltrato) è attestata per la prima volta attorno alla metà del Quattrocento in un codice manoscritto fiorentino.<sup>98</sup> Il termine «canzoniere» nel XV secolo ricorre ancora una volta, nel colophon della *princeps* del commento ai *fragmenta* di Girolamo Squarciafico, databile al 1484. Il lavoro, che andava a completare l’esegesi non finita di Francesco Filelfo,<sup>99</sup> era l’unico commento a stampa del *Canzoniere* disponibile al tempo e pertanto godette di gran fama e circolazione fino a Cinquecento inoltrato, quando venne superato dall’innovativo commento di Alessandro Vellutello.<sup>100</sup> In tutto il Cinquecento, però, la denominazione “canzoniere” compare solo in tre occasioni: nel 1516 nell’edizione bolognese stampata da Francesco Griffio, nell’edizione Zoppino del 1521 e come sottotitolo nell’edizione Giolito del 1554. Le edizioni cinquecentesche adottano in schiacciante maggioranza *Il Petrarca* (a riprova del fatto che il poeta viene inteso anzitutto come *auctor* e la sua opera modello di retorica<sup>101</sup>) o *Le cose volgari*, entrambi titoli veicolati dalle stampe di Aldo Manuzio; mentre nel Seicento e nel Settecento sembra invece prevalere il titolo *Rime*.<sup>102</sup> Interessante che il Tasso, nel dialogo *Il Malpiglio s.*, databile agli anni Ottanta del Cinquecento ma edito postumo nel 1666, si riferisca all’opera petrarchesca proprio col termine «canzoniere»,<sup>103</sup> mostrando come, in realtà, il riferimento godesse di una certa diffusione. Tuttavia, se si volge lo sguardo alle raccolte degli altri lirici rinascimentali, «si può collezionare una nomenclatura assai vivace, spesso anzi pittoresca; ma di *Canzoniere*, nei titoli, non v’è traccia».<sup>104</sup>

La scelta del titolo *Canzoniere*, pertanto, sembra riferirsi piuttosto al suo significato intrinseco della parola e cioè la raccolta indistinta di tutte le poesie di vario metro e genere proprie di uno specifico autore. Tuttavia, per l’epoca era un significato innovativo e a riprova di ciò basta verificare nei dizionari storici. Nel GDLI la prima testimonianza del termine viene fatta risalire

---

<sup>97</sup> N. CANNATA *Dal “ritmo” al “Canzoniere”: note sull’origine e l’uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte in volgare (secc. XIII – XX)*, in “Critica del testo” IV / 2, 2001, pp. 394 – 429

<sup>98</sup> Si tratta dell’Orville 514 conservato alla Bodleiana di Oxford (N. CANNATA *cit.*, p. 412).

<sup>99</sup> Il commento del Filelfo, composto tra 1444 e 1447, riporta testi e commenti fino a *Fiamma del ciel*, n. 136 della raccolta.

<sup>100</sup> N. CANNATA *cit.*, p. 410

<sup>101</sup> *Id.* *La percezione del Canzoniere come opera unitaria* in “Critica del testo” VI / 1, 2003, p. 158

<sup>102</sup> *Id.* *Dal “ritmo” al “Canzoniere”: note sull’origine e l’uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte in volgare (secc. XIII – XX)*, *cit.*, p. 421

<sup>103</sup> *Il Malpiglio secondo ovvero del fuggir la moltitudine* in T. TASSO *Dialoghi* (vol. II, tomo II), cura di E. Raimondi, Sansoni, Firenze, 1958, p. 571

<sup>104</sup> G. GORNI *cit.*, p. 120

al Grazzini (XVI secolo), anche se quest'ultimo in realtà si riferiva ad una raccolta di testi musicali, mentre la seconda citazione in ordine cronologico è il passo de *Il Malpiglio s.* Nel Vocabolario della Crusca il lemma fa la sua comparsa solo nella terza edizione (1691) con la definizione assai stringata di «raccolta di poesie liriche», accompagnata dalla totale assenza di citazioni.

Sempre secondo Cannata, in territorio italiano il termine così connotato era in uso solo a partire dal Cinquecento ed era confinato originariamente in area napoletana (a testimonianza di ciò interviene anche la succitata testimonianza del Tasso), e potrebbe trattarsi di un'influenza aragonese: nella lingua spagnola, infatti, già dal Quattrocento *canzonero* significava raccolta complessiva di un autore o di rime varie.<sup>105</sup>

Il *Canzoniero* stiglianesco, che di fatto segnò un importante innovamento, uscì nel 1623 col nuovo titolo, soppiantando il più canonico *Rime* della precedente edizione. La prima attestazione della nuova intitolazione, però, è piuttosto precoce e risale addirittura al 1606, anno della missiva a Cinzio Aldobrandini, suo protettore e dedicatario delle *Rime*, nella quale lo si ringrazia per aver mediato col Duca Ranuccio Farnese il suo rientro a Parma dopo la lite col Davila e il futuro ottenimento della licenza per la nuova pubblicazione della sua opera:

Dalla lettera immediata di V. S. illustrissima e dall'altra fattami scrivere in suo nome per lo signor Nores ho saputo dupplicatamente l'assicurazion ch'Ella m'ha impetrata per la persona, non ostante la question che fei costi; e saputo ho anco la ristampa che a suo tempo m'impetrerà per lo *Canzoniero*, non ostante la seguita suspension di quello per accusa dell'istesso avversario con ch'io venni alle mani.<sup>106</sup>

Nonostante la comunanza del titolo alla raccolta petrarchesca, l'opera dello Stigliani non ne rispecchia gli aspetti strutturali. Mentre i *fragmenta* presentano uno sviluppo organico con un inizio, una fine e uno svolgimento individuabile attraverso il *fil rouge* dell'amore verso Laura, l'opera stiglianesca opta per un'organizzazione tematica delle liriche riscontrabile già nella divisione in libri ma sono presenti nuclei tematici all'intero degli stessi libri o anche brevi sequenze di liriche legate da un rapporto di successione cronologica. Anche nel numero dei

---

<sup>105</sup> La prima testimonianza in castigliano risale al 1448 in un trattato di Iñigo Lopez de Mendoza, Marchese di Santillana e l'approdo del termine in Italia potrebbe essere proprio merito suo in quanto costui visse diversi anni nella Napoli aragonese (N. CANNATA, *Dal "ritmo" al "Canzoniere": note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte in volgare (secc. XIII – XX)*, cit., p. 428).

<sup>106</sup> Lettera XVI



componenti e nel tipo di forme adottate i due esemplari si differenziano: nella raccolta dello Stigliani i componenti sono quasi il doppio (705 contro 366) e investiti di un grande sperimentalismo formale. Oltre ai canonici sonetti, nel *Canzoniero* trovano posto madrigali di tipo cinquecentesco (la seconda in ordine di frequenza), sonetti caudati, strambotti, capitoli ternari, canzoni di endecasillabi e settenari, canzonette di ottonari e quaternari di stampo chiabreresco, strofe saffiche, idilli, una sestina lirica e pure il poemetto in ottava rima // *Polifemo*. La totale assenza delle ballate e la presenza sporadica di una sola sestina sono spie significative dei possibili modelli rinascimentali: la carenza di questi metri è pressoché totale già nelle antologie di rime di diversi autori pubblicate dalla metà del Cinquecento, che comprendevano, appunto, anche madrigali e metri ripresi dalla classicità latina. Ulteriore difformità si ritrova nella donna cantata che, mentre nel *Canzoniere* è unica e ben riconoscibile, nello Stigliani risulta perlopiù generica e frutto di un'idealizzazione poetica, il più delle volte non ha nemmeno un nome, e assume diversi aspetti e sembianze a seconda dei libri e dei componenti entro i quali viene inserita.

#### *Il dialogo con la tradizione*

Nonostante sia stato appurato come il titolo della raccolta stiglianese poco o nulla abbia a che vedere con l'opera di Petrarca, certo questo non si può affermare riguardo alle liriche ivi contenute, alcune delle quali risentono dell'inevitabile influenza del poeta che fu modello di stile per tutto il Cinquecento (tra queste si ha già avuto modo di osservare tale vicinanza nel sonetto sui timori di non portare a termine il *Mondo nuovo*). Analizzando il sonetto proemiale che apre il *Canzoniero*, fin da subito l'eco della tradizione si fa assordante. Il momento descritto è quello dell'*inviamento* alla sua donna delle rime, alle quali il poeta si rivolge direttamente con un accorato appello:

Drizzate il passo omai, versi dolenti,  
Ver la bella cagion del mio dolore;  
E con umil favella e mesti accenti  
Ditele quante piaghe ho intorno al core.  
Gitene, e con sospir caldi e cocenti  
Destate al petto suo fiamma d'Amore;  
E gittando a' suoi piè lagrime ardenti  
Mollite in quel dur'animo il rigore.

Forse quando mie pene avrà mirate,  
E come la mia vita al fin s'affretti,  
Sentirà, se no amore, almen pietate.  
Ma temo, che com'ella vi ricetti,  
E per legger vi miri, oimè, non siate  
Prima da' suoi begli occhi arsi, che letti.<sup>107</sup>

L'autore chiede ai «versi dolenti» di impietosire l'amata mostrando le sofferenze che il povero poeta ha patito e continua a patire a causa del suo frigido rigore. Essendo il sonetto posto in posizione iniziale, la richiesta avanzata ai versi risulta essere il proponimento dell'intera raccolta (o almeno del primo libro). Si tratta di un proposito di incerta attuazione dal momento che lo sguardo ardente della donna, che già suscitò il sentimento d'amore nel poeta, potrebbe, per lo stesso motivo, dar fuoco alle carte prima che esse vengano lette.

Stupisce la scelta da parte dello Stigliani di non voler ricalcare il modello proemiale petrarchesco che prescriveva, col celebre *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, il pentimento del suo vaneggiamento amoroso e la ricerca, presso i lettori, di una giustificazione al «giovenile errore». L'esempio del Petrarca assurge al ruolo di modello proemiale standardizzato nel Cinquecento e fu, pertanto, seguito da diversi poeti di tutto il secolo, tra i quali il Bembo, Gaspara Stampa,<sup>108</sup> Bernardo Tasso, ma soprattutto dall'edizione commentata delle *Rime* del Tasso del 1592, curata dall'autore stesso.

Lo Stigliani opta invece per un'innovazione: il primo verso rimanda al sonetto 333 dei RVF *Ite, rime dolenti, al duro sasso*, poesia che ricopre una posizione molto avanzata all'interno del *Canzoniere*, dal momento che appartiene alla sezione delle rime in morte di Laura. Nell'edizione delle *Rime* del 1605 viene riportata la variante *rime dolenti* (sostituita poi nell'edizione del '23 con *versi dolenti*) con un'aderenza spiccata al modello petrarchesco che si è, evidentemente, voluta far dissipare da parte dello Stigliani più maturo.

Si tratta, però, di una variazione che rivolge uno sguardo nostalgico al passato: il motivo dell'*inviamento* è, infatti, ben radicato nella tradizione poetica italiana, soprattutto nella poesia duecentesca. Esempi di questo *topos* letterario si riscontrano nelle liriche di alcuni poeti stilnovisti: basti pensare a *O dolci rime che parlando andate* di Dante<sup>109</sup> o a *Perch'ì non*

---

<sup>107</sup> *Canz.* I, 1

<sup>108</sup> Il sonetto proemiale alla sua raccolta di *Rime*, uscita postuma nel 1554, comincia proprio col verso *Voi ch'ascoltate in queste meste rime*.

<sup>109</sup> Sonetto LXXXV (ed. di riferimento: D. ALIGHIERI *Le opere di Dante*, a cura di M. Barbi, Firenze, Società dantesca italiana, 1960)

*spero di tornar giammai* del Cavalcanti, in cui egli si rivolge alla sua *ballatetta*.<sup>110</sup> Anche poeti cronologicamente più prossimi allo Stigliani possono aver funto da modello e veicolo di questo motivo. Il Tasso, infatti, dedica al tema il sonetto *Mal gradite mie rime in vano spese* (*Rime*, 104) così come anche il Marino il sonetto *Itene avante a que' begli occhi rei*. Quest'ultimo, che si rivolge alle proprie «rime amorose», appare proprio parente stretto dell'esemplare stiglianese in quanto, oltre alla condivisione del motivo dell'invio, nelle terzine riporta la medesima sentenza finale del Materano:

Forse (e fora il miglior) quel che risplende  
In voi, benché di stil povere, e d'arte,  
Possente ardor, che l'anima m'incende,  
Potrà, se pur di tante in lor consparte  
lagrime il vivo humor non gliel contende,  
Come già 'l petto, incenerir le carte.<sup>111</sup>

Come nello Stigliani serpeggia il timore che la donna possa bruciare con lo sguardo i versi a lei diretti prima che questi conoscano la possibilità di esser letti, così nel Marino il «possente ardor» che fece innamorare il poeta, potrebbe far «incenerir le carte». I plagi tra i due poeti rivali, che ricorrono per tutto il *Canzoniero*, come visto, son presenti già a partire dal proemio. Difficile dire chi dei due abbia copiato chi, ma in questo caso l'accusa sembra propendere sul Materano. Il sonetto mariniano è presente nelle *Rime* del 1602, mentre il sonetto stiglianese fa la sua prima apparizione nell'edizione delle *Rime* del 1605. Vero è che l'assenza dalla prima raccolta di rime dello Stigliani (del 1601) non implica che questa poesia non fosse già stata composta in precedenza e che circolasse autonomamente ma non ci sono elementi sufficienti a supporto di questa tesi. Inoltre, il fatto che essa venga scelta come componimento proemiale potrebbe indurre a pensare ad una sua più tarda elaborazione.

Il tema degli occhi femminili in grado di ardere è presente anche nel seguente sonetto che ritrae il lamento del poeta rivolto all'amata rea di non voler più concedergli il suo sguardo:

Dolce cagion delle mie pene amare,

---

<sup>110</sup> Ballata XI (ed. di riferimento: G. CAVALCANTI *Rime di Guido Cavalcanti edite ed inedite*, a cura di A. Cicciporci, Firenze, per Niccolò Carli, 1813)

<sup>111</sup> *La lira*, I, 59. Per l'opera mariniana l'edizione di riferimento è la seguente: G. B. MARINO *La lira*, vol. I – III, a cura di Mario Slawinski, Torino, Edizioni RES, 2007. Si faccia presente che i rimandi bibliografici riflettono quelli presenti nell'indice delle liriche accluso alla fine del terzo volume e che questi indicano rispettivamente numero del volume e pagina.

Perché, veggendo me, chini i begli occhi?  
 Forse accioch'alcun raggio in me non fiocchi  
 E 'l fosco di mia vita non rischiare?  
 O pur le piaghe mie non vuoi mirare,  
 Perché pietà l'empio tuo cor non tocchi?  
 O brami forse, ch'indi Amor non scocchi  
 Que' sguardi più che dardi usi a piagare?  
 Lasso, e che giova a me, se d'oltraggiarmi  
 Per pietà cessi, or ch'io son giunto al fine?  
 Non sana piaga per riponer d'armi.  
 Ma so perché tu gli occhi a terra chine:  
 Sdegnà il tuo sguardo altier, col rimirarmi,  
 Pascer d'esca mortal fiamme divine.<sup>112</sup>

L'altero rifiuto da parte della donna dialoga in sottofondo con la negazione del saluto di Beatrice nella *Vita nova* di Dante. Stilnovista è certamente il concetto degli occhi in grado di far innamorare: si veda, ad esempio, *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*<sup>113</sup> di Cavalcanti o *Ne li occhi porta la mia donna Amore*<sup>114</sup> di Dante. Dantesca è anche l'idea che gli occhi dell'amata possano scagliare dei raggi luminosi (si veda *Di donne io vidi una gentile schiera*: «degli occhi suoi gittava una lumera la qual pareva un spirito infiammato»<sup>115</sup>, anche se il sonetto difficilmente poteva essere a disposizione del nostro poeta<sup>116</sup>). Più verosimile è l'ipotesi di una derivazione petrarchesca del tema dalle tre *cantilene oculorum* (RVF 71, 72, 73), poi filtrato dalla penna del Tasso che lo impiega nel madrigale *Bella e vaga brunetta*: «Bella e vaga brunetta / I vostri occhi lucenti / Son strali e fiamme ardenti / Con che Amore il mio cor arde e saetta» (*Rime*, 373, vv. 1 - 4). L'accostamento occhi-frecce è il risultato dell'ampliamento del *topos* già praticato dal Petrarca e dal Tasso, ed è molto frequente nel *Canzoniero*;<sup>117</sup> per Besomi si tratta di un'innovazione retorica contesa tra lo stesso Stigliani e il solito Marino.<sup>118</sup> Essa conoscerà ampio consenso nel repertorio d'immagini seicentesco, naturalmente declinata secondo il gusto barocco dell'epoca. Per fare un esempio, nel sonetto

---

<sup>112</sup> *Canz.* I, 64

<sup>113</sup> Sonetto I

<sup>114</sup> *Vita Nova*, 12, 2 – 4 (ed. di riferimento: *Vita Nova*, a cura di L. C. Rossi, Milano, Mondadori, 2016)

<sup>115</sup> *Rime*, LXIX, vv. 5 – 6

<sup>116</sup> «Di donne io vidi una gentile schiera» in *Enciclopedia Dantesca*.

<sup>117</sup> Vedi il sonetto *Oggi là gito, ove col grido altero* ai versi 5 – 6: «Vid'io visibilmente un nudo arciero / trattar dentr'a' begli occhi arco e saetta» oppure il madrigale che comincia «Luci belle, e vezzose / d'Amor facelle, e rai».

<sup>118</sup> Il tema è presente nelle *Rime* del 1602 nel sonetto *Tra cento belle ove si spazia o siede* (La lira, I, 24): «Ma se di mia vaghezza ella s'avvede / volge i guardi in saette, in ira il riso». (O. BESOMI *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, p. 116).

*La donna con gli occhiali* del poeta marinista Giuseppe Artale (1628 – 1679) si legge: «Questa, per far più fervide le occhiate, / l'oppon due vetri, acciò che 'l suo folgore / vibri, in vece di rai, vampe adirate».<sup>119</sup>

L'immagine degli occhi concepiti come archi dai quali sono state scagliate le frecce amorose ritorna implicitamente anche nel celeberrimo *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*. Non a caso al verso 11 della lirica stiglianesca troviamo il palese calco petrarchesco «Piagha per allentar d'arco non sana» (RVF, XC, 14) con alcune variazioni. Il Petrarca si riferiva all'inossidabile sentimento amoroso che lo lega a Laura, resistente allo scorrere del tempo, raffigurato dall'allentarsi della corda dell'arco; nello Stigliani, invece, il riferimento è alla donna crudele e disdegnosa che non intende più guardare il poeta ma la freccia d'amore è già stata scoccata e la ferita è ormai insanabile. Anche il Tasso ripropose il motto petrarchesco leggermente modificato, ma più fedele al tema originario: «lo spuntar de l'armi piaga non sana» (*Rime*, 77) dove viene introdotto il tema della vecchiaia, ritratta non più da un arco ma da una spada o un pugnale ormai consunto.

Il modello tradizionale del *Canzoniero* non è solo Petrarca, infatti, come già si è potuto notare, vi si trovano influenze soprattutto tassiane. Il seguente sonetto sul tema della lontananza (*Canz.* I, 176) ci permette di vedere l'operazione accuratamente compiuta dallo Stigliani di interpolazione tra il modello petrarchesco e quello del napoletano:

Mentr'io dovunque le selvagge piante  
Più solinghe e più scure esser comprendo<sup>120</sup>  
Vò, qual vedova tortora gemendo,  
Lunge dal caro angelico sembiante.  
Aura, de' miei sospir compagna errante,  
Che matutina vai l'elci scotendo,  
Vanne a lei, prego, in tuo camin seguendo  
L'orma fiorita di sue belle piante.<sup>121</sup>  
E queste voci misere le porta  
Là dove l'Arno con tremanti giri  
In braccio more alla sals'onda torta.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> G. ARTALE *Enciclopedia poetica*, Venezia, appresso Giacomo Batti, 1660, p. 51

<sup>120</sup> Cfr. RVF XXXV, 1-2: «Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando».

<sup>121</sup> Tasso: «E colà drizza l'ali, ove Licori / Stampa in riva del fiume erbe, e viole».

<sup>122</sup> Tasso: «E nel tuo molle sen questi sospiri / Porta, e queste querele alte amorose / Là, 've già prima i miei pensier n'andaro». *Querule* compare nella versione delle rime del 1601: «E queste alte querule a lei ne porta / Ver la contrada».

Ivi, per poi cibarne i miei desiri,  
Le 'nvola un bacio, o 'l suono in qua riporta  
D'alcun de' suoi dolcissimi sospiri.<sup>123</sup>

Il tema è il classico appello all'aria e al vento affinché portino all'amata i lamenti tormentati del poeta e le dimostrino lo stato di dolore entro il quale egli è costretto a vivere a causa dell'amore che prova per lei. Oltre a ciò, è richiesto anche uno scambio: l'aria viene sollecitata a rubare alla donna un bacio, un suono, un sospiro, qualcosa di suo che possa placare la malinconia del poeta dovuta alla lontananza dalla propria donna. Questa lirica è una ripresa quasi letterale del sonetto tassiano *Aura, c'hor quinci scherzi, hor quindi vole* (*Rime*, 30) ma si differenzia da quest'ultimo per la prima quartina, con la quale viene introdotto il tema, estraneo all'originale tassiano, della distanza dell'amata, che viene descritta ricalcando il modello di *Solo et pensoso i più deserti campi*. I primi due versi, infatti, sembrano imitare nello stile e nelle scelte lessicali proprio l'esempio petrarchesco. Il tema della lontananza e del ritiro nella natura, di stampo petrarchesco, viene inserito dallo Stigliani per giustificare il sentimento nostalgico che lo porta a invocare l'aiuto degli elementi eterei.

Nel *Canzoniero*, oltre all'ingombrante autorità del Tasso, trovano spazio echi di poeti diversi e inusuali. Uno di questi è il napoletano Luigi Tansillo, verso il quale lo Stigliani ha più volte dimostrato grandissima considerazione. Nella famosa lettera, manifesto di poetica, indirizzata al Signor N., si legge: «io stimo che Luigi Tansillo, per esempio, sia miglior poeta lirico che non è il Petrarca medesimo».<sup>124</sup> La scarsa considerazione di cui godeva il Tansillo era per lo Stigliani un portato della situazione letteraria a lui contemporanea, ormai sazia e satura, non più in grado di distinguere il bello tra le troppe proposte poetiche di dubbio gusto che circolavano al tempo. La preferenza del Tansillo è una presa di posizione piuttosto emblematica e in un certo senso programmatica: essa, infatti, rappresenta in parte il credo poetico stiglianESCO che tenta il rovesciamento dei vecchi canoni letterari, proponendo una poesia che, come vedremo, si lega a modelli meno acclamati, ma soprattutto sentiti come più moderni. La stima verso il Tansillo si traduce nel *Canzoniero* in un sonetto (*Canz.* I, 164) che probabilmente è da ritenersi come un omaggio al poeta:

Ben della vita mia l'aspro tenore

---

<sup>123</sup> Tasso: «Potrai poi quivi a le vermiglie rose / Involar di sue labra odor più caro, / E riportarlo in cibo ai miei desiri».

<sup>124</sup> Lettera LXXVII

Teco, o mar, si somiglia e si conface:<sup>125</sup>  
 Tu hai possenti dèi nel sen vorace  
 Ed io dentr'al mio petto albergo Amore;  
 Tu duri scogli hai dentro, io saldo ho il core  
 Alla guerra crudel, ch'Amor mi face;  
 E qual la spuma tua sorta si sface,  
 Tal nato appena il mio diletto more;  
 Tu righi indarno l'infecunda arena,  
 Io piango senza frutto; In te l'armento  
 Pasce di Proteo, in me fieri desiri.  
 Ma pur fra l'onde hai tu la tua Sirena,  
 Io la mia lungi e tu talor col vento,  
 Io tregua non ho mai co' miei sospiri.<sup>126</sup>

Il tema dell'identificazione del poeta travagliato per amore con il mare in tempesta è un'idea ripresa dal sonetto del Tansillo *Simile all'Ocean quando più freme*.<sup>127</sup> Tra i due sonetti le immagini cambiano ma il senso finale permane: una sola cosa differenzia il mare dal poeta, ed è che mentre il primo conosce momenti di calma, il secondo è in tormento continuo.

Anche nel seguente sonetto, incentrato sulla disperazione di un amore non corrisposto, si può scovare l'impronta di altri poeti:

Vedrassi il Sole uscir dell'Occidente  
 E le stelle cader tutte dal Cielo,  
 Tornar sotterra ogni fiorito stelo  
 E verso'l fonte ogni ruscel corrente,  
 Farsi oscur lo splendor, l'ombra lucente,  
 Agghiacciarsi la fiamma, arder' il gelo,  
 Pria che Madonna con pietoso zelo  
 Ponga mai fine al mio stato dolente.  
 Che vera donna d'uman vel vestita  
 Ella non è, ma della stigia corte<sup>128</sup>  
 Furia rea<sup>129</sup>, benché bella, e d'or crinita.  
 Chi ebbe mai di me più dura sorte?  
 Misero, io amo lei, quanto la vita,  
 Ed ella abborre me, quanto la morte.<sup>130</sup>

<sup>125</sup> Tansillo: «Simile all'Ocean, quando più freme / è la mia vita».

<sup>126</sup> *Id*: «In questo, ah! lasso!, sol non lo somiglio, / ch'ei si tranquilla, ed io non ho mai pace».

<sup>127</sup> *Poesie amoroze*, sonetto LXXVIII (ed. di riferimento L. TANSILLO *Il Canzoniere edito ed inedito*, a cura di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Liguori Editore, 1996)

<sup>128</sup> *Stigia corte*: gli inferi

<sup>129</sup> *Furia*: le Erinni, divinità degli inferi incaricate di perseguire e punire chi commette delitti di sangue. *Rea*: malvagia.

<sup>130</sup> *Canz.* I, 86

Si tratta di un componimento incentrato sulla figura retorica dell'*adynaton*, uno strumento retorico di stampo classico e di forte rimando alle *Bucoliche* virgiliane. La lirica racconta la crudeltà nei confronti del poeta dell'amata, che mai gli concederà il suo amore, salvo l'avverarsi di alcune condizioni impossibili e irrealizzabili. Dallo sconforto delle quartine, dovuto al sentimento non ricambiato, si passa alla rabbia e alla frustrazione delle terzine nelle quali si ritrae la donna che quasi assume le sembianze di un essere demoniaco («della stigia corte furia rea»).

Al verso 6 si noti la vicinanza al Petrarca di RVF, XXX, 9 - 10: «quando avrò cheto il core, asciutti gli occhi, / vedrem ghiacciare il foco, arder la neve». Il modello principale però potrebbe risiedere in un poeta cronologicamente più vicino come il già citato Tansillo. La successione di *adynata* è presente, in maniera maggiore, in due suoi sonetti: *Il sol non darà più l'usata luce*<sup>131</sup> dove questa figura ricopre tutti i versi fuorché l'ultimo e *Lasceran l'onde il mar, le arene il lido*<sup>132</sup> dove giunge fino al nono verso. Tutti e tre i sonetti (i due di Tansillo e quello dello Stigliani) condividono la stessa struttura: le condizioni impossibili poste in prima istanza, in appendice delle quali figura la formula «prima che» ad introdurre il desiderio irrealizzabile che si plachi la sofferenza causata dall'inappagamento amoroso.

Altri *adynata* si ritrovano anche in una lirica di un altro poeta rinascimentale napoletano che rientra tra i modelli di stile prediletti dallo Stigliani. Si tratta del sonetto XLIV delle rime di Angelo di Costanzo (1507 – 1591) verso il quale lo Stigliani spende le seguenti parole: «l'istesso che dico del Tansillo si potrebbe, o poco meno, dir d'Angiolo di Costanzo ancor esso, il quale scrisse ottimamente, ma sonetti soli e pochissimi, e toccogli andar co' volumi altrui in frotta».<sup>133</sup> Insomma, si tratta di un altro poeta al quale, al dire del Materano, non è stato riconosciuto il giusto merito. Ad ogni modo, nel sonetto del Costanzo gli *adynata* si limitano, più similmente all'esemplare stiglianese, alla prima quartina. Si distanzia però da quest'ultimo dal punto di vista del significato che gli *adynata* esprimono: mentre il sonetto dello Stigliani è una denuncia della propria condizione di amante infelice, la lirica del Costanzo è invece una promessa di amore eterno, e gli *adynata* servono a ribadire che nulla sarà capace di far cessare il proprio amore.

---

<sup>131</sup> *Poesie amorose*, son. LIX

<sup>132</sup> *Poesie amorose*, son. XXXIV

<sup>133</sup> Lettera LXXVII



Ulteriore reminiscenza di temi classici e petrarcheschi si ritrova in questo madrigale nel quale, prendendo ispirazione da una malattia che gravò sulla propria amata, il poeta non perde occasione per omaggiare la sua bellezza:

O biondo Dio, ch'ai di lucenti raggi,  
In vece di capei, cinta la testa:  
Perché da febbre infesta  
Or lasci consummar tanta bellezza?  
Tu ai pur' in conteza  
La medica virtute,  
Delle pietre, e dell'erbe:  
Oprala chiaro Divo, in sua salute.  
Che se ciò far non vuoi,  
Diranno, o che no'l puoi,  
O ch'invido ai timore,  
Ch'ella poscia t'agguagli in splendore.<sup>134</sup>

L'invocazione ad Apollo, dio delle arti mediche, affinché intervenga per guarire la donna inferma è una ripresa del sonetto petrarchesco *Apollo, s'ancor vive il bel desio* (RVF, 34) composto per una malattia di Laura. Nel testo dello Stigliani manca però tutta la complessità dell'esemplare petrarchesco che giocava sull'identificazione tra dio e poeta per la comune devozione, attraverso un geniale gioco di parole, verso la stessa donna (Laura – lauro – Dafne). Non è da trascurare l'ipotesi che l'assenza di tale identificazione sia da ricondurre ad una scelta stilistica volontaria in quanto considerata elemento essenziale e caratterizzante del modello originale che il poeta intendeva occultare.

Nel madrigale, che per sua natura pretende argomenti più leggeri e richiede un minor sforzo compositivo, il cavilloso groviglio di senso viene sostituito da un più banale elogio della bellezza femminile, rafforzato però da una corrispondenza tematica tra *incipit* e chiusa: Apollo, non a caso richiamato con l'epiteto di Dio sole, avrebbe intenzionalmente fatto ammalare la donna per far sfiorire la sua bellezza, intimorito che essa potesse eguagliarlo in *isplendore*. Tale artificio dimostrerebbe la volontà di elevare in autonomia la lirica, nonostante l'allontanamento dall'archetipo petrarchesco.

Il movente dell'invidia divina, sfruttato più o meno consapevolmente dallo Stigliani, trova riscontro nel sonetto di Lorenzo de' Medici *Temendo la sorella del Tonante*<sup>135</sup> nel quale, le

---

<sup>134</sup> *Canz.* I, 93

<sup>135</sup> Son. XI (L. DE MEDICI *Opere*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1992, p. 26)

quattro dee più belle dell'Olimpo (Venere, Diana, Era e Minerva), «ferono indebilir le sante membra» di Lucrezia Donati, e in cui, tra l'altro, ricorre il topico gioco di parole riversato però sul nome dell'autore (alloro – lauro – *laurus* – Lorenzo).

Ai versi 5 – 6, la «medica virtute delle pietre e dell'erbe» è una ripresa dal sonetto LXXIX delle *Poesie liriche* del Tansillo (*cit. vv*, 1-2: «Se le virtù dell'erba e della pietra / Con che saldar la piaga mia mortale»).

Ancora, nel seguente sonetto vi si scorge un intreccio di più modelli. Nel componimento si sviluppa, infatti, il tema topico del paragone all'animale domestico dell'amata. In questo caso il poeta intreccia un parallelismo tra la propria misera condizione e quella dell'usignolo della sua donna, in quanto entrambi suoi prigionieri:

Bel rosignuol che del tuo mal ti duoli  
Con sì pietose note, atti sì mesti,  
E in van la libertà, che già perdesti,  
Richiami, e i primi tuoi felici voli;  
Se tu sapessi ancor quanti lacciuoli  
Sono intorno al cor mio stretti e contesti,  
E chi n'è poi cagion, m'inviteresti,  
Ch'io venissi a sfogar teco i miei duoli.<sup>136</sup>  
Ambi siam prigionieri di lei, che'l regno  
D'Amor governa e con egual diletto  
Del tuo god'ella e del mio strazio indegno.  
Simile è il nostro stato in ogni effetto:  
Ma solo in questo hai tu destin più degno,  
che seco stai sott'un medesimo tetto.<sup>137</sup>

L'archetipo di poesia dedicata ad un uccellino è indubbiamente il secondo carme di Catullo, composto per il passerotto di Lesbia. Tra i due componimenti si può intravedere un legame concettuale nell'immagine evocata dallo Stigliani al verso 8, in cui si rimanda alla funzione "ludica" assunta dal volatile. L'usignolo, come il passero, è visto dal poeta come possibile strumento di liberazione dalle proprie preoccupazioni ed entrambi i poeti esprimono il desiderio di poter giocare con l'uccellino così da dimenticare, anche solo momentaneamente, le proprie angosce. Più in generale il sonetto condivide con il carme catulliano l'impianto

---

<sup>136</sup> Catullo: «Tecum luder sicut ipsa possem / et tristis animi levare curas!»

<sup>137</sup> *Canz.* I, 62

retorico: entrambi, infatti, si rivolgono direttamente all'animaletto dell'amata. La scelta della seconda persona svolge una funzione strategica: il poeta vuole enfatizzare il legame di fratellanza che si è creato con l'uccellino, attraverso la condivisione di una medesima trista sorte causata dalla stessa donna. Tanto il poeta innamorato quanto l'usignolo sono costretti in una gabbia, fisica o emotiva che sia, a causa dei *lacciuoli* con i quali la *domina* li tiene imprigionati.

Nella tradizione poetica italiana l'usignolo compare nel sonetto di Petrarca *Quel rosignol, che sì soave piagne* (RVF, CCCXI) dove il canto dell'uccello accompagna il dolore del poeta per la morte di Laura. L'accostamento della propria condizione di prigioniero a quella di un uccello ingabbiato è tema assai ricorrente per tutto il Cinquecento e sempre di antica memoria petrarchesca (RVF, XXIII, v. 165 - 66: «e fui uccello che più per l'aere poggia / alzando lei che ne' miei detti honoro») ed è presente, per esempio, in diverse occasioni nelle rime di Serafino Aquilano, ma anche nel Tasso e più precisamente nel sonetto *Quel prigioniero augel, che dolci e scorte* (Rime, 128), dove l'autore si paragona al pappagallo della sua amata. O ancora, il tema ritorna nel sonetto *Come augellin, ch'umane note finge* del Tansillo (*Poesie amoroze*, son. LXXVI) in cui avviene il confronto tra la situazione sentimentale del poeta e l'uccello, entrambi timorosi della libertà per paura di sottrarsi l'uno alle cure della propria padroncina, l'altro alla dolce schiavitù amorosa. Anche Battista Guarini dedica al tema del paragone ornitologico il madrigale *O come se' gentile*.<sup>138</sup> Nel sonetto stiglianese si evince, infine, anche l'influenza di Monsignor Giovanni della Casa, considerato esempio di bello stile per tutto il Cinquecento e oltre. Questi fu il primo ad aver superato il petrarchismo canonizzato, gettando le basi per la nascita della poesia del Tasso. Il concetto espresso nell'ultima terzina, ossia che l'uccello in gabbia condivida la stessa misera sorte del poeta, ma resa meno dolorosa dalla costante vicinanza alla sua padrona, proviene dal sonetto casiano *Quel vago prigioniero peregrino*.<sup>139</sup>

L'animale domestico ritorna in un trittico (due sonetti e un madrigale) composto per Zerbino, il cagnolino della donna amata. In questo caso, al sentimento di fratellanza verso l'animale subentra l'invidia per l'affetto che la sua padrona gli destina, affetto che il poeta innamorato si vede, invece, costantemente negato:

---

<sup>138</sup> Rime, mad. LII (BiBit)

<sup>139</sup> Rime, XXXIX, 1- 4: : «Quel vago prigioniero peregrino, / Ch'al suon di vostra angelica parola, / Sua lontananza e suo carcer consola, / E 'n ciò men del mio fero have destino».

Quella candida man che sempre scocca  
 Nel misero mio cor faci e quadrella;  
 Or'un vil can ch'ebbe più amica stella<sup>140</sup>  
 Teneramente lusingando tocca.  
 E quella amorosetta, e dolce bocca,  
 Ov'ha per me'l silenzio eterna cella,  
 A lui non ride pur, non pur favella,  
 Ma in lui di baci una tempesta fiocca.<sup>141</sup>

La bella mano che conquistò il poeta ora concede le sue grazie e carezze solamente al cagnolino e la bocca, che per l'innamorato ha sempre e solo riservato silenzi, ora ride e scherza con la piccola creatura riempendola di baci. Il fatto che un essere inferiore abbia il diritto di ricevere l'affetto incondizionato della donna è una grande ingiustizia per il poeta che, pur essendo un amante devoto, da lei non ha mai ottenuto niente. Il tema dell'invidia verso il cane è ripreso dal sonetto di Tasso *È vostra colpa, o donna, o mia sventura* (*Rime*, 134) dove si sviluppa la stessa traccia: il poeta non si capacita di come la donna possa amare un animale irrazionale e non degnare della benché minima attenzione un uomo follemente innamorato di lei. La clausola «amica stella» è tassiana e la si ritrova anche in Guarini.<sup>142</sup>

Il tema del cagnolino ricorre nel *Canzoniero* in altre due occasioni, però sottoforma di epitaffio col quale si canta la morte del povero Zerbino. Nel madrigale *Candido vezzosetto* (*Canz.* I, 60), nonostante sia morto, il cane riceve comunque le paradossali invidie del poeta poiché gli è stato concesso l'onore di venir compianto dalla sua bella padroncina. Attraverso l'uso del diminutivo del primo verso, appare chiaro ancor di più il legame con la matrice tassiana. Nel Tasso, infatti, nel madrigale *Morosina amorosa*, altro componimento in cui si parla del cagnolino dell'amata, si ricorre all'appellativo «caro mio sollazzetto» (*Rime*, 607, v.5), in cui evidente è la vicinanza alla clausola stiglianese. Diminutivi che torneranno anche nel Marino che al tema del cane dedicherà diversi componimenti come il madrigale *Tu, che nel sen di lei* (*La lira*, I, 327) ove compare la formula «candidetto amoroso». La forma del medaglione commemorativo per un cane è materia presente nell'opera di Tasso nel dittico di madrigali in onore di Violina, la cagnolina della duchessa di Ferrara (*Rime*, 1053; *Rime*, 1054). Secondo

---

<sup>140</sup> *Più amica stella*: destino più felice.

<sup>141</sup> *Canz.* I, 59

<sup>142</sup> Tasso, *Rime*, 524, 1 – 2: «A l'aureo albergo, onde pur dianzi venne, come vuol sua benigna amica stella»; Guarini, *Rime*, mad. 53, 5 – 7: «Ben ebbe amica stella / chi per donna sì bella / può far contento in un l'occhio e 'l desio».

Besomi,<sup>143</sup> però, uno dei modelli sfruttati dal Materano è da rinvenire anche in Cesare Rinaldi, poeta bolognese, anch'egli considerato uno tra i principali precursori del concettismo, che dedicò al tema il madrigale *Gioia della mia gioia*, nel quale ci si riferisce alla povera bestiola con l'epiteto «vezzoso animaletto».<sup>144</sup>

Altro grande modello per il Materano è senza dubbio Battista Guarini, che viene considerato dallo Stigliani, come si legge nella prefazione alla sua *Grammatica*, uno dei migliori poeti in fatto di lingua del suo tempo. È proprio dal Guarini che deriva il grazioso madrigale su una farfalla che, per essersi avvicinata troppo agli occhi ammaliati della donna, pagò l'affronto con la vita:

Farfalletta, mia misera rivale,  
Che vaga de' begli occhi, in quegli entrasti  
E morta vi restasti,  
Scotendone due lagrime coll'ale.  
Certo frenavi il volo,  
S'avessi del periglio  
Chiesto al mio cor consiglio,  
Al mio cor, che perì d'un guardo solo.  
E tanto più di te misero, quanto  
Ch'egli il riso in esequie ebbe, e tu 'l pianto.<sup>145</sup>

Se la farfalla avesse prima chiesto consiglio al poeta si sarebbe tenuta alla larga dagli occhi della donna, evitando così di fare quella triste fine. Anche il cuore dell'amante, infatti, morì trafitto dallo sguardo fulminante della donna. La farfalla però ebbe, secondo lo Stigliani, sorte più lieta del poeta in quanto la sua morte non destò nella donna risa smodate ma provocò due lacrime. Il madrigale però ci induce a pensare che queste non fossero lacrime di compassione ma che fossero causate dalla semplice irritazione che la farfalla avrebbe provocato agli occhi della donna. Espediente retorico che serve ad accentuare la crudeltà dell'amata.

La lirica si rifà al madrigale guariniano *Una farfalla cupida, e vagante* (*Rime*, mad. 33) dove avviene il parallelismo (nello Stigliani in maniera non così esplicita) tra il cuore dell'innamorato e la farfalla, entrambi morti a causa dell'«amato lume». La tematica però è ancora una volta di stampo petrarchista e più precisamente proviene dal sonetto *Come talora al caldo tempo*

---

<sup>143</sup> O. BESOMI *cit.*, p. 78

<sup>144</sup> C. RINALDI *Madrigali, prima e seconda parte*, Bologna, per Alessandro Benacci, 1588, p. 251

<sup>145</sup> *Canz.* I, 20

sòle (RVF, CXLI) in cui l'ingenua farfalla, attratta dal riflesso degli occhi e morta per essersi avvicinata troppo, viene accostata al poeta innamorato che insegue il proprio amore, noncurante del pericolo a cui va incontro. Variazioni sul tema ritornano anche nel Tasso che, nel madrigale *Già tu volasti quattro volte e sei* (Rime, 289), inserisce il consueto sentimento dell'invidia nei confronti del povero insetto, morto in seno alla donna a causa del suo sguardo impetuoso. Di impronta guariniana sembra essere anche il madrigale *Ben sei, sì come Barbara di nome*, incentrato sull'interpretazione fantasiosa del nome della donna, che riprende il madrigale *Dunque può star con barbara fierezza* del ferrarese.<sup>146</sup>

La forte la propensione per gli animaletti domestici delle dame ha condotto la materia amorosa del Materano ad invischiarsi dapprima con un cagnolino e un uccello, ma poi con soggetti ancora più minuti del mondo naturale, ed ecco gli insetti come la farfalla e l'ape:

Una pecchia volata  
 Della mia Lidia al bel labbro gentile  
 Gliel punse, e com'è stile,  
 Nel ritrar l'ago vi rimase uccisa.  
 O felice, o beata  
 Chi ebbe mai tal sorte:  
 Morir del Paradiso infra le porte.<sup>147</sup>

Il madrigale riecheggia il sonetto sulla morte di Zerbino in quanto si invidia l'insetto, anche se morto. Il tema amore-ape ha conosciuto una grande fortuna tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento grazie agli esempi del Tasso e del Guarini<sup>148</sup> che contrapponevano il dio alato all'insetto, cavalcando la moda figurativa degli *emblemata*.<sup>149</sup> L'immagine dell'ape che punge il labbro della donna è sempre tassesca e ripresa dal sonetto *Mentre madonna s'appoggiò pensosa* in cui l'ape scambiò la bocca per una rosa. L'ape ritorna anche in un altro madrigale dello Stigliani (*O Aure, api d'amore*) qui intenta a suggerire il miele dalle labbra della ninfa Nice. Il tema è presente anche nelle *Rime* del Marino dove le labbra su cui si posa l'insetto vengono

---

<sup>146</sup> *Rime*, mad. 120

<sup>147</sup> *Canz.* II, 6

<sup>148</sup> T. TASSO *Rime*, 31, 43 – 44: «Tu ch'a que' fiori, Amor, d'introno voli / qual ape industrie e 'n lor ti pasci e cibi»; *Rime*, 179, 13 – 16: «Paiono augelli infra gli ombrosi rami / vaghi Amoretti, e con acuti strali / fanno i lor dolci nidi in mezzo al tronco, / o pur com'api in quel vivace lauro». B. GUARINI *Rime*, son. 65, 9 – 11: «Amor, ape novella, ah, quanto fora / soave il mel che dal fiorito volto / suggi e poi su le labra il formi e stendi».

<sup>149</sup> O. BESOMI *cit.*, p. 51

scambiate per rose (*Andianne a gli orti di Dametta, andianne*<sup>150</sup>). Le labbra dell'amata paragonate alle rose sono un *topos* petrarchesco (RVF, CLVII) e le ritroviamo anche nel madrigale stiglianese *Se son, come tu dici* (*Canz.* II, 19) ma in generale è un'immagine frequentissima nei canzonieri cinquecenteschi e seicenteschi (p.e. nel Morando sono le labbra del poeta a tramutarsi in ape: «[Labra mie] Avete pur il nettare libato / da l'animate rose porporine»<sup>151</sup>).

### *La lirica amorosa: sensualità barocca e predicazione multipla*

Visti i principali punti di contatto delle liriche stiglianesche con gli schemi tradizionali, ora è doveroso passare al vaglio gli elementi che prestano maggiormente il fianco alle innovazioni. Il *Canzoniero*, in linea alle vocazioni secentiste, è impregnato di sensualità; gusto per l'eroticismo che è molto accentuato nel poeta materano come si è già potuto osservare negli espunti indovinelli a sfondo osceno che causarono la censura delle *Rime*. Assecondando le convinzioni di Benedetto Croce che al tema della sensualità nella poesia barocca ha dedicato un capitolo della sua *Storia dell'età barocca in Italia*, la passione sensuale va distinta dal sentimento amoroso poiché quest'ultimo possiede una sua elevatezza morale, con effluvi cosmici e religiosi, caratteristico della lirica tradizionale, che si sviluppa a partire dal Duecento. La nuova sensibilità, che rinnega la concezione amorosa stilnovista e petrarchesca, si concentra invece meramente sull'aspetto sensibile dell'amore, percepito quasi come fenomeno fisico e meccanico. La lirica amorosa si svuota delle passioni e dei sentimentalismi giungendo ad un descrittivismo che coglie del sentimento amoroso soltanto gli aspetti esteriori.<sup>152</sup> Questo cambio di prospettiva si coglie *in nuce* a partire dall'*Aminta* del Tasso, ma soprattutto dal *Pastor fido* del Guarini (risalente al 1589 ma l'edizione definitiva risale al tardo 1602) dove, sfruttando le parole di Roberto Asor Rosa, «si è già operato quel processo di assolutizzazione del sentimento amoroso, che lo trasforma in erotica pura».<sup>153</sup>

Si apre così la strada a quel processo di mortificazione della tematica amorosa, defraudata della sua sacralità e che sarà elemento fondativo della poesia barocca. Tutto ora è concentrato

---

<sup>150</sup> *La lira*, I, 113

<sup>151</sup> B. MORANDO *Fantasie*, Piacenza, per Giovanni Bazachi, 1662 p. 33

<sup>152</sup> B. CROCE *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1953, p. 305

<sup>153</sup> R. ASOR ROSA *La lirica del Seicento*, Roma – Bari, Laterza, 1979 (LIL 28), p. 4

sull'espressione del godimento fisico e materiale. In questo senso, fioriscono copiose le liriche dedicate agli sguardi, ai baci, agli abbracci, ai rituali di corteggiamento: atti voluttuosi catalizzati all'involucro del sentimento amoroso e alla sua esteriorità, quasi narrazione cronachistica di un evento. Questi acquisiscono dignità letteraria in quanto rappresentano il racconto di esperienze umane che estrinsecano la gioia di vivere e si ergono a forma di godimento più intenso. Manca in queste poesie il sentimentalismo individuale o personale, tutto l'impegno è focalizzato sul virtuosismo della descrizione, che diventa parte essenziale del contenuto stesso: sfruttando le parole di W. T. Elwert possiamo notare come nel Seicento «il sensualismo sfocia di necessità nel descrittivismo».<sup>154</sup> La donna, nel nuovo modo di concepire la poesia, viene ritratta come una rarità preziosa di cui esibire ed elogiare le sue meravigliose fattezze. Assumono grande importanza i suoi connotati fisici e corporei: abbondano liriche che ritraggono le bellezze esteriori dell'amata, impreziosite allo stremo con vivaci artificiosità linguistiche e retoriche. La descrizione, però, non si limita solo alla contemplazione della bellezza ma si spinge oltre, l'intenzione è quella di voler dimostrare l'effetto attrattivo che questa provoca nei confronti del poeta:

Occhi, che d'ineffabili dolcezze  
Colmano altrui col volgere d'un cenno.  
Bocca piena di perle, ond'uomo spezze,<sup>155</sup>  
Quai gemme unqua più care amar si fenno.  
Chiome d'or fino a legar cori<sup>156</sup> avvezze,  
A cui le stelle di sua luce dienno,  
E guance e gola di cotal vaghezze,  
Ch'umane dirsi a nulla guisa denno.  
Fronte, ch'avanza il matutino albore,  
Bianca man, che se stessa altrui mostrando  
Può trarre un'alma di suo corpo fuore.  
Queste fur le sirene che cantando  
Fer'entrar la mia nave al mar d'Amore  
Dov'ancor mal guidato io vado errando.<sup>157</sup>

Il ritratto della donna perde la levità che aveva nel Petrarca e si carica di uno spessore tattile e corporeo. L'elogio delle bellezze femminili si fa esagerato, iperbolico, approdando quasi

---

<sup>154</sup> W. T. ELWERT *La poesia lirica italiana del Seicento, studio sullo stile barocco*, Olschki, Firenze, 1967, p.27

<sup>155</sup> *Spezzare*: muovere a compassione, intenerire, commuovere

<sup>156</sup> *Legar cori*: conquistare schiere di persone

<sup>157</sup> *Canz.* I, 9



nello stucchevole. Già in questo sonetto si può notare il fenomeno, tipico della poesia barocca, di trasfigurazione della donna mediante il quale essa tende ad assumere i connotati di una creatura gemmea e minerale. Nella poesia “erotica” barocca, infatti, contro il pericolo di scivolare nel triviale agisce preponderante la tendenza a nobilitare ciò che è più prosaico e banale. E così, nelle liriche dello Stigliani i capelli si tingono d’oro, gli occhi diventano diamanti, i denti candide perle, le labbra dei rubini, la pelle d’avorio, tutto si impreziosisce:

Son se ridi talor, Donna, i tuoi denti  
Perle candide e belle,  
E son rubini ardenti  
Le labra, se favelle.<sup>158</sup>

Questo processo di “cristallizzazione” della donna ha radici profonde nel ritratto della Laura petrarchesca, ma nella poesia seicentesca comincia ad assumere proporzioni esagerate in linea con l’inclinazione del secolo che tende a voler raccontare la ricchezza, la fastosità, la meraviglia. Il fenomeno è presente in larga misura nel canzoniere stiglianese con picchi di barocca esasperazione:

[*Donna feritasi cucendo*]  
Io giuro, Amor, per la tua face ardente,  
Che quando la mia vita  
Si ferì nelle dita,  
Vidi veracemente  
L’umor che ne spicciò farsi un piropo.<sup>159</sup>  
Or chi dunque dirà, ch’arca natia  
Quel bel corpo non sia  
Di tesor peregrini?  
Forandolo ne caggiono rubini.<sup>160</sup>

Ogni minima occasione, ogni minimo gesto, ogni minima azione che vede coinvolta la donna funge da pretesto per tesserne le lodi. La ricerca di materiale poetabile nuovo, di qualcosa che risulti strano ed inconsueto, aggiunta allo sforzo poetico di elevare di rango ciò che è banale, umile e volgare, ha portato anche alla rappresentazione della donna colta in situazioni concrete della vita quotidiana. Questi quadretti vengono impreziositi, non solo attraverso

---

<sup>158</sup> *Canz.* I, 27

<sup>159</sup> *Piropo*: pietra preziosa di colore rosso. Voce di derivazione petrarchesca (*Trionfi*, IV, I, 43).

<sup>160</sup> *Canz.* I, 84

l'ingresso in poesia, ma anche per mezzo di espedienti retorici che permettano l'accostamento ingegnoso ad immagini più decorose. Nel madrigale le gocce di sangue che stillano da una lieve ferita nella dita della donna, procurata dall'ago da cucito, divengono pietre preziose (piropi e rubini). Ciò dimostra come una scena banale e impoetica, per il solo fatto che vi sia coinvolta l'amata, possa subire un processo di nobilitazione. Segue, ad elevare ulteriormente il dettato, il legame concettoso finale tra l'emorragia e il flusso di rubini che porta inevitabilmente ad un'esagerata trasfigurazione del corpo femminile che finisce per materializzarsi in un'*arca* piena di «tesor peregrini» onde la ferita si può intendere come una crepa nel forziere.

Secondo Besomi questo madrigale è uno dei pochi componimenti dello Stigliani in cui si può intuire un sicuro prestito del Marino. Il madrigale, che nell'edizione del 1605 al primo verso riportava la versione «lo giuro, Amor, per lo tuo stral possente», avrebbe intrecciato il tema ago-freccia del madrigale mariniano *È strale, è stral non ago* (*Lira*, I, 341) poi sostituito, forse appositamente per occultare le tracce di un possibile plagio, nel *Canzoniero* del '23 con *face ardente*; con il *topos* della donna che si punge con l'ago presente nell'altro madrigale del napoletano *Quando quel bianco lino* (*La lira*, I, 348) in cui il sangue viene richiamato con la perifrasi «liquido rubino». A questo punto il Materano avrebbe arricchito il componimento con il concetto finale, di sua invenzione.<sup>161</sup>

Nell'ottica sensuale grande importanza rivestono gli occhi, il veicolo dell'innamoramento. Essi vengono descritti in tutte le fogge (bianchi, lucentissimi, che si specchiano, che fanno innamorare), addirittura viene dedicato un madrigale agli occhi afflitti da una malattia, sempre nell'ottica di fornire all'accidente una nobile giustificazione in chiave amorosa. Gli occhi sono stati infettati di proposito per punire la donna, rea di aver ignorato il male d'amore che vessava il poeta:

Luci belle, ma crude,  
Non è magico il mal che v'addolora,  
Sapete voi perch'ora  
D'ardente morbo afflitte il ciel vi tiene?  
Del commesso da voi fallo mortale  
In finger sempre non veder mio male.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> O. BESOMI *cit.*, p. 114 - 115

<sup>162</sup> Canz. I, 24

Il tema della donna malata torna anche in un madrigale che ritrae il viso di una fanciulla con le «cave note» lasciate dal vaiolo (*Canz.* I, 36). Tuttavia, la malattia che colpì l'amata in giovane età, diviene elemento salvifico in quanto, deturpando la bellezza della donna, permette al poeta di non morirne bruciato.

Tutte le particolarità anatomiche della donna divengono oggetto di poesia, anche le più bizzarre, con l'intento di renderle accattivanti o di trovare in loro una ragione nobilitante. Il gioco d'esaltazione dell'antiestetico diverrà una colonna portante della poetica barocca. Anche lo Stigliani si diverte a rendere oggetto di attrazione ciò che viene concepito convenzionalmente come difetto:

Quel neo, ch'in voi si sprezza,  
Non è nel vostr'aspetto  
Di natura difetto,  
Ma suggel di finezza.  
Ché Natura dapoi ch'ebbe compito  
Di fabbricare alla vostr'alma intorno  
Il corporeo soggiorno,  
Compiaciuta a se stessa  
D'aver fatto un lavor sì bello e degno,  
Vi baciò in guancia e vi lasciò quel segno.<sup>163</sup>

Il tema del neo conosce grande successo e diviene tema tipico della nuova poesia. Gasparo Murtola dedicherà un intero libro di madrigali proprio ai nei, ritraendoli in tutte le loro declinazioni;<sup>164</sup> e il Marino, oltre a diversi madrigali, anche tre ottave dell'*Adone* (II, 125 – 126). Il neo rientra tra i temi descritti con maggior frequenza e varietà dal Tasso (torna in ben cinque occasioni) e difatti, l'antenato illustre che fornì dignità letteraria al soggetto risiede nel «picciol neo che 'l bianco avorio imbruna» (*Rime*, 605, v.12), in cui si celebra il paradosso dell'enorme potenza attrattiva esercitata da un particolare anatomico così minuto. Sempre ai modelli tassiani si rifà anche il sonetto *Duro soffio di borea arbori e fronde* (*Canz.* I, 132), in cui compare la metafora del cielo identificato come viso e delle stelle come nei: «E quella faccia, a cui son

---

<sup>163</sup> *Canz.* I, 35

<sup>164</sup> Per dare un saggio del vasto repertorio d'immagini legate al neo si vedano alcune didascalie esemplificative ai madrigali: «Neo appresso a bello occhio»; «Neo in mezzo alla guancia»; «Neo in bel labro» (G. MURTOLO *Rime*, Venezia, per Roberto Meglietti, 1604).

nei le stelle». L'immagine è un prestito dal madrigale *Caro amoroso neo* del Tasso: «Forse del ciel le stelle / sono macchie sì belle?» (*Rime*, 602, vv. 8 – 9). Nel passaggio di consegne la metafora viene rielaborata e rovesciata, in pieno stile barocco: non sono più i nei ad essere visti come le stelle ma sono le stelle a diventare nei. Questa lieve differenza porta ad un'importante considerazione. Ciò che veniva imputato al marinismo non era di usare le metafore, ma che ve ne fosse un abuso e che queste venissero usate a sproposito. Uno dei più importanti apologeti del movimento poetico barocco, Emanuele Tesauro, consigliava di evitare di «concettare con metafore vili sopra cose magnifiche» perché si ricadeva nel ridicolo.<sup>165</sup> Nel madrigale del Tasso abbiamo l'elevazione di un umile aspetto della ritrattistica femminile alla solennità astri del cielo, mentre nello Stigliani troviamo il procedimento retorico opposto, ossia la svalutazione delle stelle, già nobili di natura, per mezzo di un legame metaforico deprimente.

La celebrazione della corporeità femminile si evince anche dalla descrizione di parti del corpo simbolo per eccellenza dell'erotismo:

[Mammelle]

Mete d'Amor che 'l mio desio fermate,  
Delle mete d'Alcide<sup>166</sup> imago fatte,  
Anzi scogli d'avorio in mar di latte,  
Ov'il mio cor dolce naufragio pate.  
Dentr'a quel Paradiso ha voi formate  
L'umana fabbra e con che stil ritratte,  
Ch'alla bianchezza delle nevi intatte  
Ed all'ali del cigno invidia fate.  
O belle fonti di mia vita, o rio,  
Ov'il fanciullo Amor bebbe e nodrissi:  
Da voi nasce dell'anime la sete!  
Poma, ch'acerbe a un tempo, e dolci siete,  
Di cui misero Tantalò son'io,  
Così ne fussi Adamo, e poi morissi.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> E. TESAURO *Il cannocchiale aristotelico*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1960 (La letteratura italiana, 36), p. 80

<sup>166</sup> *Mete d'Alcide*: colonne d'Ercole

<sup>167</sup> *Canz.* I, 32

L'argomento sono le *mammelle*, che diventano oggetto del desiderio carnale del poeta. La loro trasformazione in «scogli d'avorio» risponde ancora una volta all'immagine barocca della donna-gioiello. La bassezza del soggetto viene mascherata per mezzo dell'ornamento retorico che impreziosisce il tutto; la metafora qui, oltre ad un effetto poetico serve proprio per non nominare mai l'oggetto pruriginoso. Desiderio che però non si concretizza: il poeta si sente novello Tantalò, personaggio mitologico che fu punito dagli dèi con una fame ed una sete inestinguibili. Il ricorso alla mitologia come strumento di immedesimazione emotiva ed illustrazione di situazioni psicologiche difficili e complessi stati d'animo, era una pratica poetica assai diffusa, specialmente nel Tasso<sup>168</sup> ma che è stata formalmente autorizzata dagli esempi più antichi ed autorevoli di Dante e Petrarca. Al di là della necessità illustrativa, i quadretti mitologici si prestano inoltre ad una funzione decorativa ed emblematica, oltre naturalmente all'elevazione culturale del contenuto.<sup>169</sup>

La lirica è costruita su una parabola che vede, attraverso metafore ardite, l'iniziale sollecitazione al desiderio, sfociante nella peccaminosa concupiscenza, e la finale disillusione che si realizza nel mancato appagamento della tensione stessa. L'inappagamento del desiderio è una tematica frequente nel *Canzoniero* ma anche in molta della lirica seicentesca in quanto rappresenta a pieno quel sentimento di instabilità ed inquietudine che tipico della *Weltanschauung* barocca.

Il seno riveste un ruolo importante già nei poeti tardo-cinquecenteschi. Il Tasso dedica all'argomento il sonetto *Quella candida via sparsa di stelle* (*Rime*, 19), riferendosi al seno con l'espressione evasiva «di gloria ancelle». L'analisi delle varianti del componimento tassiano, condotta da Giovanni Getto,<sup>170</sup> ha evidenziato come la prima stesura riportasse la versione più esplicita e tattile «due mammelle», svincolata dalla smania moralistica e perfezionista che investì l'ultimo Tasso. La retorica carnale della poesia tassiana potrebbe esser stata presa a modello dal nostro poeta per i suoi riferimenti al seno appartenenti ad un linguaggio più concreto e sensualistico quali *poma* e «scogli d'avorio». Questa tendenza maggiormente realistica del primo Tasso la si scorge in un ulteriore riferimento al seno presente nel repertorio lirico del napoletano. Nel sonetto *Chiaro cristallo alla mia donna offersi* (*Rime*, 44)

---

<sup>168</sup> Basti citare il sonetto *Come la ninfa sua fugace e schiva* (*Rime*, 54) in cui il poeta rivede la propria situazione amorosa e sentimentale nel mito di Alfeo e Aretusa; oppure nel sonetto *Erba felice che già in sorte avesti* (*Rime*, 43) dove avviene l'immedesimazione col mito di Glauco.

<sup>169</sup> G. GETTO *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967, p. 253

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 224

il poeta richiama il petto della donna con l'allusiva metafora «molle avorio». Nuovamente grazie all'analisi delle varianti,<sup>171</sup> si evince come una prima redazione della lirica riportasse la formula meno attenuata «latteo seno» che, tra l'altro, può essere ricondotta all'origine del concetto che soggiace al «mar di latte» del testo stiglianesco.

A confermare la tesi secondo cui la tematica del seno fosse assai florida in chiusura di secolo interviene il *Gareggiamento poetico del Confuso Accademico*. Si tratta dell'ultima grande raccolta di soli madrigali poetici, curata da Carlo Fiamma e uscita nel 1611, nella quale si riuniscono diversi madrigali di vari autori, divisi per temi.<sup>172</sup> Tra questi, spicca proprio il «bel seno» e tra gli autori principali che vengono citati si trovano Giovan Battista Strozzi, Pomponio Montenaro, Pietro Petracchi.

Anche il Marino si cimentò nella stesura di diversi componimenti sul seno, ma vi dedicò soprattutto due ottave dell'*Adone*, nelle quali lo Stigliani ravvede e lamenta un esplicito plagio al suo sonetto:<sup>173</sup> «e nel bel sen per entro un mar di latte / tremolando nuotar duo poma intatte» (*Adone*, VIII, 78, 7-8).

L'invenzione metaforica delle *mammelle* come scogli farà scuola ed entrerà nel repertorio delle immagini barocche più frequenti. La si ritrova, ad esempio, in un sonetto di Scipione Errico: «Sporgono acerbe, e tumidette in fuori / Le mamme, amati scogli ai naviganti»;<sup>174</sup> in un sonetto di Claudio Achillini: «Tra i vivi scogli de le sue mammelle / La mia bella Giunon vedo destare»<sup>175</sup> e una ripresa ancora più marcata in un idillio dello stesso Achillini: «onde con onde d'or bagnando andate / Scogli di latte» (dove il riferimento è ai capelli dell'amata).<sup>176</sup>

Anche il paragone dell'amante a Tantalò torna nel sonetto *Il più mi dona e mi contende il meno* di Marino (*La lira*, II, 98).

La frustrazione del desiderio, come accennato, ricorre in più punti del *Canzoniero*, assumendo diverse forme, tra le quali il tentativo di approccio fallito:

Dormia Nice e con lei vago bambino

---

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> A. MARTINI *Ritratto del madrigale fra Cinque e Seicento* in "Lettere italiane" (vol. 33, n. 4), 1981, p. 529

<sup>173</sup> T. STIGLIANI *Dello occhiale opera difensiva*, Venezia, appresso Pietro Carampello, 1627, p. 234

<sup>174</sup> Sonetto XVI (ed. di riferimento: S. ERRICO *Sonetti e madrigali e altre rime dalle raccolte giovanili*, a cura di L. Mirone, Torino, RES, 1993)

<sup>175</sup> C. ACHILLINI *Rime e prose*, Venezia, per Giunti e Baba, 1650, p. 181

<sup>176</sup> Si tratta dell'*Amorosa ambasciatrice*, idillio edito nel 1612, componimento sul quale lo Stigliani baserà uno dei suoi idilli parodici. (*Ivi*, p. 132)

Sott'uno scoglio al più cocente ardore,  
Quand'io per acquetar l'aspro dolore,  
Ch'ella mi dà, me l'accostai vicino.

E posto a canto a lei tacito e chino,  
Volea sfogare il mio amoroso ardore,  
Ma il fanciul desto e pien d'alto timore,  
Destò quel viso angelico e divino.

Tu, rio garzon, per qual mia dura stella  
Tant'ira ai contra me, tant'odio interno,  
Che mi vietasti allora preda sì bella?

Chi sei crudele? Ai che, s'io ben discerno,  
Al volto, ai crini, agli atti, alla favella,  
Tu sembri Amore, il mio nemico eterno.<sup>177</sup>

Il poeta intende sfogare «l'amoroso ardore» sulla donna che sta riposando all'ombra di uno scoglio assieme al suo bambino. Il piano però va in fumo per l'intervento di quest'ultimo che, piangendo, sveglia la ninfa. La frustrazione porta l'autore a prendersela col bambino nel quale riconosce il suo «nemico eterno» Amore, contento e soddisfatto nel procurargli infiniti tormenti. La medesima dinamica ricorre anche in un altro sonetto del *Canzoniero* dove, a destare la donna, interviene la luna col suo chiarore. Il tema ritorna anche nel sonetto mariniano *L'uscio stridulo apersi, e de la soglia* (*La lira*, II, 97) in cui si racconta di un incontro notturno segreto in casa della donna scoperto, e pertanto vanificato, per colpa del cane domestico che aggredì il malcapitato amante.

Il tema della ninfa dormiente potrebbe ricollegarsi al mito ovidiano di Priapo e Lotide (*Fasti*, I, 393 - 440): dopo un festa all'insegna del dio Bacco, la ninfa cadde in un sonno indotto dai fumi dell'alcol, Priapo allora cercò furtivamente di approfittare di lei, ma il suo tentativo fallì miseramente, tradito dal raglio dell'asino di Sileno. La ninfa, per scappare dal dio, venne tramutata in albero. È un mito poco noto che ridimensiona la figura di Priapo, solitamente considerato come una divinità fallica posta a protezione degli orti pronta a terrorizzare chiunque, che viene ora dipinto come figura comica, goffa e simbolo di frustrazione.<sup>178</sup> È un episodio che torna alla ribalta nel Cinquecento grazie alla riscoperta di Ovidio avvenuta grazie alla pubblicazione dell'incunabolo veneziano *Ovidio Methamorphoseos vulgare* di Giovanni Bonsignori, il quale tenta di fornire un volgarizzamento dell'opera ovidiana secondo una

---

<sup>177</sup> *Canz.* III, 24

<sup>178</sup> E. BROWN JR. *Hortus inconclusus: the significance of Priapus and Pyramus and Thisbe in the Merchant's tale* in "The Chaucer review", vol. 4, no. 1, 1969, pp. 31 – 40

segmentazione in miti.<sup>179</sup> La favola fungerà da spunto mitologico soprattutto per molte raffigurazioni di ambiente veneziano, tra le quali spiccano il *Festino degli dèi* di Lorenzo Bellini o il *Priapo insidia Lotide addormentata* del Tintoretto, quest'ultimo commissionato per un'occasione nuziale, dove l'episodio è stato sfruttato per allegorizzare l'iniziazione amorosa della sposa. Come detto, il mito proviene dai *Fasti* ma viene comunque riportato dal Bonsignori dal momento che questo è strettamente legato al mito di trasformazione di Driope (*Met.* IX, 329 – 393), la ninfa che, recatasi in compagnia del figlioletto nei pressi di un lago, recise da un albero un fiore per adornare il fanciullo. Dal ramo, però, cominciò a fuoriuscire del sangue poiché quella era la pianta in cui Lotide si era trasformata per sfuggire alle brame di Priapo. E così anche Driope si trasformò in albero. Dunque, per completezza di informazione, il volgarizzatore decise di accostare al mito di Driope le vicende di Lotide anche se aliene alle *Metamorfosi*. Questa vicissitudine, apparentemente futile, è in grado di fornire una spiegazione valida alla presenza del bambino nel sonetto stiglianese. Presumibilmente l'autore operò una contaminazione tra i due modelli, ponendo come causa del risveglio improvviso della donna, che nel mito di Lotide era l'asino di Sileno, con il bambino appartenente al mito di Driope. In ultima analisi, azzardando una lettura della lirica in chiave metaforica, il bambino assumerebbe il significato nascosto di membro virile. Un tale accostamento vanterebbe un'origine remotissima e dipenderebbe dal concetto di crescita.<sup>180</sup> Pertanto, il bambino, reo di aver negato il coito, alluderebbe all'impotenza dello sventurato amante, probabilmente causato da un eccesso di desiderio.

La brama amorosa che si trasforma in *voluptas* torna sovente in alcuni componimenti specialmente del secondo libro, quello intitolato agli amori pastorali. Qui risiedono poesie che sembrano rifarsi al genere provenzale della pastorella, nel quale il poeta intende sfogare il proprio appetito sessuale con una contadinella, ridotta a mero oggetto erotico:

Ninfa leggiadra in abito succinto,  
Quando 'l Sol più bollente i campi ardea,  
Vid'io solinga, ed a me tal pareo  
Ch'avrebbe un'orso umiliato e vinto.  
[...]

---

<sup>179</sup> G. BONSIGNORI *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venezia, per Lucantonio Giunta, 1497, pp. 78 – 79.

<sup>180</sup> Fu usato, ad esempio, dal Giambullari nella *Canzona delle balie*: «D'ogni cosa abbiamo 'l modo / sicché tosto il bambin cresce, / perch'egli stie ritto sodo / la fatica non c'incresce» ("Bambino" in *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, a cura di W. Boggione e G. Casalegno, Milano, Tea, 1996, p. 319).



Ben volli in lei sfogar la voglia ond'ardo,  
Ma d'Atteon membrandò il caso rio,  
Ebbi alla vita mia saggio riguardo.<sup>181</sup>

La scena si svolge in un'atmosfera bucolica e l'elogio della donna, in grado di sconfiggere un orso con la sua bellezza, si allinea ai toni propri della poesia rustica. Il desiderio, ancora una volta, non si concretizza e in questo caso per una remora personale. L'autore ricorda l'infausta sorte del cacciatore Atteone, trasformato in cervo per aver osato sbirciare le nudità Diana mentre questa era intenta a farsi il bagno in uno specchio d'acqua e sbranato dai suoi stessi cani; pertanto, decide di non seguirne il tristo esempio.

Altre volte si canta la donna còlta in situazioni imbarazzanti che lasciano spazio ad immagini licenziose. Per esempio, la caduta durante un ballo che fa scoprire all'incolpevole pastorella le sue pudenda:

Caduta nel danzar Lidia la bella,  
D'amor scovese la ricchezza immensa  
Sì che scorno in un tempo e doglia intensa,  
Vermiglia fuori e mesta dentro fella.<sup>182</sup>

Esplicite allusioni erotiche ricorrono in quest'altro sonetto su Nice dormiente, che fa il paio con quello visto in precedenza:

Dormiva Nice ed io riparo fea  
Da' rai del Sole al suo leggiadro aspetto.  
[...]  
Ben in sì dolce punto ebbi desio,  
Ch'un solo corpo d'ambo noi si fesse,  
Onde durasse eterno il piacer mio.<sup>183</sup>

L'allusione qui è ancora più esplicita ma in parte mascherata dalla sua nobile origine. La sentenza, infatti, presenta radici profonde poiché si rifà alla canzone dantesca *Doglia mi reca ne lo core ardire* in cui si legge: «Fu data [...] a costui [Amore] di due potere un fare»<sup>184</sup> che a

---

<sup>181</sup> *Canz.* II, 2

<sup>182</sup> *Canz.* II, 25

<sup>183</sup> *Canz.* III, 25

<sup>184</sup> *Rime*, CVI, v. 14 (D. ALIGHIERI *cit.*)

sua volta riprende la concezione amorosa delle sfere espressa da Platone nel *Simposio*.<sup>185</sup>

L'espressione è comunque un *topos* della produzione bucolico-rusticale tanto che si ritrova nella *Nencia da Barberino* di Lorenzo de' Medici: «Vientene su! per questi saliconi, / ch'i' cacci le mie bestie nelle tua, / e parrem uno, e pur saremo dua» (16, 6 - 8).

Di viva sensualità è intriso quest'altro sonetto, dedicato a un delfino:

Vienne pesce gentil, vienne all'arena.  
Quello, o Nice, è il delfin (conosciut'hollo  
Alla squilla di rame appesa al collo)  
Che suol portarti su la curva schiena.  
Ecco sen vien verso la spiaggia amena,  
Ecco è qua giunto, a lui t'avventa e tollo,  
E montavi, ch'in barca io seguirollo,  
Per far col suo favor pesca più piena.  
Sei suso acconcia? Or fa che 'l fren gli lasse.  
Ben di me più felice, o pesce, or sei,  
A cui portar sì bella soma dasse.  
Così fusser delfino i membri miei,  
Acciocch'ella talor mi sovrastasse  
Da poi ch'io sovrastar non posso a lei.<sup>186</sup>

Viene descritta la venuta di un delfino sulla spiaggia deputato a portare sulla sua schiena Nice, la ninfa cantata. L'invidia provata verso un animale è argomento caro allo Stigliani, e, come visto in precedenza, già sfruttato in altri componimenti. In questo caso il tema è secondario poiché l'epicentro del sonetto ricade sull'ultimo verso che riporta un concetto incline alla lascivia: dal momento che la donna non si lascia "cavalcare" dal poeta (*intelligenti pauca*), allora questi si accontenterebbe di essere cavalcato da lei, riversando le proprie invidie al destriero marino. L'immagine della donna che cavalca il delfino si rifà alla raffigurazione rinascimentale di Galatea, veicolata dall'affresco di Raffaello, *Il trionfo di Galatea* che la ritrae su di una conchiglia trainata da delfini, immagine assente nelle fonti classiche ma che si basa sulle *Stanze* di Poliziano: «Duo formosi delfini un carro tirono / sovrasso è Galatea che 'l fren

---

<sup>185</sup> Simposio XV, 191: «Dopo aver laboriosamente riflettuto, Zeus ebbe un'idea. - Io credo -, disse, - che abbiamo un mezzo per far sì che la specie umana sopravviva e allo stesso tempo che rinunci alla propria arroganza: dobbiamo renderli più deboli -. - Adesso -, disse, - io taglierò ciascuno di essi in due, così ciascuna delle due parti sarà più debole. Ne avremo anche un altro vantaggio, che il loro numero sarà più grande -. Quando dunque gli uomini primitivi furono così tagliati in due, ciascuna delle due parti desiderava ricongiungersi all'altra. Si abbracciavano, si stringevano l'un l'altra, desiderando null'altro che di formare un solo essere. E così morivano di fame e d'inazione, perché ciascuna parte non voleva far nulla senza l'altra».

<sup>186</sup> *Canz.* III, 18

corregge» (l, 118, 1 - 2). Ne *Il polifemo* stiglianesco, poemetto giovanile che si rifà alla medesima vicenda, si ritrova la stessa immagine, e ricorre anche lo stesso tema dell'invidia nei confronti degli animali: «Quand'io ti veggio pe' flutti vicini / girne a diporto in su 'l carro d'argento, / ho gelosia de' portator delfini / e dell'onda medesima e del vento» (stanza 50). Il delfino è presente anche nel sonetto di Marino *Mentr'oggi assisa in su le piagge erbose* (*La lira*, l, 73) in cui si possono riscontrare alcune affinità tematico-lessicali.<sup>187</sup>

La raffigurazione femminile, in un'ottica sensualistica, si arricchisce di nuovi motivi che, oltre alla celebrazione delle singole caratteristiche fisiche, insiste sugli aspetti del suo corredo e del suo abbigliamento, nelle sue pose, nei suoi atteggiamenti e nelle sue azioni. Tutto ciò che l'amata indossa, tutto ciò che la vede coinvolta viene esaltato, reso oggetto di poesia, ma soprattutto diventa pretesto per illimitati nuovi motivi poetici. È proprio questa «predicazione multipla» della donna, come la definisce Giovanni Getto, che, sfruttando i più diversi aspetti della realtà materiale allo scopo di tradurli in versi indiretti d'elogio artificiosi e affettati, allontana il vero sentimento dalle considerazioni del poeta barocco.<sup>188</sup> La bellezza della donna subisce un processo di frammentazione che viene poi ricostruita nella sua interezza attraverso un insieme di liriche incaricate di veicolarla e che si fondano su singoli elementi significativi in grado di poterla rappresentare. Tra gli effetti muliebri cantati dallo Stigliani si ritrovano i più canonici velo, pettine, ventaglio, guanto, anello e collana. Da segnalare è, però, l'allargamento dei soggetti che costituivano la donna elegante proposta da Tasso in un'ottica di novità, soprattutto nella descrizione di una realtà meno elegante e raffinata che si riscontra in oggetti più umili quali la cuffia, il fazzoletto, lo *sciugatoio* (cioè l'asciugamano), le *pianelle*<sup>189</sup> (le pantofole) o la *gonnella*. La stessa cosa si può dire anche per i particolari anatomici unito ad un ulteriore processo che tende a porre sotto la lente d'ingrandimento particolari sempre più minuti del corpo femminile.<sup>190</sup> Trattasi quasi di una «quotidiana cronaca galante e sociale tradotta in versi»<sup>191</sup> che ci restituisce un ritratto delle mode, degli usi e delle dinamiche sociali della vita cortigiana. Il poeta, sulla base di questi oggetti dà vita a liriche incentrate su

---

<sup>187</sup> Al verso 7 del sonetto mariniano si legge «pesce vid'io, che con la curva schiena», in cui ricorre la medesima clausola adottata dallo Stigliani al verso 4.

<sup>188</sup> G. GETTO *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000, p. 50

<sup>189</sup> Il componimento dedicato è assente nel *Canzoniero*, ma presente nelle *Rime* del 1605.

<sup>190</sup> O. BESOMI *cit.*, p. 113

<sup>191</sup> C. JANNACO, M. CAPUCCI *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1986 (Storia letteraria d'Italia, 7), p. 276

mirabolanti fantasie scaturite dalle impressioni sensibili. L'anello diventa sfera celeste, la gemma incastonata un sole, le pianelle «atlanti umili» che reggono «quel bel pondo ch'è quasi ciel secondo», la collana un drago:

[*Collana in foggia di serpe*]

Donna quel drago aurato,  
Che dal bel collo a te cerchia il candore,  
Drago non è, ma Amore  
Così volto e cangiato,  
Per custodir sotto 'l feroce aspetto  
L'argenteo poma del tuo vago petto.<sup>192</sup>

La collana d'oro appesa al collo dell'amata e che ricade sul suo petto candido prende vita e si trasforma in un drago dietro al quale si cela in realtà Amore, così camuffato per proteggere da mani indiscrete l'inestimabile tesoro della donna, rappresentato dal suo seno. Alla «collana in foggia di serpe» il Marino, nel secondo volume delle *Rime*, dedica due madrigali<sup>193</sup> strutturalmente affini a quelli stiglianeschi, dai quali il napoletano ha evidentemente preso spunto, dal momento che questo madrigale è presente già nell'edizione delle *Rime* del 1601. Il tema del pendente che si trasforma nelle forme più disparate è, però, proposto già da Cesare Rinaldi, il quale funge da modello archetipico per entrambi i poeti. Nel madrigale del Rinaldi *Aureo Leon, che pendi*<sup>194</sup> viene descritta, per l'appunto, una collana d'oro che assume le sembianze di un leone, pronto a difendere il seno della propria donna. La predilezione per gli oggetti artificiali temprati in forme particolari era costume dell'epoca e da una lettera dello Stigliani alla marchesa Isabella Pallavicino si può testimoniare come fosse diffusa nella società la pratica di scambio di questi oggetti:

lersera dopo la partenza di V. S. illustrissima da Parma, il signor marchese della Torre (il quale è il distributore de' regali ch'ella con eroica liberalità, anzi pur con regia, suol fare ogni anno ai cavalieri che frequentano la famosa conversazion della sua casa) m'offerì a nome di lei un rubino in forma di cuore.<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> *Canz.* I, 38

<sup>193</sup> *O serpente, ch'avolto; Amor non ha più foco* (*La lira*, I, 290). Il tema riappare anche nel terzo volume della *Lira* (1615) nel sonetto *Quegli aspidi lucenti* (*La lira*, II, 126).

<sup>194</sup> C. RINALDI *Rime, parte sesta*, Bologna, per Giovanni Rossi, 1590, p. 9

<sup>195</sup> Lettera II

Tale episodio della vita reale fornì lo spunto poetico allo Stigliani che compose il madrigale *Donna l'alto favore*, dedicato proprio al dono di questo monile, interpretato in chiave amorosa col tradizionale ricorso al tema del furto del cuore:

Donna, l'alto favore  
Di cui stato onorato io da te sono  
Può dirsi acquisto tuo più che mio dono,  
Ché, dandomi un cor finto in gemma scolto,  
Il cor vero n'ai tolto.<sup>196</sup>

Altro oggetto molto ricorrente nella raccolta del Materano, e nella poesia d'amore barocca, è sicuramente il pettine. In un madrigale esso viene raffigurato come dono, offerto all'amata in cambio di un bacio:

Non è d'avorio o d'osso altro vulgare  
Questo da chiome picciolo rastrello,  
Sì novo e singolare  
Ed a mirar sì bello,  
Ma è de' denti d'uno ignoto pesce  
L'intero ordin di sotto,  
Così in foggia di pettine ridotto:  
Tuo Nice il fò, ma nol vo' prima darti  
Che vo' in bocca baciarti.<sup>197</sup>

Il poeta per mezzo della menzione quasi brutale del bacio in bocca taglia i ponti con qualsivoglia spiritualismo o sentimentalismo d'inclinazione petrarchesca per immergersi in un'atmosfera voluttuosa costituita da gesti concreti con il bacio che diventa il simbolo della nuova materialità assunta dal sentimento amoroso. Interessante in questo componimento è la metafora del pettine come rastrello, presente anche nelle *Rime* del 1605 e propria dello Stigliani. L'idea potrebbe essere giunta al poeta da un verso del *Polifemo* in cui l'accostamento era già presente, senza però vincoli metaforici. Esso appare nella descrizione delle operazioni di toelettatura del povero ciclope, costretto ad utilizzare oggetti destinati ad uso diverso a causa della sua mole: «Soglio col rastro pettinarmi il crine» (ottava 45). La metafora conoscerà un discreto successo e ricorrerà molto frequente nelle poesie del Seicento, dimostrando un'influenza significativa del poeta materano nel repertorio d'immagini dei lirici barocchi. Essa ritorna, infatti, nella *Salmace* di Girolamo Preti («Hor nella man di neve / Tratta eburneo

---

<sup>196</sup> *Canz.* I, 145

<sup>197</sup> *Canz.* III, 9

stromento, / Quasi di mille denti aratro acuto, / con cui, per seminar l'esca d'Amore, / Ara del biondo crine il campo aurato»<sup>198</sup>); nell'*Adone* (XII, 197, 8: «chi si pettina il crin col rastro eburno»), nel Maia Materdona (nel sonetto *Ad un tempo col sol madonna desta*: «Ara il crin sciolto con eburnei rastri»<sup>199</sup>) e nelle *Odi* di Girolamo Fontanella.<sup>200</sup> Nel componimento si può riconoscere uno degli elementi cardini della poesia seicentesca e cioè l'oggetto che prende il sopravvento sulla donna, così da divenire lui il protagonista della lirica.

Nel madrigale possiamo notare inoltre la raffigurazione del poeta innamorato, donatore di un oggetto, profondamente in linea con il gusto barocco e, come visto, con le abitudini del secolo. Il tema non è nuovo, deriva dal genere bucolico e pastorale, anche nel Petrarca se ne troverebbero alcuni esempi,<sup>201</sup> ma a partire da Tasso verrà sottoposto ad ampie rielaborazioni contenutistiche in seno al tipico allargamento degli oggetti poetabili; e strutturali, col porre l'accento sulla valenza simbolica dell'oggetto. Gli oggetti infatti diventano simboli, o meglio, *ieroglifici*, e si rivestono di un significato più profondo da decifrare attraverso macchinazioni concettose. Nelle poesie dello Stigliani troviamo dagli oggetti più canonici come l'anello, il pettine e il ramo ricco di frutti (il tipico *maio* che i contadini la notte del Calendimaggio appiccavano sulle porte delle loro amate) ai più stravaganti quali un lanternino, un cinghiale, un fiasco, dei denari, addirittura un granchio. Questi non vengono semplicemente descritti ma si offrono come spunto per arditi giochi d'immagini. Non sempre questi doni si rivestono di significazioni amorose o propizie, anzi, alle volte divengono dei veri e propri messaggi nefasti. Si tratta del madrigale *O mattacin de' fossi*, inserito a ragion veduta all'interno della sezione parodica degli *Amori giocosi*, che intendono fare il verso alla maniera poetica corrotta che serpeggiava tra i poeti contemporanei. Il madrigale riprende ironicamente la tematica diffusa dell'invio di doni all'amata estremizzando i toni e stravolgendone la natura: ora l'oggetto simbolico diviene un impoetico granchio che si trasforma in monito di morte tramite un ricercato gioco di parole.

Ma non è solo l'uomo che invia doni all'amata: anche la donna figura come donatrice di oggetti recanti valore simbolico (un fiore, un fazzoletto, una collana, una gemma a forma di cuore) dei

---

<sup>198</sup> Secondo l'ultima edizione approvata dall'autore: G. PRETI *Poesie*, Roma, per Guglielmo Facciotti, 1625, p. 228

<sup>199</sup> G. MAIA MATERDONA *Rime, parte prima*, Venezia, per Vangelista Deuchino, 1629, p. 10

<sup>200</sup> Nell'ode intitolata *Si detestano le delizie del secolo presente*: «De la chioma sua bionda il campo adorno / Con rastrello d'avorio ara e coltiva» (BiBit).

<sup>201</sup> G. GETTO *Il Barocco letterario in Italia, cit.*, p. 57

quali il poeta destinatario dovrà impegnarsi per decifrarne l'oscuro significato. Una struttura di questo tipo la si ritrova già in Tasso nel sonetto *Amando, ardendo, a la mia donna io chiesi* (*Rime*, 69) in cui l'amata dona al poeta una ciocca di capelli o anche nel sonetto *Erba felice che già in sorte avesti* (*Rime*, 43) in cui il dono ricevuto, ossia della semplice erba, viene impreziosito grazie al parallelismo col mito di Glauco, trasformatosi in una divinità marina dopo aver ingerito una certa erba. In questo sonetto dello Stigliani il dono di un fiore si impregna di implicazioni sensuali:

Splendea d'alta finestra il viso adorno  
in cui Natura ogni sua grazia pose,  
Qual coronata di celesti rose  
Appar l'Aurora dal balcon del giorno.  
Io che semp'erro al car'albergo intorno,  
Qual fanno intorno ad urna ombre dogliose,  
Fermo era, quando avvista ella s'ascose,  
Tutta vermiglia d'amoroso scorno.<sup>202</sup>  
E gettommi in ritrarsi un fior dal seno,  
In atto che fu studio e parve errore.  
Di ch'augurio prend'io felice appieno:  
Che forse appresso al picciolo favore  
Verrà l'intera grazia un dì, non meno,  
Che venir soglia il frutto appresso al fiore.<sup>203</sup>

Il sonetto ritrae il poeta innamorato che si aggira costantemente intorno alla casa dell'amata nella speranza di poterla cogliere nell'atto di affacciarsi alla finestra. Costei, timida e pudica, arrossisce e si ritrae ma, intenzionalmente lascia cadere un piccolo dono: un fiore che viene accolto positivamente dal poeta. Il fiore, infatti, viene interpretato come messaggio di buon auspicio in quanto, nell'ottica naturalistica, anticiperebbe la venuta del frutto, e cioè, fuor di metafora, la ricompensa per il lungo e sofferto corteggiamento che il poeta spera di poter finalmente cogliere. Un altro sonetto, il 147 del primo libro, interviene a nostro favore per fornire una chiave di lettura più audace. Qui, infatti, il fiore viene sfruttato come allegoria del bacio che, in questo caso, non porterà a un nulla di fatto: «Un fior d'Amor che non precorre frutto, / Prov'io, donna, il tuo bacio a me concesso» (vv. 1 – 2). Perciò, l'«intera grazia» (e pertanto il desiderio del poeta), può riferirsi alla consumazione del rapporto fisico, *step* successivo e finale del *cursus honorum* amoroso. Il fiore, infatti, tradizionalmente si erge a

---

<sup>202</sup> *Scorno*: vergogna

<sup>203</sup> *Canz.* I, 131

simbolo della purezza e della verginità femminile e in tale accezione lo ritroviamo anche in un altro madrigale dello Stigliani sulla nascita di Cristo, dove, con riferimento all'immacolata concezione si legge: «Partorisce la Donna, / E non ne perde il virginal onore / Fa l'arbor frutto e non ne perde il fiore»<sup>204</sup> dove fiore si riferisce appunto al «virginal onore» di Maria.

Il dono del fiore da parte della donna è una tematica già presente nelle rime del Rinaldi e, più precisamente, nel madrigale *Udite, amanti, udite*,<sup>205</sup> in cui il fiore donato si intreccia col *topos* del cuore rubato. L'immagine della donna appostata alla finestra e paragonata all'aurora ritorna nel madrigale *Dietro a quel bianco lin* (*Canz.* I, 37), in cui si canta di una donna che stende i panni, il candore dei quali, analogamente all'alba, anticipa la venuta del sole e cioè dell'amata. Lo stesso scenario della donna-sole la cui luce prorompe dal balcone, è presente anche in un componimento del Tansillo, dedicato alla poetessa napoletana Laura Terracina, che recita: «Ier non dal Gange, né dai liti eoi, / ma dal vostro balcon nacque il mio giorno».<sup>206</sup> In generale, il balcone nelle metafore naturali, ma soprattutto relative alla sfera atmosferica, è una presenza usuale nella poesia barocca e lo si ritrova anche nel sonetto mariniano *Spuntava l'alba, e 'l rugiadoso crine* dove sta ad indicare la sommità dei cieli.<sup>207</sup>

Anche la naturale consequenzialità del fiore con il frutto viene ripresa dal Marino in due occasioni nella *Lira*, nel madrigale *Fior pallidetto è secco, è secco forse* (*La lira*, I, 342) in cui il soggetto è proprio il fiore avuto in dono dalla donna: «Poi ch'alfin langue ogni bellezza, e more, / Darammi il frutto, ove mi diede il fiore» e nel già citato sonetto *Il più mi dona e mi contende il meno*, in cui fiore e frutto presentano il medesimo significato proprio del sonetto stiglianese: «Questa crudel che dal giardin d'Amore / Mi nega il frutto, e mi concede il fiore».<sup>208</sup>

Altre volte il processo di decrittamento appare più complicato. Ad esempio, il dono di un fazzoletto, nel sonetto *Qual prodigio è d'Amor, qual meraviglia* (*Canz.* I, 140) fornisce l'input per una doppia interpretazione. Lo «schietto lino» può essere inteso come gesto di benevolenza da parte della donna, pronta a concedersi alle lusinghe dell'amante, in quanto

---

<sup>204</sup> *Canz.* VI, 33, vv. 8 – 10

<sup>205</sup> *Il Gareggiamento poetico del confuso Accademico Ordito*, Venezia, per Barezzi Barezzi, 1611, p. 188

<sup>206</sup> *Poesie liriche*, Stanza XII, vv. 22 – 23 (L. TANSILLO cit.).

<sup>207</sup> «Spuntava l'alba, e 'l rugiadoso crine / Già la stella d'amor sparso cogliea, / E già grembi di fior, nemi di brine, / Dal celeste balcon Clori scotea» (*La Lira*, I, 62, vv. 1 - 4).

<sup>208</sup> *La lira*, II, 98, vv. 13 – 14



con quel fazzoletto il poeta potrà finalmente asciugarsi le lacrime provocate dalla sua antica ritrosia. Ma il fazzoletto può essere visto, dato il suo candore, anche «tacita insegna» dell'onestà e della purezza verso le quali la donna si è votata definitivamente e, dunque, venire interpretato come un rifiuto. A questo punto al poeta, a cui il dono ha solo peggiorato la situazione mettendolo in crisi, non rimane altro da fare che asciugarsi le lacrime, risanando così l'«acerbo duol» col caro fazzoletto appartenuto alla sua amata.

Non sono solo gli oggetti ma anche i gesti, le movenze, le azioni quotidiane compiute dalla donna a rivestirsi di questo spessore semantico. Si descrivono atteggiamenti, spesso comuni e persino banali, non inerenti ad aspetti amorosi o poetici, ma il gioco sta proprio nella loro interpretazione amorosa e poetica. Il medesimo procedimento di descrivere poeticamente un atto banale è stato inaugurato dal Tasso nel sonetto *A' servigi d'Amor ministro eletto* (*Rime*, 43) in cui l'attenzione viene rivolta alla donna che si specchia, tema a lui molto caro in quanto compare in ben cinque occasioni nella sua produzione. Con i poeti successivi, a partire dal Rinaldi al Marino e passando per lo Stigliani, la casistica dell'amata ritratta in varie pose viene arricchita fino ad arrivare in pieno Seicento dove il tema conoscerà la propria deriva. Nel Materano si ritrovano quadretti di quotidianità che dipingono la donna che nuota, che canta, che cuce, che mangia fragole, che si pettina:

Mentr'al raggio del Sol Nice sciogliea,  
Con dentato avorio a' crini il freno  
[...]  
Ecco ch'ella de' crin l'ampio tesoro  
Con man largando al dolce viso avanti,  
Non so come il mio cor strinse fra loro.  
Lasso ben sapev'io tutti i suoi vanti.  
Ma non che fusse ancor con rete d'oro  
Pescatrice gentil di cori amanti.<sup>209</sup>

La semplice azione di pettinarsi viene vissuta dall'innamorato come qualcosa di affascinante e offre al poeta lo spunto creativo. Il gioco poetico sta nel trovare qualcosa che leghi concettualmente l'azione all'effetto attrattivo che essa procura. La donna che si liscia i capelli viene accostata all'immagine del pescatore che getta le reti in mare alla ricerca di pesci. Analogamente i capelli della fanciulla divengono reti d'oro gettate alla ricerca di qualche

---

<sup>209</sup> *Canz.* III, 23

amante sprovveduto che ne rimanga fatalmente intrappolato. Ed è così, infine, che la donna diventa pescatrice. Forte è il legame che unisce questo sonetto col più celebre *Onde dorate, e l'onde eran capelli*<sup>210</sup> del Marino in cui il poeta dà massimo sfogo alla propria immaginazione tanto da immedesimarsi naufrago in quel mare tempestoso di capelli. L'immagine della donna pescatrice di cuori è strettamente legata alla figurazione di Amore mentre naviga e pesca, un *topos* letterario nella poesia napoletana di fine Cinquecento, usato inizialmente dal Tasso (*Rime*, 259) e successivamente dal Marino (*Lira*, I, 52).<sup>211</sup>

O ancora, l'umile e quotidiano gesto di una donna che annaffia dei fiori è in grado di far scaturire un'acuta riflessione poetica:

Com'esser può, diss'io, che da una mano,  
Ad un tempo derive,  
Refrigerio a chi muor, foco a chi vive?<sup>212</sup>

L'adorata mano produce due effetti contrastanti: essa, versando dell'acqua, allo stesso tempo risana la pianta dall'arsura, mentre incendia d'amore il cuore del poeta innamorato. Da qui, si instaura nella donna una forte e malefica contraddizione: è in grado, infatti, di resuscitare i morti e far morire (spiritualmente) i vivi. Il concetto, costruito attorno all'antitesi acqua-fuoco e vita-morte, si ritrova incastonato nel già citato sonetto di Tasso *Erba felice che già in sorte avesti*: «Pronta a scemar il fero ardor vedesti / La bella man che l'alme accender suole» (*Rime*, 43, vv. 7 - 8). Nel Tasso il concetto è ad uno stadio ancora embrionale, appena accennato, e ricopre una posizione marginale all'interno della lirica, poiché il *focus* è incentrato piuttosto sul valore salvifico dell'erba donatagli dalla donna. Lo Stigliani, perciò, riutilizza l'immagine, ampliandola e rielaborandola in chiave più "seicentista" dando così origine ad una riflessione che diventa l'epicentro del suo madrigale. Il tema dell'annaffiamento è presente anche nel madrigale *Felici, e ben nate erbe*<sup>213</sup> del Marino, il cui sottotesto è, però, di chiara ispirazione tassiana, in quanto manca la componente della riflessione.

La poetica barocca tende a rovesciare il canone della bellezza cantato dal Petrarca e a combattere i rigidi dettami della ritrattistica femminile. Questo è con tutta probabilità

---

<sup>210</sup> *La lira*, II, 98

<sup>211</sup> O. BESOMI *cit.*, p. 37

<sup>212</sup> *Canz.* I, 90

<sup>213</sup> *La lira*, I, 341

l'aspetto più famoso della lirica seicentesca dove ritroviamo le poesie sulla bella zoppa, sulla chioma rossa, sulla donna di alta statura del Sempronio o sulla donna a cui manca un dente di Bernardo Morando.<sup>214</sup> Vengono celebrate l'assenza della bellezza, la disarmonia estetica, il difetto fisico. La ricerca di nuovi effetti a sorpresa fa apparire degno di essere messo in versi anche il brutto, il deforme, perfino quando si sfocia nel ribrezzo. Eloquente è la deriva del genere raggiunta dal sonetto di Gianbattista Mamiani sull'esaltazione dei pidocchi dell'amata,<sup>215</sup> quasi come se più arduo appariva il soggetto, più ne venivano esaltate le doti del poeta.

I casi più antichi di questo fenomeno si rinvencono nei madrigali di Cesari Rinaldi, collocabili al 1588, i quali ritraggono per la prima volta una donna deforme, una donna calva e una balba.<sup>216</sup> Nello Stigliani la rappresentazione del grottesco è presente ma la si ritrova in forma lieve, propria del suo stadio iniziale. Al libro primo, come abbiamo visto, troviamo una coppia di madrigali che cantano gli occhi malati e la donna col viso deturpato dal vaiolo. Altra coppia di madrigali si trova al libro secondo: questi lodano la *bellezza mediocre* e la *brunezza* di Lidia.<sup>217</sup> Il primo celebra l'aspetto né troppo bello né troppo brutto della donna in quanto la bellezza non eccessiva dell'amata non serra il poeta nelle morsa della gelosia ed è «invito dolcissimo a godere». Il secondo, suggerito dall'insieme di madrigali e una canzone composti dal Tasso per la cameriera mora della duchessa di Scandiano (*Rime*, 369 – 373), ha come oggetto la carnagione scura della ninfa, esaltata dal momento che il contrasto cromatico tra l'incarnato del volto e gli occhi, valorizza la lucentezza di quest'ultimi. La maggior dei componimenti appartenenti a questa tipologia rientra nel libro quarto dove si leggono poesie d'elogio paradossale dedicate ad una donna brutta che si pettina, ad una donna sfregiata in volto, ad una meretrice di nome Niccolosa. Presente è anche il seguente sonetto, nella forma caudata tipicamente burlesca, l'esponente principale di questi testi che giocano sull'anti-ritratto:

Testa, c'ha di rubin sparso un tesoro,  
Ov'an mill'Amoretti i nidi cari,<sup>218</sup>

---

<sup>214</sup> Una selezione di rime di entrambi i poeti è presenti in B. CROCE *Lirici marinisti*, Bari, Laterza, 1910

<sup>215</sup> In A. BELLONI *Il Seicento*, Milano, Vallardi editrice, 1955 (Storia letteraria d'Italia), p. 66

<sup>216</sup> O. BESOMI *cit.*, pp. 94 – 95

<sup>217</sup> *Canz.* II, 26 – 27

<sup>218</sup> Amore semina i rubini (probabile riferimento alle lentiggini) e da questi spuntano nuovi amorini. In accordo a Besomi, l'immagine di Amore seminatore è ricorrente in diverse raccolte di *emblemata* seicenteschi e alla base ci sarebbero due componimenti del Tasso che ritraggono Amore in questa foggia (*Rime*, 472; *Rime*, 556). Secondo

Candida chioma, e bionda faccia, pari  
 L'una al filato argento e l'altra all'oro,  
 Denti d'ebeno<sup>219</sup> fin, ciglia d'avoro,  
 Queste dritte e quei torti, ed ambo rari,<sup>220</sup>  
 Occhi orlati di rose<sup>221</sup> al guardo vari,<sup>222</sup>  
 In ch'anno molte perle il nascer loro,<sup>223</sup>  
 Labbra, ove l'ambra supera i coralli,  
 De' quali un sotto i denti è ascoso a sorte,  
 Su l'altro stillan liquidi cristalli,<sup>224</sup>  
 Dita e man dolcemente grosse e corte,  
 e corpo tralucante a' raggi gialli,  
 Sparso di madre antica<sup>225</sup> e vene torte:  
 Questi son per mia morte  
 I chiari rai del mio bel Sol, conch'ello  
 M'abbaglia sì, ch'io non posso vedello.<sup>226</sup>

Il sonetto, pur non specificando l'età della donna, sembra rimandare al genere di origine classica della *vituperatio vetulae* praticato da Orazio, Ovidio e Marziale e portato in Italia da Guinizzelli, Burchiello e Poliziano (*Rime*, CXIV), in cui si accumulano una serie di particolari grotteschi al fine di creare un orribile ritratto dell'anziana. La lirica stiglianese si differenzia però dal suo modello e finisce per rovesciarlo con l'approdo ad una sensibilità nuova, più in linea con l'atmosfera seicentesca. Il componimento, infatti, è incentrato sul già noto gioco poetico di nobilitazione delle brutture e dei difetti femminili attraverso la loro trasposizione a oggetti preziosi: i capelli bianchi diventano fili d'argento, i denti marci si trasformano in ebano, le rughe in rose, le bave in «liquidi cristalli». Il principale modello sottostante alla lirica sembra essere il sonetto burlesco *Chiove d'argento fine, irte ed attorte*<sup>227</sup> di Francesco Berni ove compaiono le medesime immagini: oltre ai capelli argentati, tornano gli occhi torti e ricolmi di perle assieme ai denti d'ebano. È una correlazione significativa in quanto il Berni incarnava

---

un'altra interpretazione, gli amoretto potrebbero essere i pidocchi, così chiamati nel sonetto della bella pidocchiosa di Antonio Maria Narducci.

<sup>219</sup> *Ebano*: è la forma fonetica latina originale di ebano. Il ricorso al latinismo è molto frequente nella lirica barocca e viene spesso inserito nelle poesie per occultare la banalità del contenuto o per elevare un soggetto umile. In questo caso il latinismo assume una funzione prettamente ironica.

<sup>220</sup> *Rari*: scarsi

<sup>221</sup> *Rose*: probabile riferimento alle rughe.

<sup>222</sup> *Vari*: strabici.

<sup>223</sup> Probabile riferimento all'essere purulenti.

<sup>224</sup> Probabile riferimento ai rigagnoli di saliva.

<sup>225</sup> *Madre antica*: terra.

<sup>226</sup> *Canz.* IV, 37

<sup>227</sup> *Rime*, 31 (ed. di riferimento: F. BERNI *Rime*, a cura di Danilo Romei, Milano, Mursia Editore, 1985)

l'insofferenza nei confronti della versificazione meccanica e combinatoria rinascimentale e, attraverso la parodia dei canoni poetici, invocava alla ribellione contro una tale rigidità modellizzante.<sup>228</sup>

Ma non sono soltanto i singoli elementi della bellezza che il poeta barocco tende a variare, è lo stesso tema della bellezza celebrato in sé, nel suo insieme, che egli cerca di sostituire con altri schemi, come quello del mutare della bellezza, o quello del suo corrompersi, o quello della sua assenza. I poeti barocchi si compiaceranno di sottolineare proprio la cruda evidenza della vecchiaia, della corruzione e del disfacimento che essa porta con sé. L'appartenenza di questa lirica, come anche le altre, alla sezione degli amori giocosi è l'attestato di garanzia che lo Stigliani reputasse tale modo di far poesia come qualcosa di faceto e di burlesco. Poesie di questo genere, come l'anti-ritratto, sono da sempre esistite in letteratura, ma precedentemente venivano considerate meri esercizi poetici. Questa è la differenza, secondo il Croce, che risiede tra i poeti "decadenti" del Seicento e i loro predecessori: «i lettori odierni», afferma, «sono portati, sovente, ad atteggiare le labbra a un sorriso, come dinanzi a gente che giochi a chi le dica più grosse e più inaspettate; ma il vero è che coloro facevano terribilmente sul serio».<sup>229</sup> La mancata consapevolezza della giocosità e della dimensione burlesca di questo tipo di liriche dedicate alla donna "brutta" è quella che, secondo il Croce, portò la poesia barocca alla decadenza. Per questa ragione il nostro Stigliani non rientra a pieno titolo tra i barocchisti ma se ne distacca per la presa di coscienza che le bizzarrie poetiche di questo genere non possano appartenere ad una poesia seria e rigorosa ma vadano relegate al *ludus* poetico.

### *Le liriche inquiete e l'aderenza alla realtà*

Il mettere in poesia una bellezza non canonica, anzi una non-bellezza vessata dalle ingiurie del tempo e della salute, apre le porte ad un'altra tematica fiorente nei canzonieri barocchi: la fugacità del tempo e la caducità dell'esistenza. L'aspetto barocco di questi argomenti seri, che all'apparenza possono sembrare estranei allo stravagante repertorio tematico seicentesco, risiede nello spunto poetico. Queste cupe e profonde riflessioni possono paradossalmente

---

<sup>228</sup> R. BRUSCAGLI *Il Quattrocento e il Cinquecento*, Venezia, il Mulino, 2005 (Storia della letteratura italiana, 2), p. 139

<sup>229</sup> B. CROCE *Storia dell'età barocca in Italia*, cit., p. 247

scaturire da occasioni frivole e facete come, appunto, il ritratto della bellezza femminile che invecchia e si corrompe, oppure dalla visione di oggetti del reale o da situazioni particolari con determinate caratteristiche in grado di rinviare ad un immaginario funesto. Per esempio, famoso di questo filone esistenziale è *Il Molino* di Bartolomeo Dotti in cui si compara l'operazione di molitura allo scorrere incessante della vita. Nello Stigliani ritroviamo un sonetto, tra i più felici dell'intera sua produzione, in cui si ragiona, traendo lo spunto da un evento pirotecnico, della vanità dell'esistenza:

[*Al Sig. Francesco Balducci, assomigliando la vita umana alla Girandola di Roma*]

Sì com'in quella macchina ch'or luce,  
Formata di più faci in aria sorte,  
L'alte e le basse in questo an pari sorte:  
Ch'alfin ciascuna in terra si conduce.  
Così nella caduca e breve luce,  
Che vita ha nome, ed è continua morte:  
Va il rozo in ciò col saggio, e 'l vil col forte,  
Ch'alfin ciascuno in polve si riduce.  
Quanti d'ostro s'ornar, quanti d'alloro  
Balducci il capo, ed or'è misto in una  
Tomba con quel del vulgo il cener loro.  
S'in van, dunque, ogni ben quaggiù s'aduna,  
Raccogliamo su in Ciel nostro tesoro,  
La 've giunger non può Morte o Fortuna.<sup>230</sup>

La Girandola di Roma è uno spettacolo pirotecnico annuale che si teneva a Castel Sant'Angelo il 29 giugno in onore dei santi patroni Pietro e Paolo. Le girandole più propriamente erano dei macchinari pirotecnici che, bruciando i fuochi d'artificio, creavano delle raffigurazioni luminose. La visione dello spettacolo origina nel poeta cupe riflessioni sui motivi del tempo che passa e sulla precarietà dell'esistenza. I fuochi vengono paragonati alla vita umana: indipendentemente da che forma o che colore essi assumano, da che altezza riescano a raggiungere una volta accesi, inevitabilmente tutti prima o poi si spengono e ricadono a terra sotto forma di cenere. Inutile è cercare di raggiungere la gloria terrena, in termini di ricchezza o di saggezza, poiché la morte incombe su tutti, forti e deboli. La lirica conoscerà una certa fortuna e verrà ripresa dal sonetto del marinista Antonio Bruni *Quella che va, con tante fiamme, e tante* in cui avviene la medesima comparazione.<sup>231</sup> In questa poesia, inoltre, si

---

<sup>230</sup> *Canz.* VI, 2

<sup>231</sup> G. GETTO *Il Barocco letterario in Italia, cit.*, p. 80

scorge l'interesse per le manifestazioni sensoriali dinamiche come appunto i fuochi d'artificio, qui connesso ad un corollario di implicazioni legate all'instabilità e l'imprevedibilità dell'esistenza. Inclinatione al dinamismo che troverà una diffusa affermazione nella lirica barocca, soprattutto nella rappresentazione delle cosiddette «acque teatrali»,<sup>232</sup> ossia gli spettacoli offerti dagli irrequieti giochi d'acque delle fontane. È un tema, come vedremo, che verrà toccato anche dal nostro poeta.

Un altro esempio della presenza già nello Stigliani di un radicato senso d'instabilità tipico di un certo tipo di lirica barocca, specialmente di quella più avanzata, si ritrova nel madrigale sulla caduta improvvisa della torre civica di Parma, città nella quale Stigliani risiedeva, avvenuta nel 1606:

Già macchina sublime, ora massa umile,  
Che, quasi gran cadavere ti giaci,  
Non da goti o da traci,  
Ma della lunga età battuta al piano:  
In te lo stuolo umano  
Si specchi e 'l morir (dica)  
Non si perdona ai sassi.  
Quanto men, dunque, a un uom perdonerassi?<sup>233</sup>

Il poeta collega la visione delle macerie al tema esistenziale dell'universale fragilità delle cose che si riflette inesorabilmente anche nella vita umana che è caduca. Così come nel sonetto sulla Girandola, l'impianto moralistico imbastito su cupe riflessioni è originato dalla visione di eventi reali, ai quali viene affidato un forte valore simbolico. La lirica, inoltre, esprime il medesimo chiaro messaggio: alla morte, nonostante tutti gli sforzi, nulla e nessuno può sfuggire, nemmeno i sassi.

Riflessioni di questo tipo sono sparse per il *Canzoniero* e tutte racchiuse in gran parte nel libro sesto, quello dei soggetti morali, entro il quale si trova, tra le varie, il topico confronto tra la vita urbana e la vita campestre, espresso nel madrigale *Quanti augei nella verde sua chioma* (*Canz.* VI, 13). In questo componimento dalle sfumature autobiografiche si elogiano i rari

---

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 63

<sup>233</sup> *Canz.* VI, 14

momenti passati dall'autore nel suo caro «boschetto ameno», distante dall'odio e dall'invidia che serpeggiano invece tra le mura cittadine e gli ambienti cortigiani. Sullo stesso tema è costruito anche il sonetto *Signor, mentre l'età matura e bianca* dedicato al nobile e poeta veneziano Orsatto Giustinian, probabilmente in occasione della nomina a sovrintendente delle acque del Chiampo.<sup>234</sup> Viene lodata la vita rurale, al di fuori dei turbamenti cittadini in virtù di una beata solitudine campestre. Il poeta si spinge oltre, approdando ad una dura critica sociale che si traduce in una violenta accusa al genere umano:

Ben son l'umane menti al secol d'ora:  
Malvage in guisa e di pietà nemiche,  
Che colle fere è più fedel dimora.<sup>235</sup>

Particolare in quest'ottica è la canzone in strofe saffiche intitolata *L'Abuso* (*Canz. VI, 21*), dedicata all'amico Vincenzo Averoldi, cardinale bresciano e commendatore dell'Ordine dei Cavalieri di Malta. All'interno sono contenute critiche e considerazioni di tipo sociale e giuridico con le quali si condanna la troppa severità legislativa nei confronti del tradimento, con particolare interesse rivolto alla vile ripercussione nell'onore del povero consorte, il quale si vede infamato per colpe non proprie. L'uomo, infatti, trascorre l'intera vita ad accrescere il proprio nome ma deve stare attento poiché il suo onore dipende da un «fil sì frale», quale la costante minaccia rappresentata dalla possibilità di esser tradito. Di qui, la feroce invettiva alla pratica giuridica:

O legge iniqua e di ragion rubella,  
Legge ferina che col dritto giostra,  
Legge empia che difforma e fa men bella  
La vita nostra.

Non solo, ma viene biasimata anche la pratica diffusa da parte dell'uomo, e permessa dalla legge, di poter vendicare il proprio onore, leso dalla donna, con l'uccisione della causa del misfatto. Lo Stigliani propone piuttosto una soluzione più incline allo spirito di redenzione cristiana:

Non è buono il punir, quando non lassa  
Campo al punito da poter mendarsi;

---

<sup>234</sup> "Orsatto Giustinian" in Dizionario Biografico degli Italiani.

<sup>235</sup> *Canz. VIII, 71*



Ed alma, che già sia di vita cassa,  
Non può cangiarsi.

Denunce sociali sono presenti anche nell'accorato sonetto sulla cattiva amministrazione della sua cara Matera, dove il malgoverno aragonese aveva condotto la popolazione alla fame, alla povertà e alle guerre civili. La città viene descritta con toni drammatici e accostata alla Roma ridotta in macerie, a causa del grande incendio avvenuto durante il principato neroniano. Il grido di dolore culmina nella richiesta di un intervento divino contro i responsabili:

Dunque, a dar s'ha lo scettro a chi con quello  
Percote l'innocenza? Apriti o terra,  
Poiché 'l ciel non saetta il rio drappello!<sup>236</sup>

In quest'ultima terzina si sovrappongono e si intrecciano due dei più iconici modelli tradizionali di invocazione a Dio: il disperato grido di dolore del Conte Ugolino (*Inf.* XXXIII, 66: «ahi dura terra, perché non t'apristi?») e l'*incipit* del primo dei tre sonetti anti-avignonesi del Petrarca (RVF, CXXXVI, 1: «fiamma dal ciel su le tue treccie piova»).

Come già per la raffigurazione femminile, per cui ogni suo gesto e ogni suo oggetto nascondeva un significato amoroso, anche la natura si costituisce in libro da decifrare, ogni aspetto del mondo nasconde un significato morale da esplicitare. Questa nuova sensibilità verrà riassunta dal Tesauro in quelle che egli definisce «argutezze della natura».<sup>237</sup> La natura, essendo il frutto dell'opera divina comunica agli uomini proprio come fa Dio attraverso le sacre scritture, le quali sono fruibili all'uomo per mezzo di un processo interpretativo, veicolato da una figura di mediazione, quale il sacerdote. Il mondo diventa, allo stesso modo, un enorme inventario di significati nascosti, preposti ad esser sviscerati soltanto dalle menti più illustri, ossia i poeti. La natura è dunque espressione di Dio e come tale porta con sé i suoi messaggi espressi in una lingua enigmatica. Tra le opere cardine di questa nuova concezione che pervade i poeti seicenteschi non si può non citare *La ricreazione del savio*<sup>238</sup> del gesuita Daniello Bartoli, la quale, uscita nel Seicento inoltrato, fornisce una chiave di lettura dei nuovi moduli di alcuna letteratura barocca. L'opera intende, infatti, decifrare il linguaggio segreto

---

<sup>236</sup> *Canz.* VI, 10

<sup>237</sup> E. TESAURO *cit.*, p. 26

<sup>238</sup> D. BARTOLI *La ricreazione del savio*, a cura di B. Garavelli Mortara, Milano, Guanda Editore, 1992

della natura per avere conferma empirica della presenza divina sulla Terra e si presenta come enorme catalogo delle meraviglie terrene, spaziando fra realtà minerali, mondo animale, vegetale e fenomeni naturali, intarsiato da minuziose descrizioni dei vari oggetti presi in esame con l'obiettivo di raccontare, con stupore, la bellezza e la perfezione rintracciata tramite l'attenta osservazione delle cose più piccole ed insignificanti (ad esempio le chioccioline). *La ricreazione del savio*, così come moltissime liriche barocche tra le quali rientrano a pieno titolo alcuni componimenti stiglianeschi, sono caratterizzate da quello che Giacomo Jori chiama «edonismo contemplativo»,<sup>239</sup> ossia l'unione del piacere della scoperta scientifica, la *curiositas*, e la meraviglia che deriva dall'osservazione della bellezza della natura, riflesso della sapienza divina.

Questa nuova tensione è già presente nello Stigliani, il quale in alcune sue liriche, non a caso inserite al libro sesto assieme alle rime religiose, si diletta a selezionare elementi naturali e a scorgere in loro l'intrinseco messaggio moraleggiante che questi trasportano. L'intento è espresso in maniera eloquente nel madrigale *Tetto dell'universo, eterno cielo* (*Canz.* VI, 6), chiaro manifesto di questa nuova direzione poetico-gnoseologica che prende le distanze dal classicismo cinquecentesco. La volta celeste, con tutti i suoi astri, si tramuta in carta sulla quale il Creatore ha inciso la sua parola:

Tetto dell'universo, eterno cielo,  
Ch'a Dio sei quasi un velo,  
Ché veder non lo possa occhio mondano.  
Se quanto fai tu piano  
Delle glorie di lui,  
Intendessimo nui,  
Terremo ognor levato  
Lo sguardo a leggere quelle  
Di cui carta sei tu, lettere le stelle.<sup>240</sup>

Dio, che imprime le stelle nella volta celeste come lettere sul foglio di carta, finisce inoltre per essere associato alla figura dello scrittore diventando così poeta egli stesso. Tra le liriche assimilabili a questa nuova coscienza troviamo un sonetto dedicato all'eclissi solare, interpretata come un monito divino, dal momento che il sole, indignato, si sarebbe coperto gli occhi per non assistere ai «vizi infami e rei» che ammorbano l'umanità:

---

<sup>239</sup> G. JORI *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età barocca*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 110

<sup>240</sup> *Canz.* VI, 6

Mentre del Sol la tenebrosa faccia  
Vibra sì smorti rai, sì inferma luce,  
Misero indizio a sospettar m'induce  
Ch'alcun danno a' mortali il Ciel minaccia.<sup>241</sup>

La propensione a scorgere nei fenomeni naturali messaggi anche ominosi, porta inevitabilmente alla descrizione delle calamità naturali, le quali vengono interpretate come punizioni divine comminate all'uomo per i gravi peccati commessi. Tra queste lo Stigliani ha scelto di rappresentare il fenomeno della siccità in un trittico di sonetti (*Canz.* VI, 52 - 53 - 54) che presentano l'impianto retorico della preghiera a Dio affinché intervenga per risanare l'arsura che affligge il suolo:

Già della Terra impallidito ed arso  
Si mostra il volto, e secca ogni erba langue.  
Va smarrito l'armento e 'l gregge sparso,  
Stride l'aspra cicala e fischia l'angue.  
Tu che lasciasti in croce il corpo essangue,  
Ond'a noi 'l porto è di salute apparso  
Se largo fusti allor del proprio sangue,  
Deh, perché di poc'acqua or sei scarso?  
Tanta turba innocente ognor vien meno  
Da fame oppressa e d'avarizia i mostri  
Celano il cibo all'ampia terra in seno.  
Piovi, dunque, Signor da' sommi chiostri  
Rivi e torrenti o tante stille almeno,  
Quante lagrime sparso an gli occhi nostri.<sup>242</sup>

Tale struttura è un calco tassiano delle ottave della *Gerusalemme Liberata* in cui si descrive, con toni rovinosi, la siccità che si accaniva sull'accampamento cristiano, e conchiuse dall'invocazione divina di Goffredo per l'arrivo della pioggia (XIII, 52 - 71). Nel sonetto, sull'esempio tassiano, trovano spazio in posizione iniziale squarci di turbata e sconvolta natura, qui enfatizzati dal ricorso all'allitterazione (*stride - aspra - fischia* al v. 4), seguiti dall'orazione vera e propria con la quale si chiede di porre fine alle sofferenze del popolo assetato.

---

<sup>241</sup> *Canz.* VI, 3

<sup>242</sup> *Canz.* VI, 52

La predilezione per le immagini di catastrofi naturali, ma in generale per una poesia che si sviluppa a partire da eventi cronachistici, si ritrova anche nella scelta di un soggetto particolare come le esondazioni del Tevere, che molto frequenti ricorrevano durante la fine del Cinquecento. Il tema viene utilizzato in un dittico di sonetti che rivolgono uno sguardo nostalgico agli antichi splendori della Roma imperiale, *status* ormai perduto per sempre e ribadito inequivocabilmente dalle esondazioni che affossano definitivamente la città, conducendola alle sue «ultime ruine». Inutile l'appello a Dio, il fiume non conosce pietà e continua imperterrito per la sua via di devastazione. Il poeta prova a fornire una giustificazione a questa disgrazia:

Dimmi, Tebro, è furore o pur pietosa  
Cura, ch'a uccider Roma oggi ti move  
Per non vederla ognor trista e dogliosa?<sup>243</sup>

Il Tevere, qui personificato, furente o forse impietosito per l'attuale situazione di degrado morale in cui versa la città, decise di esondare, sommergendola. Il fenomeno può essere interpretato come una sorta di redenzione, una tappa essenziale per porre fine ad un'epoca di rovina e decadenza e segnare l'inizio di una nuova era, tanto che lo Stigliani prega affinché venga salvato il «poggio dove di Pier la nave in secco posa», alludendo al Vaticano e alla necessità che il rinnovamento parta dalla santa istituzione della Chiesa. Il riferimento storico potrebbe rinviare alla piena del 24 dicembre 1598 vissuta in prima persona dal poeta che proprio in quegli anni risiedeva a Roma. Stando alle testimonianze che Francesco Visdomini ci fornisce nelle sue lettere,<sup>244</sup> la piena fu violentissima e provocò ingenti danni portando alla morte diversi cittadini. Il tema delle esondazioni del Tevere venne sfruttato anche dal Tasso che compose a riguardo il sonetto *Mentre cade la pioggia e freme il vento* (*Rime*, 1466), dove si insiste sul parallelismo tra l'impero romano che invadeva territori e conquistava popolazioni oltre i propri confini, e il fiume che, strabordando dagli argini, imitava in maniera beffarda le gesta della propria città.

Nel Tasso occasioni poetiche nate da eventi reali e da visioni paesaggistiche inusuali ricorrono soventi come, ad esempio, nel sonetto *Ardeano i tetti, e 'l fumo e le faville* (*Rime*, 210), dove si ritrae un incendio notturno. Dal componimento però non scaturisce una riflessione o un

---

<sup>243</sup> *Canz.* VI, 60

<sup>244</sup> F. VISDOMINI *Lettere*, Venezia, per Alessandro De' Vecchi, 1623, pp. 309 – 314

ammonimento morale, che si allineerebbe maggiormente alla nuova attitudine seicentesca invece estranea al napoletano, ma si compara più tradizionalmente il fuoco che divampa da un caseggiato all'ardore amoroso che infiamma il petto del poeta.<sup>245</sup>

Non sono solo però unicamente gli aspetti tormentati della natura a interessare il nostro poeta ma, all'interno della raccolta, trovano spazio situazioni che ritraggono sciagure propriamente umane come il madrigale *Tanta turba qui cade* che ritrae lo scenario di un'epidemia morbosa, descritta come un vaso di Pandora che si riversa sul popolo indifeso:

Tanta turba qui cade,  
Signor, di servi tuoi,  
Che par, che sovra noi  
Riversi ad ora ad ora  
Il suo vaso Pandora  
E che 'l morbo crudel le vite ingoi.<sup>246</sup>

Questi aspetti tetri e funesti intervengono pure nella considerazione delle vicende storiche: la stessa tragica atmosfera pervade le tre lamentazioni *Sopra l'Italia* (*Canz. V*, 56 – 58). Si tratta di tre sonetti che narrano, in maniera cruda e violenta, l'invasione ottomana di Otranto del 1480. I turchi, conquistata la città, perpetrarono razzie e scorribande per tutta la Puglia lasciando dietro di sé: «morti, onte, uccision, ruine e scempi».<sup>247</sup>

Il timore dello Stigliani per una futura invasione ottomana, giustificata dall'ingombrante presenza dei turchi nei territori limitrofi all'Italia, non perdeva occasione per uscire allo scoperto. Eloquente è il sonetto *Vedrò, Grecia dicea, l'imperio acerbo*, che si configura come una lamentazione della triste situazione della Grecia contemporanea, sottomessa al tirannico dominio musulmano. Il componimento, che sfrutta la figura retorica della prosopopea, fa profetizzare alla nazione una futura caduta del tiranno, inneggiando ad una presta liberazione:

Cadranne alfin, qual cadde Ilio superbo  
Dagli antichi miei figli acceso ed arso.  
Allor del viver lieto a me già sparso  
Dolce vendetta a riguardar mi serbo.<sup>248</sup>

---

<sup>245</sup> R. GIGLIUCCI *Giù verso l'alto, luoghi e dintorni tassiani*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2004, pp. 196 - 197

<sup>246</sup> *Canz.* VI, 55

<sup>247</sup> *Canz.* V, 55, v. 6

<sup>248</sup> *Canz.* V, 35

Un altro sonetto strettamente legato al contesto reale e basato su eventi della contemporaneità è dedicato invece alla guerra franco-savoiarda del 1600. La lirica diventa pretesto per chiedere ai sovrani la fine delle ostilità e, piuttosto, l'unione delle forze per contrastare la minaccia ottomana:

Vinca i vostri odii, anzi gli unisca insieme  
L'amor di Cristo incontr'al turco stuolo.<sup>249</sup>

Infine, oltre alle vicende storiche è lecito trovare liriche incentrate su fatti di cronaca mondana come i già ricordati tre sonetti e un madrigale per la truce morte di Maria d'Avalos e il suo amante, colti dal marito nell'atto del tradimento.

Accanto a queste fosche rappresentazioni è concesso trovare immagini di riposata e gioiosa visione del reale. Nel *Canzoniero*, in apertura del secondo libro, troviamo una canzone intitolata *La primavera* in cui si descrive, con sguardo benevolo, il risveglio della natura dal torpore invernale delineando un vero e proprio *locus amoenus*. La particolarità strutturale della canzone è il suo andamento anaforico che si traduce in un lungo catalogo floreale e si prefigge lo scopo di celebrare il tripudio di forme e colori proprio del paesaggio primaverile:

Ride il fresco giacinto,  
Il gelsomin nevoso.  
Ride il ligustro tinto  
Di pallor'amoroso.  
Ride il narciso in sponda,  
Ride la calta<sup>250</sup> in fronda,  
Il soave amaranto,  
Le pallide viole,  
Il pieghevole acanto,  
Clizia<sup>251</sup> amante del Sole,  
Il giglio che biancheggia,  
La rosa che rosseggia.<sup>252</sup>

Tale forma espressiva è sintomo di una nuova e nascente sensibilità che intende godere delle meraviglie naturali e fornirne un ritratto accurato al lettore, il quale viene immerso all'interno

---

<sup>249</sup> *Canz.* V, 21

<sup>250</sup> *Calta*: fiore di colore giallo acceso

<sup>251</sup> *Clizia*: è il nome della ninfa che nel mito ovidiano viene trasformata in Eliotropio.

<sup>252</sup> *Canz.* II, 4

di un flusso sensoriale. La predilezione per gli elenchi, inoltre, verrà sviluppata appieno nel Seicento e troverà concreta applicazione negli inventari naturalistici quali, tra tutti, spiccano l'*Uccelliera* di Giovanni Pietro Olina o la *Ricreatione* di Filippo Buonanni.<sup>253</sup> Sono opere che sfruttano la forma espositiva del catalogo in quanto confacente allo scopo di dare sfoggio dell'enorme varietà di forme e fenomeni del mondo creato, raffigurandoli in serie quasi si trattasse di una teca museale. Inoltre, i fiori, assieme ai colori, diventano un fecondo vivaio per i significati simbolici che questi si prestano ad acquisire, e caratterizzeranno molte pagine dei canzonieri barocchi,<sup>254</sup> come il sopracitato sonetto dello Stigliani sul dono di un fiore da parte della donna.

Il motivo delle stagioni si insinuerà con particolare simpatia nelle predilezioni poetiche dei lirici barocchi. Questi, però, rifiuteranno i *cliché* della cornice primaverile per dedicarsi alle stagioni meno battute come l'estate o l'inverno. Queste verranno colte nelle loro peculiarità di ardore, siccità, neve e gelo poiché rispondenti al gusto del secolo per la raffigurazione di scorci di natura in uno stato dolente che sfoceranno, come già nello Stigliani, nella rappresentazione di vere e proprie calamità naturali, nella narrazione di eventi storici tragici e nel ritratto di vicende umane di miseria e sofferenza. L'inclinazione alla descrizione di cose spiacevoli si può spiegare con lo stato di squilibrio e di inquietudine che colpiva l'uomo seicentesco.

Le liriche fin qui analizzate dedicate alla rappresentazioni di scorci naturali permettono una breve riflessione che si lega all'avvenuto mutamento nelle coscienze dell'uomo seicentesco. Nella tradizione poetica il paesaggio era tipicamente elemento funzionale al discorso amoroso, esso poteva svolgere la funzione di cornice per la donna amata, di specchio per i sentimenti del poeta, o di omaggio alla donna. Con l'avvento della nuova sensibilità barocca, instabile ed inquieta, esso comincia a svincolarsi da questo giogo al quale era indissolubilmente legato, sfociando in un genere autonomo, la poesia di paesaggio, che nel Seicento godrà di una certa popolarità. Si tratta di una poesia che ritrae panorami che acquisiscono valore per sé stessi, non più vincolati ad istanze amorose. Le motivazioni ora possono essere edonistiche, ossia godere delle meraviglie offerte dalla natura o create

---

<sup>253</sup> Rispettivamente G. P. OLINA *Uccelliera ovvero discorso della natura e proprietà di diversi uccelli* (rist. anast. 1622), Firenze, Olschki, 2000; F. BUONANNI *La ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservazione delle chiocciolate*, Roma, per il Varese, 1681

<sup>254</sup> G. GETTO *Il Barocco letterario in Italia, cit.*, p. 58

dall'ingegno umano, attraverso le percezioni sensoriali; o "simboliste", consistenti nel cogliere negli in questi elementi significati intrinseci, perdipiù di carattere esistenziale. L'universalismo barocco ha condotto ad una felice conseguenza: tutti gli aspetti del mondo naturale divengono materia poetica, dall'idillico al grottesco, dalla natura tranquilla a quella sconvolta, dal paesaggio primaverile all'esondazione. Un simile cambio di prospettiva in ambito poetico va letto in unione al medesimo fiorire della pittura paesaggistica in campo artistico.<sup>255</sup>

Non solamente i fenomeni naturali ma anche gli animali si fanno latori di importanti insegnamenti morali: «né men piacevoli, o men tragiche argutezze e simboli figurati si compongono degli industriosi animali», recitano le pagine del *Cannocchiale*.<sup>256</sup> Ne è esempio la formica che, per l'operosità che la distingue, viene eletta, in maniera quasi minatoria, a valido esempio da seguire. Proprio come il piccolo insetto, che d'estate non si concede all'ozio ma si adopera per procurarsi sufficienti scorte per l'inverno, l'uomo, nella propria giovinezza, dovrà provvedere, attraverso il sacrificio, a garantirsi una più serena vecchiaia:

Segui l'esempio illustre  
Tu stolido mortale, e coi disagi  
Ti fa apparecchio d'agi  
In questa bionda età di giovinezza,  
Per lo canuto verno di vecchiezza.<sup>257</sup>

Oppure l'ermellino che tanto si preoccupa di tenere pulita dal fango e dalla polvere la propria candida pelliccia, diviene incarnazione dell'onestà e della purezza, virtù simboleggiate dal colore bianco, verso le quali tutti gli uomini devono votarsi:

Così da te prendendo il vulgo esempio,  
Per non macchiar la fè, togliesse avante  
D'esser egli a se stesso acerbo ed empio.<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> W. T. ELWERT *cit.*, p. 37 - 38

<sup>256</sup> E. TESAURO *Il Cannocchiale aristotelico*, Roma, per Guglielmo Hallé, 1664, p. 94

<sup>257</sup> *Canz.* VI, 5

<sup>258</sup> *Canz.* VI, 4



L'interesse per la natura, oltre che nella scelta di soggetti piuttosto canonici, come gli animali poco innanzi, si riscontra anche nella celebrazione di soggetti più bizzarri e particolari, capaci di catturare maggiormente il lettore. Ne è un esempio la calamita:

Pietra, ch'armata d'invisibil amo  
Il grave ferro attiri  
Ed a Borea ognor miri,  
La qual noi guida abbiamo  
Nel solcar di Nettun le strade ignote:  
Tanto appunto si puote  
Lodar appien la tua virtute diva,  
Quanto dir la cagion onde deriva.<sup>259</sup>

Il madrigale procede lineare senza, però, rinviare a spunti riflessivi o ad implicazioni amorose, ma dimostra due aspetti confacenti alla poetica barocca. Innanzitutto, il ricorso funzionale alla metafora («Pietra, ch'armata di invisibil amo»; «di Nettun le strade ignote») come espediente retorico atto ad ornare il discorso, aggiungendo poetiche sfumature di significato rispetto al semplice nome proprio, e deliziare il lettore. Senza la metafora, d'altronde, il componimento perderebbe gran parte del suo valore.

In secondo luogo, rivela la *curiositas* nei confronti degli oggetti più particolari del mondo naturale e la loro nobilitazione attraverso l'ingresso in poesia, unite al fascino misterioso destato dalle qualità della calamita, ricondotte alle segrete leggi divine che governano l'universo. La lirica può essere interpretata come il frutto dell'eccessivo allargamento dei temi poetabili, che ha portato ad un giudizio distorto nella riuscita di un prodotto poetico: la bravura e l'ingegnosità del poeta ora si valuta sull'eccezionalità e la complessità degli oggetti intorno ai quali è riuscito imbastire dei versi. Questo modo di procedere sarà tipico di un poeta come Girolamo Fontanella, il quale, nella sua raccolta *Nove cieli*, esplorerà tutto il repertorio poetabile naturalistico. Le vette estremiste che questa fascinazione per il bizzarro subirà lungo tutto il secolo si possono riassumere con il ributtante sonetto su un feto conservato in un'ampolla di Bartolomeo Dotti.<sup>260</sup>

Rientrano in questo grande emporio qual è la natura anche le arti e le opere umane. I poeti barocchi saranno fatalmente attratti dalle macchine e dai portati delle fiorenti discipline

---

<sup>259</sup> *Canz.* VI, 16

<sup>260</sup> B. DOTTI *I sonetti*, Venezia, 1689, p. 167

scientifiche. Secondo Georg Weise è proprio l'intensificarsi dell'«aderenza alla realtà», unito ad una nuova attenzione verso il mondo naturale, che costituisce il «fondamento della transizione al Barocco».<sup>261</sup> La nuova sensibilità, come visto, pervade tutto il *Canzoniero* ed in particolare l'infatuazione per gli oggetti più particolari dell'universo umano si riscontra nel sonetto sulla Girandola, oppure in certi componimenti sulla descrizione delle fontane come emblema della maestria e della tecnica umana, oppure nel singolare sonetto dedicato alla «carta da navigare», in cui il poeta spiega a Nice la natura e il funzionamento di un'umile carta nautica:

In questo d'agnellin picciolo foglio  
Si colorato e scritto, o Nice mia,  
Il qual tu vuoi saper che cosa sia,  
Si finge il mar con ogni lito e scoglio.  
Questo, qualvolta io navigo, oprar soglio  
Del bossolo<sup>262</sup> ingegnoso in compagnia,  
Acciò sapendo quanta ho corso via,  
Sappia schermirmi dal marino orgoglio.<sup>263</sup>

Ma è in particolare un oggetto che svetta su tutti per la propria valenza allegorica: l'orologio, simbolo per antonomasia dell'inesorabilità dello scorrere del tempo e di tutto il conseguente immaginario relativo alla caducità delle cose e all'instabilità della vita umana. La preferenza tematica di assumere un oggetto del quotidiano e renderlo epicentro di profonde riflessioni sulla vita e sulla morte concentrerà i propri intenti attorno alla figura dell'orologio, strumento di misurazione del tempo che si erge, nelle poesie barocche, a simbolo ideale per meglio raffigurare la nuova concezione del mondo. Per Giovanni Getto alla base di questa pratica «agisce da un lato la poetica della sorpresa, sollecita di scegliere una materia nuova e ardua, fertile di possibilità simboliche, e dall'altro il sentimento del tempo, profondamente e diffusamente sofferto da tutta questa età».<sup>264</sup> Liriche come *l'Orologio da ruote*, *l'Orologio da sole* di Ciro di Pers o *l'Oriuolo ad acqua* e *l'Oriuolo a cere intrecciate*<sup>265</sup> di Giacomo Lubrano ritraggono l'orologio quasi come strumento di tortura. Gli ingranaggi si trasformano in crudeli

---

<sup>261</sup> G. WEISE *Manierismo e letteratura*, Firenze, Olschki, 1976, p. 215

<sup>262</sup> *Bossolo*: bussola

<sup>263</sup> *Canz.* III, 11

<sup>264</sup> GETTO, *cit.*, p. 80

<sup>265</sup> Si tratta dell'orologio a candela graduata su cui erano segnate (*intrecciate*) tutt'intorno al cero delle tacche equidistanti; contando quante di queste si fossero consumate, era possibile misurare il tempo trascorso da quando la candela era stata accesa.

«ruote dentate» che lacerano il giorno, i minuti e i secondi diventano gocce d'acque entro le quali si annega, l'esistenza umana una candela che a poco a poco si consuma. Tutte liriche che finiscono con un monito sulla vanità della vita, sull'inutilità delle buone intenzioni, sulla fugacità del tempo, sulla prossimità della morte. Lo Stigliani anticipa i tempi e dedica un sonetto all'*Orologio da polvere*, ovvero la clessidra:

Questa in duo vetri imprigionata arena,  
Che l'ore addita e la fugace etade,  
Mentr'ognor giù, quasi filata, cade  
Rapidamente per angusta vena,  
Era un tempo Aristeo, ch'amò Tirrena;  
Tirrena, che com'angelo in beltade,  
Così parve in orgoglio e 'n crudeltade  
Libica serpe o fera tigre armena.<sup>266</sup>  
Amolla, e n'era il misero deluso,  
Fin che, dall'aspro incendio addutto a morte,  
Si sfece in polve e fu da lei qui chiuso.  
O crudel degli amanti e dura sorte!  
Serban l'arse reliquie anco il prim'uso:  
Travaglian vive e non riposan morte.<sup>267</sup>

Si tratta di una delle poesie più famose e allo stesso tempo precoci dello Stigliani ed è infatti presente anche nella primissima raccolta del 1601. La lirica potrebbe essere catalogata come esemplare prodotto di un clima "prebarocco" in quanto viene posto al centro un oggetto della quotidianità come la clessidra, ma, a differenza della pura sensibilità barocca, non si insiste sul significato intrinseco dell'oggetto, ma vi viene rivolta, invece, una più poetica attenzione eziologica. Il *focus* della poesia è la narrazione della storia immaginifica, quasi mitologica, che si cela dietro all'invenzione della clessidra, rifiutando implicazioni di carattere esistenziale, tipiche degli esemplari del Seicento inoltrato, tranne forse per l'aggettivo *fugace* al secondo verso. Il monito del componimento si limita, infatti, al solo ambito amoroso. Tirrena, tanto bella quanto crudele, fece talmente innamorare il povero Aristeo che questi si incendiò d'amore e si tramutò in cenere. Non paga di aver fatto soffrire a sufficienza l'amante in vita, Tirrena decise di rinchiudere la polvere in un «duo vetri» che sarebbero successivamente diventati la clessidra. Le ceneri dell'amante, dunque, vengono condannate ad essere

---

<sup>266</sup> L'espressione *Libica serpe* compare in Adone, III, 110, 2 come anche *Tigre armena* in Adone, XII, 26, 3

<sup>267</sup> *Canz.* II, 47

costantemente in eterno movimento. La morale della favola è che l'innamorato non conoscerà mai pace, nemmeno dopo la morte.

Il tema dell'orologio, che ricorrerà con frequenza in altri lirici del Seicento è la prova di un'incipiente influenza del Materano nella poesia seicentesca, la quale pertanto non deve essere interpretata unicamente sotto la lente del marinismo. Alla clessidra dedicherà, infatti, due sonetti lo stesso Ciro di Pers (*Poca polve inquieta, a l'onda, ai venti; Polve cadente in regolato vetro*)<sup>268</sup> il quale, sfruttando l'immagine stiglianese, si concentrerà invece sulla valenza esistenziale dell'oggetto, insistendo sull'incessante e doloroso scorrere del tempo. Anche il Marino vi dedicò un'ottava dell'*Adone* emulando apertamente il sonetto stiglianese,<sup>269</sup> tanto che Stigliani denunciò il plagio nell'*Occhiale*, riferendo anche che «l'anno similmente rifatto molti altri, chi in sonetto, chi in stanza, chi in mandriale, e chi in canzonetta a fin di sopprimere l'applauso del mio».<sup>270</sup> Oltre ai già citati, la clessidra compare infatti anche in un sonetto di Antonio Bruni.<sup>271</sup>

#### *La lirica sacra ed encomiastica*

I componimenti di materia sacra presenti nel *Canzoniero* non si non si distaccano dalle *Rime spirituali* di Tasso, opera che diverrà modello privilegiato per la lirica religiosa del Seicento; secondo il Getto «una delle zone più squallide della letteratura barocca».<sup>272</sup> In questa lirica trovano spazio diverse rappresentazioni di natività, crocifissioni, episodi vari della vita di Cristo, elogi alla vergine, panegirici ai santi e ai martiri, venerazione delle reliquie, descrizione di luoghi culto, enunciazione dei sacramenti, esortazioni morali, invettive contro eretici e peccatori. Mentre la poesia religiosa di stampo petrarchista era del tutto rivolta all'io, e in

---

<sup>268</sup> *Poesie*, 94 – 95 (Ed. di riferimento C. DI PERS *Poesie*, a cura di Michele Rak, Torino, Einaudi, 1978)

<sup>269</sup> *Adone*, X, 52:

*Tien divisa in duo vetri insu la schiena  
Lucida ampolla, onde traspar di fore  
Sempre agitata e prigioniera arena,  
nunzia verace dele rapid'ore;  
a filo a filo per angusta vena  
trapassa e riede al suo continuo errore  
e, mentre ognor si volge e sorge e cade,  
Segna gli spazi dell'umana etade.*

<sup>270</sup> T. STIGLIANI *Dello Occhiale opera difensiva*, cit., p. 264

<sup>271</sup> A. BRUNI *Le tre Grazie*, Roma, per Ottavio Ingrassia, 1630, p. 406

<sup>272</sup> G. GETTO *Il Barocco letterario in Italia*, cit., p. 77

particolar modo ai travagli interiori, alle crisi spirituali, sottoforma di confessione e di supplica al Dio misericordioso; il gusto religioso stiglianese, nonché quello instauratosi dopo l'esperienza di Tasso, insiste su una lirica più universale e oggettiva, concentrando i propri sforzi sulla veste esteriore, celebrativa e drammatica del cristianesimo. Così è l'impianto narrativo che contraddistingue la canzone intitolata *Il lamento*, che tratta della scoperta da parte di Maria Maddalena del santo sepolcro lasciato vuoto dalla resurrezione di Cristo. La prima stanza è già esaustiva:

Andò la bella amante  
Di Cristo al sacro avello,<sup>273</sup>  
Ove cercando quello  
Con afflitto sembiante,  
E per doglia smarrito,  
Vide il sasso rivolto e lui partito.<sup>274</sup>

La figura di Maria Maddalena ritorna anche in altri componimenti dello Stigliani e sarà tema prediletto nella poesia sacra seicentesca. L'attenzione verso questo personaggio, così come quella rivolta ai martiri, si può spiegare in termini di propaganda e apologia cattolica, in quanto soggetto ricco di contrasti tra la prima parte della vita della santa, all'insegna del peccato e della lussuria, e la sua successiva redenzione. L'interesse per figure minori delle cristianità si concretizza anche nel madrigale che biasima Giuda, il traditore per antonomasia. Il tema potrebbe offrire spunti lirici interessanti, ma scade invece in un componimento frivolo dall'intonazione quasi prosastica, culminante in una massima finale di dubbio gusto che insiste sulla figura della paronomasia:

Poiché, perfido Giuda,  
La pietà di Maria  
Non potè render pia  
L'aspra tua voglia cruda,  
Sì che l'amato frutto  
Delle viscere sue tu non tradissi,  
Dovresti per lo tuo sì duro petto  
Non perfido, ma porfido esser detto.<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> *Avello*: luogo di sepoltura.

<sup>274</sup> *Canz.* VI, 41

<sup>275</sup> *Canz.* VI, 38

Lo Stigliani evita riflessioni sulla vita spirituale e, come visto, rivolge piuttosto lo sguardo alla cronaca degli eventi biblici, ma anche liturgici e agiografici, entrando nel dominio di una poesia didattica e pedagogica. Altri esempi possono essere il sonetto in cui si descrive il sacramento della comunione o quello sul battesimo di un ebreo, oppure i sonetti dedicati alla celebrazione dei vari santi come San Francesco, San Pietro o San Tommaso d'Aquino. In questi ultimi, che possono definirsi dei ritratti poetici, il poeta rinuncia ad appoggiare la propria descrizione sui connotati fisici dei santi, optando per una idealizzazione della personalità che colga esclusivamente le loro qualità spirituali.

Rientrano tra le rime sacre anche componimenti encomiastici rivolti a papi e cardinali, frati e predicatori. Ne è esempio il sonetto dedicato a Niccolò Riccardi, conosciuto come padre Mostro, in cui vengono elogiate le qualità persuasive del predicatore:

Non prende tante forme ai liti aprici  
Proteo, il pastor della marina corte,  
Quante ne prendi tu, per torre a morte,  
O santa lingua, l'anime infelici.  
Tu fatta eco del Verbo, a noi ridici  
Sue note intere e non recise o corte.  
E fatta ardente sol, le menti morte  
Fai rinascer a Dio, quasi fenici.<sup>276</sup>

Si tratta di un testo fondamentale in quanto dimostra l'importanza della predicazione per la nuova poetica religiosa instauratasi dopo il Concilio di Trento e fornisce, per tanto, una giustificazione al nuovo gusto estetico. Il Concilio si prefiggeva lo scopo di riaccendere la fede per contrastare la minaccia luterana per mezzo di un'uniformazione spirituale e di una crescita culturale del mondo cattolico. Si avviarono politiche di innovazione e perfezionamento della dottrina predicatoria del clero in funzione di intense campagne di proselitismo. Questo progetto si concretizzò con l'uscita di diversi testi di precettistica oratoria sacra, repertori di materiale predicabile, raccolte di prediche, panegirici e la nascita di una prima drammaturgia cristiana.

Andava ricercata una retorica della persuasione attraverso l'ostensione materiale della fede. I discorsi incentrati sulla spiritualità non servivano più, bisognava andare al cuore dei fedeli proponendo loro rappresentazioni concrete dell'universo cristiano. L'eloquenza sacra doveva

---

<sup>276</sup> *Canz.* VI, 50

puntare sull'evidenza, sulla carica sensibile e visiva del discorso: immagini forti quali la crocifissione, le piaghe, la corona di spine, il sangue di Cristo, i martiri andati al patibolo. L'obiettivo è la sollecitazione emotiva del fedele che dipende dalla visibilità dell'oggetto espresso per mezzo di un linguaggio iconico. La persuasione è tanto più immediata quanto meno è implicato e astratto il ragionamento. Le prediche si avvalevano di quelli che il Tesoro definì concetti predicabili, ovvero passi della Bibbia combinati con applicazioni metaforiche allo scopo di catturare anche il pubblico meno colto, attraverso un effetto di meraviglia che muove l'immaginario collettivo.

Anche la poesia risentì di questa religiosità pugnace promossa dagli oratori sacri contemporanei, e quasi tolta di netto da una predica sembrerebbe il sonetto *O voi, che di Giesù sotto l'insegna*, nel quale si invita l'uditorio, con toni quasi declamatori, a seguire l'esempio di Cristo:

O voi, che di Giesù sotto l'insegna  
Sanguigna e dolorosa combattendo,  
Non altrui che voi stessi ite vincendo,  
E 'l proprio senso ch'ubbidir disdegna.  
Se bramate che 'l Duce ov'egli regna  
V'accoglia del morir nel punto orrendo,  
Mirate ben la croce, in ch'ei pendendo,  
Par che cruda ghirlanda in fronte tegna;  
E prendendo da lui l'esempio appieno,  
Ch'al ciel per altra strada ir che per questa  
Del tronco penosissimo non volle,  
Fuggite le delizie e 'l viver molle,  
Che delicato membro e d'ozio pieno,  
Star non convien sotto spinosa testa.<sup>277</sup>

Se il fedele vuole entrare in Paradiso dovrà votarsi ad una vita di rinunce e sacrifici proprio come fece Gesù per mezzo del suo calvario. In questi versi il sentimento religioso passa in secondo piano poiché l'intenzione è chiaramente retorica, persuasiva e trionfale. Fondamentale in quest'ottica è il ricorso alla simbologia e alla componente visiva del testo: l'«insegna insanguinata» che indica il *titulus crucis*, la «cruda ghirlanda» la croce di spine e il «tronco penosissimo» la croce, divengono gli emblemi vividi e parlanti della passione di Cristo, tangibili vettori del messaggio predicatorio.

---

<sup>277</sup> *Canz.* VI, 61

L'esistenza divina va testimoniata attraverso delle prove manifeste, da qui nasce la devozione barocca verso le reliquie, e in particolar modo per la Sindone, piccoli frammenti di una verità necessaria per riaccendere la fede. A riprova di ciò il Marino dedicò al sacro lenzuolo la prima pittura delle sue *Dicerie sacre*. Lo Stigliani dedicò invece un sonetto ad un'altra importantissima reliquia, l'anello della madonna conservato a Perugia. Anche in questo caso, il Materano abbandona le implicazioni meramente spirituali, la reliquia diventa qui piuttosto un pretesto per glorificare la città che la conserva:

Oggi, o Perugia, le città montane  
Ch'incoronan la fronte all'Appennino  
Ed ogni altra seconda a te rimane,  
Dal tosco all'adrian lido marino.  
Ma sol perché possiedi in tempio pio  
Il sacro anello onde sposata fue  
La genitrice altissima di Dio:  
Questa è la somma delle lodi tue,  
Questo fa non che al mondo rio,  
Ma invidia al cielo ed alle sfere sue.<sup>278</sup>

Nell'elogio incondizionato della città perché tesoriera di una reliquia si può leggere un'istanza apologetica posttridentina in funzione controriformistica. L'accostamento reliquia-città rinvia indirettamente al pellegrinaggio, pratica che il protestantesimo riteneva puro fanatismo superstizioso e ingannevole speculazione economica.

La celebrazione delle città costituisce un motivo assai diffuso sia nelle liriche del Tasso, sia nella poesia encomiastica barocca, la quale si concentrerà principalmente su Roma, Venezia e Napoli. Il tema si ritrova anche nel nostro poeta e la città prediletta, come visto nei sonetti sull'esondazione del Tevere, è Roma, elogiata come sede della cristianità, ma da un punto di vista storico e morale viene spesso contrapposta la sua attuale decadenza ai fasti dei tempi antichi:

Alma città che nella prisca etade  
Chino ai piè ti vedesti il servo mondo,  
E ch'oggi sei contra lo scita<sup>279</sup> immondo

---

<sup>278</sup> *Canz.* VI, 64

<sup>279</sup> *Scita*: abitante della Scizia, qui assunta a metonimia della Turchia, in quanto trattasi di un'antica regione a cavallo tra Europa ed Asia, in prossimità della penisola anatolica.



L'unico scudo onde le fè non cade.<sup>280</sup>

La celebrazione della città non è sempre legata alla vita dell'autore ma si inserisce nel filone della poesia encomiastica. Ne è esempio la canzone intitolata *Il Doge* (*Canz. V, 73*), dedicata ad Alessandro Giustiniani, reggente di Genova, città nella quale lo Stigliani non ha mai vissuto. La canzone si sviluppa come un raffinato elogio della città, descritta come «rocca d'Italia incontro al moro audace, / tempio di libertà, scola di pace». Vengono elencate tutte le glorie e le virtù di Genova, dal mare, ai palazzi, alle grandi mente e alle belle donne, ma la più importante è l'aver dato i natali al «novo duce» che, «quasi seconda fiaccola» (in riferimento alla Lanterna), potrà guidare al meglio i propri sudditi.

Anche la descrizione degli elementi architettonici appare condizionata da occasioni encomiastiche. Sono soprattutto le fontane a fornire uno spunto assai caro alla fantasia dei poeti barocchi, come già ricordato nel sonetto sulla Girandola, molto affascinati dai fenomeni connessi al movimento e al dinamismo. Esemplari nello Stigliani sono i due sonetti dedicati alla celebrazione della «fonte di Pratolino», ospitata nell'omonimo parco situato a Vaglia, piccolo centro del contado fiorentino. Si tratta di un complesso monumentale progettato nel 1568 per volere del granduca di Toscana Francesco de' Medici. Il parco acquisì fin da subito fama di luogo incantato, e divenne tappa obbligata per chiunque passasse per Firenze. Dirimpetto all'imponente e sfarzosa villa medicea (oggi demolita) si stagliava l'immenso giardino nel quale trovavano spazio raffinati scorci di natura, ma soprattutto grotte, statue semoventi e diverse fontane. A quale di queste lo Stigliani si riferisse non è dato saperlo con precisione, poiché le liriche rimangono sul generico e non si avventurano in descrizioni particolarmente caratterizzate, tali da permettere una precisa identificazione. Ad ogni modo, la fontana più illustre era sicuramente la "peschiera di Giove" dominata da una statua del dio assiso, dedito a impugnare un «fulgure d'oro, che getta acqua dinanzi e di dietro».<sup>281</sup> La scultura è opera di Baccio Bandinelli ed era inizialmente destinata al Duomo di Firenze; oggi invece si trova conservata al giardino di Boboli.

Tornando alle poesie stiglianesche, le lodi iperboliche a questa fonte finiscono per rivestirsi di un fastoso encomio al granduca:

---

<sup>280</sup> *Canz. V, 58*

<sup>281</sup> F. DE VIERI, *Delle maravigliose opere di Pratolino et d'Amore*, Firenze, per Giorgio Marescotti, 1587, p. 24

E col superbo aspetto in cui s'aduna  
Ciò che vago ha la Terra e 'l mar profondo,  
L'ottava meraviglia arreca al mondo,  
Anzi le stesse sette accolte in una:  
Vinci pur quante fonti altre mai foro.  
Che null'altro ài tu pregio a questo eguale  
Dell'esser a tal Duce ombra e ristoro.<sup>282</sup>

La qualità migliore di questo prodigio dell'ingegno umano, nonostante lo si possa annoverare tra le sette meraviglie terrestri, risiede nell'onore di poter procurar conforto e diletto all'insigne granduca, suo possessore. Il destinatario è Cosimo II, uomo di grande cultura, che soffrì di una salute cagionevole che lo spingeva sovente a ricercare «ombra e ristoro», ma era noto soprattutto per esser stato protettore di Galileo Galilei, a sua volta tutore del giovane rampollo. Un ulteriore elemento di interesse per questa lirica è la sua presenza all'interno della prima edizione delle *Rime* stiglianesche e che di conseguenza pone il termine *ante quem* della sua composizione al 1601. Ciò farebbe pensare ad un giovanile soggiorno fiorentino, oltre a quello stimato dal Menghini nel 1621 durante il suo passaggio da Parma a Roma.<sup>283</sup> La versione originale si differenzia per l'inserimento della variante «al gran Fernando» (padre di Cosimo) al posto di «a tal Duce» dimostrando l'attitudine del poeta ad intervenire sui propri componimenti adattandoli alle circostanze storiche.

La seconda poesia tesse invece un parallelismo tra le qualità della fontana e le virtù del sovrano: come questa zampilla fiotti di acqua fresca e fa piovere gocce cristalline, il granduca sparge bontà ed elargisce ricchezza:

S'umor da te, da lui bontà deriva,  
S'in te licore, in lui cortesia sorge,  
Se tu doni a tutto'ore, ei sempre porge,  
Se tu 'l tuo getti, egli del suo si priva,  
Se tu dai copia d'acque, ei dà tesoro,  
Se tu spargi cristalli, ei gemme versa,  
E se tu piovì argento, egli piov'oro.<sup>284</sup>

---

<sup>282</sup> *Canz.* V, 23

<sup>283</sup> M. MENGhini *Tommaso Stigliani, contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Genova, Tipografia del Regio istituto sordo-muti, 1890, p. 56

<sup>284</sup> *Canz.* V, 24

Della stessa natura è anche la canzone intitolata *La fontana*, formata da 31 strofe oraziane tetrastiche. Questa forma particolare fu introdotta prima dal Bembo e poi da Bernardo Tasso, e diventò di moda proprio nel Seicento sugli esempi dello Stigliani e del Marino.<sup>285</sup> La canzone è dedicata al Conte Pirro Visconti Borromeo, nobile e mecenate milanese e loda il Ninfale di Villa Visconti Borromeo Litta, un incredibile edificio costituito da molteplici stanze costruite a foggia di grotte, progettato nel XVI secolo da Martino Bassi. L'edificio aveva l'obiettivo di esporre le opere d'arte della famiglia e, al tempo stesso, stupire e affascinare i nobili ospiti, intrattenendo i visitatori con i suoi raffinati giochi d'acqua. All'interno trovano spazio statue raffiguranti scene mitologiche, marmi colorati, vasi pregiati, pietre preziose intagliate, mosaici, bronzi, ma il protagonista assoluto è l'acqua che fuoriesce da una moltitudine di ingegnose fontane che racchiudono una sopraffina maestria idraulica. All'esterno il complesso è contornato da uno splendido giardino con odorosi cedri e labirinti.<sup>286</sup> Il poeta rimane incantato di fronte allo spettacolo offerto dall'acqua che scorre dai numerosi fonti, con i suoi giochi di riflessi, i movimenti sinuosi, gli schizzi improvvisi, il getto che appare e poi scompare:

Che spettacolo è quel, quand'improvviso  
Spiccia d'intorno il liquido cristallo.  
Certo che sì piacevole non hallo  
Ne' suoi fonti il terrestre paradiso.<sup>287</sup>

L'intento è quello di raccontare ed esibire lo sfarzo, la ricchezza e la meraviglia del Ninfale, descritti con minuziosità, eleganza e pomposità. La canzone, che si allinea al procedimento retorico dell'ecfrasi, sembra rinviare alla descrizione del Palazzo di Venere nelle *Stanze* di Poliziano, entro la quale si trovano anche due ottave relative alla descrizione di una fonte. Il *focus* della canzone non è il contenuto degli innumerevoli capolavori conservati nel Ninfale, ma è rivolto alla loro forma, al lato tecnico delle creazioni artistiche. Il gusto per la descrizione di un'opera d'arte che si esaurisce in se stessa introduce il Materano ad un'atmosfera puramente seicentesca, che sembra allinearsi alle teorie oraziane dell'*ut pictura poesis*, riattualizzate dal Marino nel celebre motto per cui «la poesia è detta pittura parlante».<sup>288</sup>

---

<sup>285</sup> W. T. ELWERT *cit.*, p. 91 – 92

<sup>286</sup> V. CANAVESI *Il ninfeo delle meraviglie, a Villa Visconti Borromeo Litta*, Istituto della Enciclopedia italiana, settembre 2020, url: [https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Il\\_ninfeo\\_delle\\_meraviglie.html](https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Il_ninfeo_delle_meraviglie.html) (ultimo accesso: 29 marzo 2023).

<sup>287</sup> *Canz.* V, 36

<sup>288</sup> G. MARINO *Dicerie sacre*, appresso Dominico Tarino, Torino, 1620, p. 48

Assunto che poi verrà messo in pratica nella *Galeria*, dove la poesia si mette in competizione con le arti figurative descrivendo plasticamente pitture e sculture, e nell'*Adone*, non a caso definito dal Guglielminetti «poema dell'arte»,<sup>289</sup> all'interno del quale figurano specifiche e minuziose descrizioni di meravigliose opere architettoniche come, ad esempio, la fontana di dodici canne (*Adone*, VIII, 50 – 55), ad ulteriore conferma dell'attrazione barocca verso le manifestazioni acquatiche.

Anche nello Stigliani si ritrovano diversi componimenti ispirati ad opere d'arte, come il sonetto sulla raffigurazione di San Francesco di Guido Reni, oppure i madrigali sulla *Strage degli innocenti* dipinta da Giovan Battista Paggi, o su un autoritratto per mano di Giacomo Palma o, ancora, sul busto marmoreo di una donna scolpito da Paolo Guidotti. L'accostamento di pittura e poesia viene esplicitato in una lirica in risposta al poeta e giurista vicentino Strozzi Cicogna, in cui i versi dello Strozzi sono paragonati all'opera di un pittore:

Co' facondi tuoi versi ài, Strozzi, impresse  
Nel basso nome mio glorie ed onori:  
Qual pittor che con nobili colori  
Vaga figura in roza tela espresse.<sup>290</sup>

O ancora, nella richiesta di un ritratto della bella dama di cui il poeta è innamorato:

Poi ch'a ritrarre il bel sembiante altero  
Di costei par, ch'invano io rime spenda:  
Sii Palma tu, ch'in be' color lo stenda,  
Qual'io l'ho disegnato entr'al pensiero.<sup>291</sup>

Poesia e scultura condividono la stessa funzione: quella di rappresentare qualcosa della realtà o del pensiero. In questo caso la poesia ha perso la sfida: le parole non riescono a descrivere a dovere la bellezza della donna e l'autore, pertanto, è costretto a ricorrere all'aiuto di uno scultore che sappia spingersi dove lui non è arrivato.

Tornando alla canzone, dove il descrittivismo approda nell'edonismo come invito a godere della bellezza e della meraviglia del mondo, vi si può scorgere un'ulteriore influenza del cavaliere napoletano, che si ravvede nell'appello da lui lanciato nella programmatica fischiata

---

<sup>289</sup> M. GUGLIELMINETTI *L'«Adone» poema dell'«arte»* in «Lettere italiane» (vol. 14; No. 1), 1962

<sup>290</sup> *Canz.* VIII, 105

<sup>291</sup> *Canz.* I, 73

XXXIII della *Murtoleide*, che è considerata uno dei pilastri fondamentali su cui poggia la poetica barocca. Col biasimo al Murtola di aver cantato il cavolo e il carciofo, si invita il poeta ad immergersi nel lusso e nel bello e a cantare la meraviglia. Il poeta cortigiano, e pertanto un privilegiato, deve condurre una vita sfarzosa e avventurosa, immerso in esperienze intriganti dalle quali poter estrarre del materiale poetico. La poesia così diviene racconto di meraviglia vissuta e subita, rendendo anche il lettore partecipe di queste esperienze. Lo scopo di questa nuova idea di poesia, che andrà affermandosi nel Seicento, non è tanto l'appagamento del sentimento, ma dell'intelletto, attraverso la proposta di un lessico acuto ed espedienti retorici funzionali a restituire immagini vivide, con una trascrizione del mondo esteriore in un linguaggio tendente alla visualizzazione e sensibilmente percepibile.

## UNA FORMA PARTICOLARE: IL MADRIGALE

Nel repertorio delle molteplici e variegata forme metriche presenti nel *Canzoniero*, dopo il canonico sonetto si annovera il madrigale, segno della continuità con la tradizione poetica cinquecentesca. Urge una distinzione preliminare: madrigale è sia un'etichetta musicale che comprende un'ampia varietà di forme metriche (sonetti, ballate, canzoni, strambotti, madrigali e frammenti in prosa) e indica il canto polifonico a 3, 4 o 5 voci; sia una forma poetica, della quale qui ci occuperemo.

Il madrigale nacque nel Trecento come componimento legato alla musica. Allora era una forma più o meno regolata: contava dalle due alle tre terzine concluse da un distico. I più famosi esemplari si trovano nei *Rerum volgariū fragmenta* del Petrarca ma ne composero anche Boccaccio e Franco Sacchetti. Il madrigale svanì nel Quattrocento e tornò alla ribalta nel corso del Cinquecento profondamente mutato in concomitanza della nuova poetica promossa dalle *Prose della volgar lingua* di Bembo che rivestivano di enorme importanza l'aspetto musicale del testo poetico, il quale, sull'esempio illustre del Petrarca, avrebbe dovuto puntare sulla «gravità» e la «piacevolezza»;<sup>292</sup> e le nuove sofisticate tecniche contrappuntistiche provenienti dagli ambienti musicali franco-fiamminghi. Il madrigale nel Cinquecento assume la forma di una breve e non regolata successione di endecasillabi e settenari, libera sia nel numero di versi che nello schema rimico, chiusa solitamente da un distico a rima baciata. I primi esemplari si ritrovano negli *Asolani* di Pietro Bembo (1505), dove vengono definiti «canzonette [...] con maniere così nuove di melodia»,<sup>293</sup> mentre i primi poeti che si dedicarono interamente alla composizione nella nuova forma furono Giovan Battista Strozzi il vecchio

---

<sup>292</sup> «Ma come che sia, venendo al fatto, dico che egli si potrebbe considerare, quanto alcuna composizione meriti loda o non meriti, ancora per questa via: che perciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, son tre, il suono, il numero, la variazione, dico che di queste tre cose aver si dee riguardo partitamente, ciascuna delle quali all'una e all'altra giova delle due primiere che io dissi. E affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera. Perciò che egli può molto bene alcuna composizione essere piacevole e non grave, e allo 'ncontro alcuna altra potrà grave essere, senza piacevolezza. [...] Dove il Petrarca l'una e l'altra di queste parti empie maravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro». P. BEMBO *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1931, p. 51

<sup>293</sup> P. BEMBO *Gli Asolani ne' quali si ragiona d'amore*, Venezia, per Comin de Trino de Monferrato, 1540, p. 5

(anche se i suoi madrigali furono dati alle stampe solo nei primi anni Novanta) e il piacentino Luigi Cassola, autore della prima raccolta di madrigali a noi nota, risalente al 1544.<sup>294</sup> Il nuovo madrigale, assunto uno statuto letterario, conobbe grande successo nella seconda metà del Cinquecento in corrispondenza dell'uscita delle rime di Battista Guarini e Torquato Tasso che enorme spazio dedicarono a questa forma, la quale si consacrò definitivamente tra la fine del secolo e l'inizio del Seicento grazie ai madrigali di Gianbattista Marino, Cesare Rinaldi e del nostro Tommaso Stigliani.<sup>295</sup> Nel corso del XVII secolo la forma entrò in crisi tanto che l'ultima grande raccolta di soli madrigali, il *Gareggiamento poetico del Confuso accademico* curata da Carlo Fiamma, risale al 1611.<sup>296</sup>

Per quanto riguarda la relazione tra madrigale cinquecentesco e trecentesco essi, pur apparendo distantissimi, condividono alcuni punti di contatto che ne possono giustificare la parentela. Innanzitutto, la brevità, con il madrigale trecentesco che non superava mai gli 11 versi. In secondo luogo, la libertà compositiva; i quattro madrigali petrarcheschi presentano tutti una struttura rimica differente e, nonostante Petrarca li compose solo in endecasillabi, se si guarda al trattato di metrica di Antonio da Tempo, rivisto poi da Gidino da Sommacampagna,<sup>297</sup> si può vedere come al madrigale venisse concessa totale libertà anche nell'uso indistinto di versi brevi e versi lunghi. Infine, la pratica comune di chiudere il componimento con un distico a rima baciata.

A partire dal Cinquecento diversi letterati si sono cimentati nella descrizione del madrigale. Alcuni di questi si sono limitati alla descrizione della forma trecentesca, ignorando la nuova versione madrigalistica che stava nascendo e non aggiungendo nulla o quasi alla lezione di Antonio da Tempo.<sup>298</sup>

Il primo a rivolgere l'attenzione teorica nei confronti della nuova forma che si stava rinnovando sull'esempio del madrigale trecentesco è stato proprio Pietro Bembo nel secondo

---

<sup>294</sup> A. MARTINI *Ritratto del madrigale fra Cinque e Seicento* in "Lettere italiane" (vol. 33, n. 4), 1981, p. 529

<sup>295</sup> L. BIANCONI, A. VASSALLI *Circolazione letteraria e circolazione musicale del madrigale: il caso G. B. Strozzi* in *Il madrigale tra Cinque e Seicento* a cura di Paolo Fabbri, il Mulino, Bologna, 1988, pp. 124 - 133

<sup>296</sup> A. MARTINI *cit.*, p. 529

<sup>297</sup> A. DA TEMPO *Delle rime volgari* (1332); G. DA SOMMACAMPAGNA *Trattato dei ritmi volgari* (1381 - 1384)

<sup>298</sup> Tra le opere che vedono dedicare alcune pagine alla descrizione del madrigale trecentesco, senza riconoscere il nuovo, spiccano la *Poetica* di GianGiorgio Trissino (in cui si usa il nome di *mandriale*) e le *Institutioni* di Mario Equicola in cui viene detto che il madrigale è un ibrido tra canzone e ballata.

libro delle *Prose della volgar lingua*. Questi dedicò poche righe alla definizione del madrigale, che appariva già a questa altezza cronologica, 1525, cosa ben diversa rispetto al suo antecedente. Nel capitolo dedicato alla rima, il Bembo ne distingue tre forme: regolate, libere e mescolate. Tra le regolate inserisce la terzina e l'ottava, tra le mescolate i sonetti, le canzoni e le ballate. Per quanto riguarda le rime libere afferma che esse «non hanno alcuna legge nel numero dei versi, e nella maniera di rimarli», e ancora, che «ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma».<sup>299</sup> A quest'ultimo gruppo il Bembo affida il nome di *madriale*, accorpandovi all'interno tutte le forme non regolate. Su queste non vengono proferite altre parole se non un azzardo etimologico del termine: *madriale* deriverebbe da 'mandria', in quanto destinato a cantare di materie bucoliche oppure da 'materiale', in quanto destinato a cantare di cose basse e umili, con la prima ipotesi che riscuoterà maggior successo tra i contemporanei. La totale assenza di indicazioni su questa forma metrica fa presumere una certa indifferenza nei suoi riguardi e la totale concessione libertà, che verrà presto limitata da successivi interventi. Anche il veneziano Ludovico Dolce, nelle sue *Osservazioni*,<sup>300</sup> si limitò anch'esso a poche righe sul nuovo madrigale riconoscendone però la parentela con il suo antecessore trecentesco, rispetto al quale venne concessa la possibilità di adottare anche i settenari e di esulare dalle materie rustiche entro le quali era stato precedentemente vincolato.

Superata la metà del Cinquecento, il letterato viterbese Girolamo Ruscelli, nel suo trattato *Del modo di comporre versi*, edito nel 1559, cominciò per primo a legiferare attorno al madrigale imponendo alcune osservanze tecniche da rispettare. Dapprima ci dice che «questa sorte di componimento più ricerca i versi corti che niun'altra» ribadendo la possibilità, già accennata dal Dolce, di mescolare a piacere versi interi e versi rotti, ossia endecasillabi e settenari. Libertà che viene riaffermata poco più avanti: «può ciascun formarsi delle testure a sua voglia, che non si dee loro prescriber altra legge». Ma interviene una prima limitazione sul numero dei versi e difatti continua: «se non che in effetto il madrigale non vuole in alcun modo esser tanto lungo, che eccede il duodecimo verso».<sup>301</sup> Il madrigale, pertanto, non deve superare il dodicesimo verso, probabilmente per non entrare in conflitto con la forma regina della

---

<sup>299</sup> P. BEMBO *Prose della volgar lingua*, cit., p. 55

<sup>300</sup> L. DOLCE *Osservazioni nella volgar lingua*, Venezia, per Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550, pp. 105 – 107

<sup>301</sup> G. RUSCELLI *Del modo di comporre versi nella lingua italiana*, Venezia, per Gio. Battista et Melchior Sessa fratelli, 1558, pp. 70 – 72



tradizione letteraria, il sonetto. Altro elemento innovativo introdotto dal Ruscelli è il riconoscimento della possibilità di adottare i cosiddetti «versi scompagnati», ossia le rime irrelate, entro un limite di una o al massimo due.

Questa grande attenzione verso una forma, fino a quel momento, poco praticata, portò anche ad una prima rivendicazione teorica della dignità del nuovo madrigale, contro gli esemplari trecenteschi del Petrarca, percepiti ormai come prodotti superati:

Et altri [i madrigali] n'ha fatti di diverse maniere. Ma per certo in tutti egli è assai men felice, che nell'altre, così di pensieri, come di testure. Onde dai nostri è stato pochissimo imitato, ma ben altamente avanzato, sì come si può dai giudiciosi vedere e conoscere da molti, che ne sono il luce del Bembo, del Tasso, del Martelli, del Barignano, et di qualch'altro, che di testure, e di pensieri n'hanno fatti bellissimi.<sup>302</sup>

Il vescovo e umanista Antonio Minturno, nella sua *Arte Poetica*,<sup>303</sup> non riconosce il madrigale di tipo cinquecentesco e basa le proprie osservazioni sugli esemplari petrarcheschi, fornendo una definizione essenziale che fa rientrare, di fatto, il componimento tra le forme regolate:

Che altro diremo, ch'egli è, se non vaga compositionetta di parole, con harmonia di rime, e con misura di syllabe tessute, sotto certo canto, e sotto certo ordine limitata, intorno a cose rustichette; ond'egli trasse il nome.<sup>304</sup>

Il madrigale è una composizione breve in versi rimati, limitata nel numero e nel tipo di versi, inizialmente legata al canto di materie pastorali. Il Minturno, infatti, pone il limite massimo di versi a undici e ne mette anche uno minimo di otto, e non ammette versi brevi, solo endecasillabi.

Ciò che di nuovo porta alla discussione il Minturno è il parallelismo intessuto tra il madrigale e la metrica classica, definendo questo la forma della tradizione italiana che più si avvicina all'epigramma latino («se compositione si truova in nostra lingua, la qual'habbia qualche similitudine dell'Epigramma, è questa»<sup>305</sup>). Infine, ed è forse l'elemento più interessante delle sue osservazioni, all'affermazione che il madrigale negli anni s'era aperto sempre più al poetare su diversi soggetti non più rustici, accenna ad una componente espressiva che diverrà fondamentale nella futura vita letteraria del madrigale: esso può cantare qualsiasi cosa («a

---

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> A. MINTURNO *L'Arte poetica*, Venezia, per Gio. Andrea Valvassori, 1564

<sup>304</sup> *Ivi.* p. 261

<sup>305</sup> *Ibid.*

più materie d'adagia»), l'importante è che ciò di cui si tratti venga rappresentato con spirito «acuto e sottile».<sup>306</sup> Viene così introdotta l'idea che la brevità del componimento, e di fatto la sua semplicità compositiva, richieda un contenuto più saliente e concettoso.

Chi si è più cimentato nello studio del madrigale è stato probabilmente il perugino Filippo Massini, il quale dedicò al componimento un'intera delle sue lezioni accademiche, pubblicate nel 1588.<sup>307</sup> Il Massini lo definisce il «più picciol e debil poema della poesia toscana» e «più in uso in questi tempi che per l'adietro sia stato giamai».<sup>308</sup> Massini critica i limiti di versi imposti dal Ruscelli e dal Minturno ritenendo lecito oltrepassare il dodicesimo verso senza sforare oltre al ventesimo perché si entrerebbe nel dominio della canzone e della ballata. Come limite minimo pone invece cinque versi usando come esempio il madrigale tassiano *Nei vostri dolci baci* (*Rime*, 305). Il Massini critica, inoltre, come indirettamente fece già il Minturno, l'idea bembiana secondo cui il madrigale debba trattare solo di materie rustiche e pastorali: esso, con le dovute accortezze, può accogliere le più diverse tematiche, anche la più grave di tutte, la morte. Accortezze che risiedono nell'adeguata lunghezza del componimento e nel consono numero di versi brevi, perché questi ultimi, avvicinando le rime e velocizzando il dettato, conferiscono alla lirica un tono piacevole, leggiadro e una maggiore musicalità. Pertanto, se la materia trattata è grave, il madrigale dovrà rispettare una lunghezza maggiore e preferire l'uso degli endecasillabi (con un massimo di cinque versi brevi ammessi); se invece il contenuto è piacevole, allora sarà concessa una struttura più breve con maggioranza di versi corti. Viene poi ribadita la totale libertà della testura rimica e la possibilità di lasciare versi irrelati, in questo caso al massimo uno. È lecito, secondo il Massini, comporre madrigali di soli endecasillabi, ma da evitare sono quelli di soli settenari. Il Perugino, rispetto al Minturno, compie un passo in più: il madrigale viene visto come l'insieme di un'immagine concettosa e l'armonia del suono portata dall'artificiosità delle parole. L'unione di queste due componenti susciterebbe nel lettore una «meravigliosa dolcezza».<sup>309</sup>

---

<sup>306</sup> *Ivi*, p. 262

<sup>307</sup> Si tratta esattamente della quarta lezione, recitata nell'Accademia degli insensati di Perugia nel 1581; F. MASSINI *Lezioni dell'Estatico Insensato*, Perugia, per Pietroiacomo Petrucci, 1588, pp. 153 – 185

<sup>308</sup> F. MASSINI, *cit.*, p. 155

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 181

Sull'origine del madrigale cinquecentesco il Massini fu il primo ad avanzare un'ipotesi coraggiosa. Secondo il letterato perugino, il madrigale coinciderebbe con la «canzone spogliata», ovvero la canzone monostrofica, dal momento che questa presenta una grande libertà strutturale vincolata solamente alla ripetizione del proprio schema alle successive stanze.<sup>310</sup> Stando a quanto afferma il musicologo statunitense Don Harran<sup>311</sup> l'ipotesi non regge poiché la stanza di canzone in realtà è fortemente regolata da leggi proprie. Essa è divisa in due parti: due piedi e la sirma. I due piedi sono brevi sezioni formate solitamente da 2 a 4 versi e devono essere identici ossia presentare lo stesso schema rimico e la stessa disposizione di endecasillabi e settenari. Rigore del tutto estraneo dalla libertà formale del madrigale. La sirma invece, considerata indivisibile, è costruita come una successione di versi liberi con preferenza per i distici a rima baciata o la quartina a rima incrociata. Tendenzialmente era chiusa da un distico a rima baciata e, se venisse separata dai due piedi, conterebbe un verso irrelato, il primo, che è la cosiddetta *concatenatio*, ossia il legame di rima con l'ultimo verso del secondo piede. Ebbene la sirma potrebbe essere l'antenata del nostro madrigale ma è un nesso azzardato poiché difficilmente si può mettere in relazione un intero componimento con una frazione di stanza. Più probabile invece, secondo Harran, che il madrigale possa esser stato influenzato dalla canzone continua o distesa, una serie continuata di 6-8 versi non rimati con schema ABCDEFG ripetuto nelle stanze successive.

Anche il nostro Stigliani entrò nel merito della questione con la sua *Arte del verso italiano*,<sup>312</sup> uscita postuma grazie agli sforzi di Pompeo Colonna, suo ultimo protettore. Lo Stigliani ritaglia al madrigale un piccolo capitoletto ma ricco di interessanti considerazioni. Egli ritiene che:

La brevità del quale [il madrigale] quanto è maggiore, tanto migliore egli ne diviene, e (per così dire) tanto più ghiotto, e più lecco.<sup>313</sup>

Infatti, il Materano pone il limite minimo di versi addirittura a tre e il massimo a dieci, anche se lui stesso ha superato più volte questo limite. Il poeta si spinge, infatti, fino al ventesimo

---

<sup>310</sup> «Impossibil cosa è di far canzone di una sola stanza, che non sia madrigale» (F. MASSINI *cit.*, p. 182)

<sup>311</sup> D. HARRAN *Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi in Il Madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Il Mulino, Bologna, 1998, pp. 95 – 122

<sup>312</sup> T. STIGLIANI *Arte del verso italiano*, per Angelo Bernabò del Verme, Roma, 1658

<sup>313</sup> *ivi.* p. 232

verso col madrigale *Popol diletto mio* (*Canz.* VI, 39), nel quale viene cantata la passione di Cristo dove il tema solenne interviene a giustificare l'eccessiva lunghezza del componimento. Tornando alle caratteristiche del madrigale dettate dal nostro Stigliani, la struttura rimica rimane libera, l'unica accortezza è che le rime non siano troppo distanti tra loro, pena la dispersione del ritmo («il rimar del madrigale è libero, ma non deve esser sì lontano, che l'orecchia del lettore, o dell'uditor nol senta»<sup>314</sup>). Di versi irrelati, invece, ne vengono ammessi al massimo due, anche se i madrigali con tutti i versi rimati risultano più decorosi. Un'ulteriore dettame è la norma secondo cui la chiusa dev'essere obbligatoriamente rimata, regola che *de facto* già contraddistingueva il madrigale, ma che non era mai stata citata da parte dei precedenti trattatisti. Da un'analisi dei madrigali stiglianeschi è possibile vedere, infatti, come la chiusa sia sempre formata da un distico a rima baciata, che può liberamente essere costituito sia da endecasillabi che da settenari. Inoltre, le rime irrelate sono situate principalmente o al primo verso o al verso che precede il distico finale, ovvero il terzultimo. Dalle specifiche tecniche si passa poi alle considerazioni di carattere contenutistico, dove lo Stigliani sostiene che il punto culminante dell'intero componimento sia proprio la chiusa entro la quale deve trovare spazio l'acutezza:

Adunque nella sola arguzia avrà da premere il facitor del madrigale più ch'in altra condizione, da poi che il tessimento è sì poca fatica.<sup>315</sup>

L'esile struttura del madrigale e la sua facilità compositiva porta inevitabilmente a dover concentrare tutti gli sforzi espressivi nel concetto finale, il quale deve «frizzar subitamente, e d'improvviso» nell'intento di destare stupore e meraviglia. Ciò lo si può vedere da questo madrigale dello Stigliani:

[Sciugatoio<sup>316</sup> alla finestra]

Dietro a quel bianco lin (deh dimmi Amore),	A	
Che non veduta man di fuori sporse	B	
Dalla finestra amata,	c	
Qual cosa era celata?	c	
La mia nemica forse?	B	5
Certo era dessa, perch'uscir non suole	D	

---

<sup>314</sup> *Ivi.*, p. 233

<sup>315</sup> *Ibid.*

<sup>316</sup> *Sciugatoio*: panno per asciugare di uso personale o domestico, asciugamano (GDLI).

Mai l'alba in ciel, se non ha dietro il Sole.<sup>317</sup> D

Il componimento è tripartito: abbiamo una prima sezione (vv. 1 - 2) in cui il poeta introduce brevemente la situazione; una seconda (vv. 3 - 5) in cui pone alcune domande che presuppongono una risposta arguta, presente nella terza ed ultima parte, ovvero la chiusa (vv. 6 - 7). L'autore si rappresenta appostato sotto ad una finestra intento ad osservare una donna durante la stesura dei panni. Lo *sciugatoio*, però, cela la donna alla vista del poeta e non ne permette il riconoscimento; pertanto, questi è impossibilitato a sapere se si tratti o meno della sua amata. Nella chiusa, polo attrattivo della lirica e del madrigale inteso come forma, il dubbio viene sciolto per merito di un motto arguto. Il poeta accosta ingegnosamente il candore dello *sciugatoio* all'alba mattutina, la quale è intrinsecamente legata al sole che è *senhal* tradizionale, fin dal Petrarca, della donna amata. Così, come l'alba è sempre seguita dal sole, il «bianco lin» è segno inevitabile della presenza della sua amata che si nasconde dietro ad esso. In questo caso, il verso irrelato si trova in prima posizione e da notare la chiusa sempre a distico a rima baciata.

La struttura tripartita con arguzia finale è molto frequente nei madrigali stiglianeschi come si può osservare in quest'altro componimento:

Marmo, che finto sei	a	
A immagin di costei:	a	
Tu non pur n'ai figura,	b	
Ma costume e natura;	b	
Durissimo agli strai, ch'Amore scocca,	C	5
Gelido a chi ti tocca,	c	
Insensato a chi t'ama,	d	
Sordo a chi ti chiama.	d	
Solo in un sei di lei tu men crudele:	E	
Ch'almen, quand'io ti cerco, non ti cele. <sup>318</sup>	E	10

Qui vengono poste a confronto l'amata e la rispettiva scultura marmorea del volto. Nei primi quattro versi viene presentata la scena; nei successivi quattro vengono messe in luce le affinità e le analogie tra i due soggetti, per poi, nella chiusa, inserire l'elemento concettoso che le

---

<sup>317</sup> *Canz.* I, 37

<sup>318</sup> *Canz.* I, 78

differenza. Il marmo non solo è simile alla donna in quanto la raffigura, ma presenta anche somiglianze caratteriali. Esso, infatti, è duro, freddo, sordo e insensibile all'amore proprio come lo è la sua donna, ma, a differenza di questa, quello è immobile e inanimato. Perciò, il marmo non ha la facoltà di scappare e di nascondersi alla vista del poeta, come invece fa l'amata. Il componimento presenta un andamento fortemente ritmato grazie all'assenza di versi irrelati, alla vicinanza delle rime, tutte bacciate e anche a livello sintattico con la coincidenza del periodo al distico.

La stessa struttura formale (ossia l'elogio di un oggetto scaturito da un confronto ingegnoso), rimica e sintattica si ripete identica anche nel seguente madrigale in lode alla luna:

O del Sol vaga suora,	a	
Ben puoi dirti al suo par degna e possente.	B	
S'egli le chiome indora,	a	
Tu le corna innargente.	b	
S'egli al giorno dà luce,	c	5
Tu la notte sereni,	d	
S'egli dell'anno è duce,	c	
Tu 'l mese anco mantieni	d	
E s'egli ha l'ore ancelle,	e	
Tu hai serve le stelle.	e	10
Ma in ciò l'avanzi e passi,	f	
Ch'egli abbarbaglia e tu mirar ti lassi. <sup>319</sup> F		

In questo componimento di dodici versi, esempio di come il limite di dieci posto dallo stesso autore venga spesso disatteso, si elogiano le virtù della luna, esaltate attraverso il confronto con il sole. Nei primi due versi viene introdotta la tesi sulla quale si svilupperà tutta la lirica, ovvero che la luna sia degnamente pari al sole, anche se alla fine si andrà ad affermare la superiorità di quest'ultima rispetto al primo. Segue nei versi centrali (vv. 3 – 10) la comparazione delle qualità e delle differenze solo apparenti dei due astri, rafforzata tramite l'uso anaforico dei pronomi personali 'tu' ed 'egli', che si alternano ad inizio verso. Infine, nel distico finale, dove risiede il concetto, in questo caso un elemento di rottura con il resto del

---

<sup>319</sup> *Canz.* II, 44

testo, vengono assegnati i favori della sfida alla luna, in quanto, al contrario del sole, può lasciarsi ammirare senza accecare chi la guarda.

Il concetto finale, nella cui elaborazione si esaurisce l'intero senso del madrigale, alle volte viene così accentuato da assumere uno *status* autonomo, slegato dal resto della lirica, quasi morale di una favola:

Bianco arnese d'Amore,	a	
Che dente fosti d'ispido elefanto,	B	
Ed or della mia Dea pettine sei:	C	
O quanto ricco, o quanto	b	
Più gentil del passato	d	5
È il tuo presente stato.	d	
Mordesti il fieno immondo,	e	
Ed or d'un crine biondo	e	
Mordi il terso tesoro.	f	
Pascesti l'erba ed ora pasci l'oro. <sup>320</sup>	F	10

Il soggetto trattato è il pettine d'avorio della nobildonna amata dal poeta, che si erge a simbolo della nuova poetica d'amore barocca la cui caratteristica fondamentale è di non vivere più il sentimento ma di narrarlo in modo asettico, concentrandosi sulla sua esteriorità. E quindi si canteranno l'atto del corteggiamento, si descriverà la donna in ogni suo minimo particolare, si ritrarrà l'amata impegnata nelle più svariate situazioni e attività e si farà poesia su tutto ciò che le ruota attorno tra cui collane, gioielli, vestiti ed utensili vari. Il pettine, come anche l'atto della pettinatura, figurano protagonisti anche in altre liriche del *Canzoniero*, d'altronde si tratta di un *topos* della poesia barocca, tanto che lo sfrutta anche il Marino nel suo celebre sonetto *Onde dorate, e l'onde eran capelli* che viene considerato uno dei testi cardine di questa maniera poetica. Nel madrigale stiglianese, però, non si ritrae la donna in azione mentre si liscia i capelli, ma l'attenzione è rivolta solamente alla celebrazione del pettine. Il poeta contrappone l'umile origine dell'oggetto, fatto d'avorio, proveniente da una zanna d'elefante che mordeva l'erba e il fieno, all'attuale destinazione che lo vede invece lisciare i capelli biondi, color dell'oro, di una bella donzella. La chiusa concettosa è formata di un verso singolo, separato anche dal punto di vista sintattico dal resto della lirica per evidenziare ancor di più l'ingegnosità dell'arguzia. Essa assume il carattere gnomico di una massima che vuole rimanere impressa nella mente del lettore anche grazie all'uso quasi proverbiale del poliptoto

---

<sup>320</sup> *Canz.* III, 5

verbale *pascesti - pasci* che enfatizza la contrapposizione tra il passato umile ed il presente glorioso del pettine.

La costante ricerca di suscitare stupore va accentuandosi nei madrigali più corti in quanto il minor sforzo della penna richiede un maggiore impegno creativo che si traduce nell'ideazione di un'immagine fortemente evocativa:

Se per sciagura s'ammorzasse il Sole	A
Nella celeste mole,	a
Solo de' tuoi begli occhi il lume adorno	B
Basterebbe a tener la terra in giorno. <sup>321</sup>	B

In questa lirica di solo quattro versi il motto arguto ricopre metà del componimento.

La struttura, seppur minima, è bipartita: si pone l'ipotesi utopistica dello spegnimento del sole alla quale segue una stravagante soluzione che mette al centro l'amore che il poeta porta alla sua amata. Gli occhi della donna, che anche in questo caso viene accostata alla luce solare, in virtù della loro lucentezza, faranno le veci della stella e spazzeranno via le tenebre. Si tratta di una lode iperbolica che riprende ancora una volta l'immagine petrarchesca della donna-sole portandola, in linea col gusto seicentesco, ai suoi limiti estremi. L'enfasi di questi temi tradizionali deriva dai tentativi manieristici del Tasso. Infatti, nel madrigale tassiano *Mentre volgea 'l mio sole* (*Rime*, 261) la donna viene definita «terzo sol» in quanto la sua straordinaria bellezza rende cieco chiunque la guardi.

Per quel che riguarda i contenuti, lo Stigliani s'accosta alle posizioni dei suoi predecessori, avallando la derivazione bembiana del termine madrigale e contemplando, di fatto, la possibilità di apertura a più soggetti poetabili. Nel *Canzoniero* troviamo, infatti, al libro settimo, madrigali seriosi di materia funebre come quello in morte di Alessandro Farnese o quello in onore di una duchessa morta di parto. Troviamo poi, al libro sesto, madrigali di materia religiosa, come il già citato *Popol mio diletto*, e altri che però mantengono quello spirito concettoso della chiusa nel rispetto della piacevolezza e della leggiadria tipiche del madrigale classico:

---

<sup>321</sup> *Canz.* I, 15



Dicea la Santa Madre al morto figlio: A  
 O mio candido giglio, a  
 Chi t'ha cangiato in rosa, b  
 Sì tinta, e sanguinosa? b  
 Rosa certo tu sei c 5  
 Poi ch'io non pur ti veggio d  
 Vermiglia e porporina, e  
 Ma ne sento nel cor l'acuta spina.<sup>322</sup> E

In questo componimento in cui si inscenano le parole di Maria rivolte Gesù depresso dalla croce, pur trattando un tema sacro quale la morte di Cristo, il tono è reso leggero e giocoso sia dall'uso di nomi di fiori e di diminutivi (*porporina*), ma anche dalla scelta di usare tutti settenari, fuorché il primo e l'ultimo verso, il che indirizza il componimento in una dimensione ludica. Anche qui la chiusa tenta di stupire: Gesù, che all'inizio del componimento è chiamato dalla madre «candido giglio», viene poi paragonato ad una rosa, sia per il colore purpureo del sangue che sgorga dal suo corpo, sia perché le spine trafiggono il cuore addolorato della vergine. Da notare la rima irrelata in terzultima posizione.

Ad ulteriore testimonianza del carattere dilettevole prescritto al madrigale dai diversi metricologi passati precedentemente in rassegna, interviene anche il *Canzoniero* dello Stigliani. Nella tabella sono stati riportati il numero di sonetti e di madrigali corrispettivo ad ogni libro del *Canzoniero* edito nel 1623:

	Libro I	Libro II	Libro III	Libro IV	Libro V	Libro VI	Libro VII	Libro VIII
Sonetti	92	19	9	9	60	37	30	103 <sup>323</sup>
Madrigali	125	26	13	56	8	23	19	28 <sup>324</sup>

Dai dati si può vedere come il madrigale abbia ampliato i propri orizzonti poetici alla trattazione di tutti i soggetti e le materie, conservando però quello spirito dilettevole che lo

<sup>322</sup> Canz. VI, 37

<sup>323</sup> Di cui 33 non d'autore

<sup>324</sup> Di cui 2 non d'autore

contraddistingue lasciando l'incombenza della completa serietà al sonetto. I primi quattro libri, che presentano come tema principale l'amore nelle sue varie sfaccettature, presentano tutti un numero maggiore di madrigali. La tematica amorosa è materia leggera e piacevole e di conseguenza il madrigale sembra la forma più idonea ad abbracciarla. Nel libro quarto, in cui una sezione è dedicata alla parodia del gusto depravato del secolo, all'amore viene aggiunta una maniera espressiva giocosa e faceta che conduce il rapporto tra madrigali e sonetti a pendere drasticamente dalla parte dei primi. Addirittura, nell'edizione delle *Rime* del 1605 il libro quarto non presentava nessun sonetto.<sup>325</sup> Analogamente, ma a forze invertite, negli ultimi quattro libri, che trattano materie più elevate, il numero di madrigali risulta inferiore rispetto ai sonetti. Lo si vede specialmente al libro quinto, in cui vengono per di più elogiate diverse personalità e le loro imprese, specialmente dei signori presso i quali il nostro Stigliani ha prestato servizio. Qui il madrigale quasi scompare. Lo stesso accade al libro ottavo dove si tessono le lodi di amici, colleghi poeti e altri signori. Sorprende invece vedere come al libro settimo, in cui si tratta probabilmente della materia più grave in poesia, ovvero la morte, il rapporto tra le due forme non sia particolarmente sbilanciato verso i sonetti, come ci si sarebbe aspettato. Il motivo potrebbe risiedere nel nuovo modo di concepire la morte. Essa, come già l'amore, in pieno stile barocco, viene narrata dall'esterno, non concentrandosi sui sentimenti di sofferenza e dolore provati ma sugli aspetti materiali del lutto. Si veda il seguente madrigale:

Quando Madonna al fine	a	
Da' lacci si snodò di questa vita,	B	
Da chi non fu sentita	b	
La lagrimevol fine?	a	
Sin le stelle turbaro il chiaro volto	C	5
E in nere nubi avvolto:	c	
Quasi in lugubre manto	d	
Le fè l'essequie il proprio Ciel col pianto. <sup>326</sup>	D	

La morte non è più qualcosa di intimo, perde il suo valore emozionale, l'attenzione si sposta al di fuori, alla mera narrazione e alla teatralizzazione dell'evento. La morte della donna in un giorno di pioggia funge da base di lancio per il genio poetico che qui però si limita ad

<sup>325</sup> Gli indovinelli a sfondo osceno erano però sottoforma di sonetti caudati e strambotti.

<sup>326</sup> *Canz.* VII, 4

un'immagine semplice e tradizionale, già presente nella poesia latina. Il cielo, imbrunito dalle nubi, si veste metaforicamente a lutto e comincia a piangere per la triste dipartita. Questo cambio di concezione della morte permette all'autore di uscire dalla seriosità dell'argomento per avventurarsi alla ricerca del mirabile. Il tema, divenuto così più leggero ed incline ad esser intessuto di acutezze, si rende appetibile al sempre più variegato madrigale.

Come già accennato i grandi poeti "prebarocchi" che composero a cavallo tra i due secoli (lo Stigliani, il primo Marino e il Rinaldi) destinarono largo spazio nelle loro produzioni al madrigale. Tale scelta dimostra sia il debito che questi poeti avevano nei confronti dei loro grandi predecessori (il Tasso su tutti), sia, però, l'appartenenza alla nuova sensibilità che stava nascendo. Tale assunto può essere confermato partendo dalle parole di Benedetto Croce, il quale, nella sua *Storia dell'età barocca in Italia*, sosteneva la tesi secondo cui il Seicento fosse un secolo di totale decadenza:

Tutto decadde, non solo l'amor di patria e la congiunta vita politica e militare, ma la religiosità, il costume sociale e domestico, il pensiero, la dottrina, e persino lo stile e la lingua.<sup>327</sup>

Naturalmente la letteratura italiana non fece eccezione. Il poeta seicentesco era spinto da un irresistibile desiderio di rinnovamento, voleva rompere le catene che lo legavano alla tradizione petrarchesca che si protraeva ormai satura da secoli, in virtù di un falso sentimento di superiorità nei confronti del passato e dei suoi predecessori. Questa operazione si rivelò però fallimentare: infatti, la tradizione letteraria, rinsaldata dal Bembo, non venne superata ma solamente deformata. Ciò accadde dal momento che le coscienze degli italiani, anestetizzate dal controllo straniero sulla penisola, non erano ancora mature per affrontare un simile cambiamento, che avverrà nel Settecento con le prime avvisaglie del Romanticismo. Pertanto, i lirici rimasero aggrappati alla grande poesia, dalla quale ripresero i contenuti, alterandoli, storpiandoli, portandoli all'exasperazione. La tematica amorosa era ancora persistente ma perse il suo valore universale e sentimentale, passando ad una sterile descrizione vista dall'esterno; si distrusse la leggiadria petrarchesca del ritratto femminile che venne artificiosamente deviato. Se dunque le coscienze, ancorate al passato, non permettevano di creare qualcosa di nuovo, o meglio, di bello, l'unica via per rinnovarsi non risiedeva nei contenuti ma nella forma. Così il madrigale, grazie alla propria flessibilità, finì

---

<sup>327</sup> B. CROCE *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1953, p. 43

per diventare la via d'uscita dalle prescrizioni della vecchia poesia, così rigida e angusta, e il mezzo espressivo migliore per accogliere le eccentriche bizzarrie del "genio" barocco.

## I COMPONENTI «ALLA MANIERA POETASTRICA»

### *Caratteri generali*

Nell'edizione del *Canzoniero* stiglianese del 1623, fedele alla divisione in libri delle *Rime* del 1605, ogni componimento venne minuziosamente revisionato senza però mutare la struttura generale dell'opera. Tuttavia, un sostanzioso cambiamento venne apportato al libro quarto, quello degli *Amori giocosi*. Eliminati gli indovinelli licenziosi, che causarono la censura da parte dell'Inquisizione, questi vennero sostituiti da alcuni testi inediti che si differenziano dall'intera produzione precedente in quanto non sono il frutto del *ludus* poetico, ma rispondono ad una funzione dichiaratamente parodica e allo stesso tempo didascalica. Parodia non a caso poiché, a differenza della satira, che prende di mira gli atteggiamenti dell'uomo, qui viene proposto un semplice travestimento comico di testi poetici seri. Tale novità è già anticipata nell'introduzione al *Canzoniero* dove il Balducci, discorrendo della «vera via» afferma che questa:

Si vede essere in tutti gli otto libri fuor che in una parte del quarto, dove si vede esser la via distorta, che sono alcune composizioni fatte a scherzo per contraffare alquanti versificatori odierni, ma principalmente gli idillianti.

E riferendosi ai testi inediti:

Quei pochi versi son fatti, più che per voi, per loro, ai quali cotal lezione sarà quasi una facile medicina ed un piacevole antidoto per sanar la corrottela degli studi poetici. [...] Così molti studiosi veggendo nel sincero specchio di quelle poche carte la contraffatta bruttezza del compor loro, faranno riflettimento di pensiero in sé medesimi e come savi dismetteranno quello stile, che gli fa schernir dai dotti e sprezzar dagl'ignoranti, lasciando in tutto quei tanti e sì sconci abusi di licenze, d'affettazione e di figure viziose, i quali avevano imparati da fecondi sì, ma imperiti maestri. E forse, che i maestri medesimi (se pur la persuasion propria non gli ha del tutto accecati) veggendosi essere abbandonati da' discepoli, si convertiranno ancor essi alla buona strada.

Si tratta pertanto di composizioni che fanno il verso ad un modo poetico, lo stile *metaforuto*, che caratterizzava la produzione di primo Seicento, con speciale riguardo ai compositori di idilli. Lo scopo non è soltanto quello di porre in ridicolo tale maniera espressiva, ma in tale operazione vi soggiace anche un risvolto nobile e cioè fornire ai lettori un anti-modello dal

quale rifuggire, nella speranza di raddrizzare e riportare sulla retta via la deriva stilistica presa dalla poesia contemporanea. È lo stesso obiettivo che lo Stigliani si pone con l'*Occhiale*, dove, però, il fine è esplicitamente dichiarato e ricercato: insegnare ai giovani a seguire le belle lettere, disdegnando la lezione viziosa proposta dall'*Adone* del Marino per mezzo di pratiche dimostrazioni.

La sezione comprendente i testi parodici all'interno del quarto libro è introdotta da una dichiarazione programmatica che afferma questi essere stati composti alla «maniera poetastica» ovvero dei “poetastri”. A chi o a cosa si riferisse con precisione lo Stigliani con questo appellativo sprezzante non è del tutto compreso e si cercherà di chiarirlo meglio nel seguito di questo capitolo. Per adesso basta sapere che tale sezione (*Canz.* IV, 47 – 75) comprende 29 componimenti: sei sonetti, 18 madrigali, una canzone, un'ottava e tre idilli. In generale queste liriche propongono uno stile stereotipato, basato principalmente sull'esasperazione dei traslati. Tramite metafore e perifrasi sghembe si cerca di far scaturire il ridicolo per mezzo di accostamenti volutamente squilibrati così da unire artificialmente referenti elevati ad immagini figurative basse. Icastici sono, ad esempio, il richiamo al sole per mezzo dell'espressione «curva fetta del mellon celeste»; le nuvole appellate indegnamente «matarazzi del cielo»; oppure la luna definita, o meglio, sminuita, con l'altrettanto buffonesco epiteto di «celeste frittata».<sup>328</sup> Lo scopo del gioco risiede nell'abilità di non menzionare mai un referente col nome proprio, ma soltanto attraverso un suo richiamo metaforico forzato, contraddistinto da un volontario dislivello di tenore per dare vita ad immagini e accostamenti ridicoli. Lo stesso Tesauro, uno dei massimi teorici del barocco, favorevole ad un utilizzo ardito della metafora, consigliava di evitare di «concettare con metafore vili sopra cose magnifiche» e viceversa. Come esempio riportava proprio una lezione stiglianesca ripresa dall'idillio parodico intitolato *L'amante disperato*: «Stelle, buchi splendenti / Del crivello del cielo».<sup>329</sup> In altri componimenti il poeta si diverte, invece, ad irridere i *topoi* della poesia tradizionale tramite un loro stravolgimento. La consueta immagine dell'ape che punge le labbra dell'amata ora viene ripresa in chiave caricaturale in un madrigale dedicato ad un vespa, in cui si definisce l'insetto «dell'ape quasi picciola scimia»,<sup>330</sup> adottando un lessico irriverente nei confronti della

---

<sup>328</sup> Rispettivamente: *Canz.* IV, 66, 11; *Canz.* IV, 58, 1; *Canz.* IV, 58, 3.

<sup>329</sup> E. TESAURO *Il cannocchiale aristotelico*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, (coll. *La letteratura italiana vol. 36*), a cura di Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1960, p. 80

<sup>330</sup> *Canz.* IV, 64, 2

soavità degli antichi modelli. Oppure, nel madrigale *O mattacin de' fossi*, viene preso di mira il *topos* dell'invio di doni e oggetti dal valore simbolico all'amata. Già dal primo verso ricorre una metafora assai audace che introduce il componimento in un'atmosfera ridanciana, per cui «mattacin»<sup>331</sup> rimanda al modo di camminare del granchio, simile a quello di un funambolo. Il dono bizzarro non si riveste più di significazioni amorose o propizie ma si trasforma in un vero e proprio messaggio di morte. Nel componimento giocoso il poeta si diletta scherzando sulla variante latineggiante del nome dell'animale, ossia *cancro*, e, con l'invio dell'animale alla donna crudele, le si augura di conseguenza un tumore, di cui cancro è sinonimo:

In volgar granchio ed in latino cancro:  
Se vuoi che più mi piaccia il tuo camino,  
Non v'andar in volgar, vanni in latino.<sup>332</sup>

Un'altra situazione tipica è il ritratto di scene altamente impoetiche ed estremamente basse come l'ottava che canta le gesta di un bidello intento a chiedere agli scolari una mancia:

Sono il vostro bidel che m'appresento  
Per la colletta a voi larghi scolari:  
Non appiattate sotto 'l manto il mento,  
Non vi mostrate dell'aver avari,  
Questo c'ho in mano è un bacil d'argento,  
Però convien che d'or siano i danari,  
Su, dunque, se larghezza in voi s'aduna,  
Gettate alcuna stella in questa luna!<sup>333</sup>

L'elemento farsesco più rilevante risiede nel concetto finale volutamente sproporzionato e usato per incensare poeticamente l'umile gesto dell'elemosina: vengono infatti chiamate in causa luna e stelle, scomodate inopportuna per designare il piatto d'argento per le offerte (*bacil*) e le monete d'oro.

Infine, ci sono gli idilli, i quali, da un punto di vista critico, sono i più adatti ad un'analisi programmatica dei meccanismi parodici, poiché condensano al loro interno tutti i vizi retorici verso i quali lo Stigliani vuol dar battaglia. Essi, come detto, sono tre e rispettivamente *L'amante disperato*, *L'amante stoltisavio* e *La musa del secol nostro*.

---

<sup>331</sup> Giocoliere mascherato che eseguiva in pubblico esercizi di abilità acrobatica (GDLI)

<sup>332</sup> *Canz.* IV, 63

<sup>333</sup> *Canz.* IV, 67

*L'Amante disperato*<sup>334</sup> (di qui innanzi lo si indicherà con la sigla AD) inscena i lamenti di Falcidio, innamorato della bella Bubula che però lo respinge. Siamo all'alba di un giorno d'inverno, il sole deve ancora sorgere ma si intravede la sua luce. Il protagonista, disteso su un prato, si lamenta del proprio martirio amoroso rivolgendosi direttamente alle stelle, verso le quali si dispera, inveendo contro la donna, rea di non ricambiare il suo amore. Chiede pertanto alle stelle che pongano fine alla sua sofferenza, cadendo dal cielo e trafiggendolo. Il silenzio di quest'ultime induce Falcidio a tentare il suicidio, impiccandosi o gettandosi in pasto a qualche bestia feroce, ma le sue nefaste intenzioni vengono interrotte da un pensiero improvviso. Falcidio non vuole in alcun modo lasciare tracce di sé per non far sapere a Bubula della sua morte e per non offrirle, così, alcuna gioia. Ma le stelle, indifferenti, diventano ora il bersaglio delle sue invettive e vengono accusate di avergli affibbiato un destino così crudele e beffardo. Falcidio decide allora che si sarebbe diretto alle colonne d'Ercole nello stretto di Gibilterra per far crollare il cielo sulla Terra, secondo la credenza che Atlante avesse eretto le colonne per fare le sue veci, così da sterminare l'intera umanità e per non lasciare alcun segno della sua morte.

*L'Amante stoltisavio* (di qui innanzi lo si indicherà con la sigla AS) ricalca il modello dell'idillio precedente con qualche variazione sul tema. Il componimento trascrive i lamenti di Graziano, quel che sembrerebbe essere un professore universitario di diritto, per la refrattaria Simona. Costui comincia a scrivere i suoi lamenti, con un proemiale ampio raffronto tra Atlante e se stesso, accomunati dal fatto che entrambi portano, il primo sulle spalle, il secondo sul cuore, un grave peso. Il protagonista narra poi la storia dell'incontro con Simona. Era primavera in campagna e Graziano si diresse verso un «picciolo colletto» alla cui sommità era situata una sorgente d'acqua. Nei pressi di questa fonte era situata una grotta entro la quale il protagonista si avventurò. In fondo a questa spelonca, ricca di splendide formazioni calcaree che raffiguravano particolarissime forme animali di «innaltrata natura», trovò la fanciulla intenta a spidocchiarsi. Graziano ne rimase subito incantato e si mise a scrutarla da lontano. A questo punto segue una lunga e minuziosa descrizione delle bellezze della donna. Ma questa, accortasi della sua presenza, lo scacciò in malo modo, innescando i malumori del giovane innamorato che non volle continuare a sbirciarla ricordandosi dell'esempio mitologico

---

<sup>334</sup> Gli idilli sono stati antologizzati da Ottavio Besomi e l'edizione di riferimento per le future citazioni sarà O. BESOMI *Esplorazioni seicentesche*, Padova, Antenore, 1975



di Atteone. Finita la rimembranza continuano i lamenti del povero Graziano che finisce anch'esso per invocare la morte. Come già fece Falcidio, anche lui tenta il suicidio per mezzo dell'impiccagione ma, per non sottrarre a Simona un fedele amante, rinuncia a morire, nella speranza che la costanza del suo amore prima o poi porti i suoi frutti.

La *Musa del secol nostro* (di qui innanzi lo si indicherà con la sigla M), più che una parodia, appare un testo serio dove il *focus* è la denuncia della situazione letteraria contemporanea per mezzo di una sua rappresentazione allegorica. L'idillio è posto intenzionalmente alla fine della sezione per fungere da conclusione moralistica e per fornire una corretta chiave di lettura all'operazione stiglianesca, fornendo l'estrinsecazione teorica degli intenti sottoscritti ai precedenti componimenti.

Il protagonista è Carmenio, controfigura dello Stigliani. Pseudonimo prescelto per la sua derivazione latina da *carmen* che lo lega indissolubilmente alla figura del poeta. Costui si ritrova alle cime del Parnaso, il monte consacrato alla poesia. Qui appare alla vista di Carmenio una donna brutta e difforme: è la musa del secolo, cioè attuale, che protegge ed ispira i poeti. Dopo una lunga descrizione della terribile creatura, Carmenio la lusinga capziosamente dichiarandosi suo seguace. Decide così di dirigersi al tempio di Apollo per un ultimo saluto al dio protettore del vecchio modo di fare poesia, considerato ormai superato dagli ingegni di primo Seicento. Apollo, venuto a conoscenza dell'esistenza di questa musa che si dichiara sua rivale, incarica Carmenio di detronizzarla ristabilendo l'autorità febea in campo poetico. Come? Portando dinnanzi all'orrida creatura i poeti, i saggi e gli intendenti di lettere, i quali, presa visione del suo reale aspetto, l'affosseranno a suon di «robusti argomenti».

L'operazione stiglianesca consiste nel concentrare in pochi componimenti tutti i vizi e le cattive abitudini della poesia e portarli dinnanzi agli occhi di tutti, così da rendere palese lo squallore verso il quale ci si sta dirigendo. Gli sforzi si concentrano principalmente sulla metafora. Mentre lo stile del Petrarca e quello dei suoi ferventi seguaci cinquecenteschi si era distinto soprattutto per la messa in rilievo delle figure di posizione che alteravano la regolarità della sintassi (quali l'asindeto, il polisindeto, lo zeugma, l'iperbato, il chiasmo, etc.) con una scarsa considerazione per i tropi, ossia quelle figure legate alla sfera semantica; a partire dal Seicento questo rapporto viene capovolto. In origine la metafora e la perifrasi rivestivano il compito di eliminare le ripetizioni, ampliando il pensiero secondo il principio medievale

dell'*amplificatio*. Ora, invece, tali figure vengono sfruttate per elevare il tono del discorso, eliminare la parola banale e consueta, e nobilitare il pensiero conferendogli un aspetto sfarzoso. Di conseguenza, il poeta barocco ricerca l'iperbole quanto più eccessiva per dar prova della propria scaltrezza, inventando nuovi motivi e scorgendo associazioni liminali tra le cose per sorprendere e dilettere il proprio uditorio. La metafora perde la sua originaria valenza gnoseologica per inseguire il godimento estetico, perché ormai si addentra in una sorta di *trobar clus*, ove gli accostamenti non sono più immediatamente comprensibili dal momento che il poeta mira all'oscurità secondo la teoria che maggiore è lo scarto cognitivo tra designante e designato, maggiore risulterà l'effetto sorprendente. La similitudine, che legava gli estremi con la particella "come", scompare quasi del tutto perché contraria al meccanismo che vede lasciare completamente al lettore la fatica, e il conseguente piacere nell'eventuale successo, di integrare e colmare il vuoto informativo con i propri sforzi mentali.<sup>335</sup> È questo, in sintesi, il principale fenomeno retorico che si cela dietro le mire parodiche degli *Amori giocosi*. Infatti, ad uno sguardo più ampio, si vede come le figure prevalenti negli idilli siano sicuramente le metafore e per dare un saggio della loro portata, tramite una scrematura dei tre idilli, si riportano quelle ritenute più ardite e sfacciate:

*Alba:*

- Lucida cuoca e guattera serena della corte di Giove (AD 48 – 49): in quanto gli addetti alla cucina erano tenuti a precedere nel risveglio i signori.
- Dipintrice (AD 60)
- Miniatrice d'oro (M 19)
- Bianca molinaia d'Oriente (AD 38): in quanto frantuma il frumento generando la farina che, essendo bianca, rappresenta il chiarore del giorno.

*Alberi:* selvaggi Briarei (AD 354); Briareo è un gigante mitologico dalle cento braccia presente anche nell'inferno dantesco (*Inf.* XXXI).

*Amore:*

- Faretrato augel (AS 73): in quanto arciere volante.
- Talpa de' dèi (AS 73): in quanto Cupido viene tradizionalmente raffigurato come cieco o bendato.

*Aprile:* ricamator industrie (M 42); in quanto è il mese in cui spuntano i fiori sulla tela rappresentata dal prato.

*Bocca:*

---

<sup>335</sup> W. T. ELWERT *La poesia lirica italiana del Seicento*, Firenze, Olschki, 1967, pp. 55 – 60

- Mineretta di perle (AS 494); ove *perle* indica i denti.
- Voraggini dentate (AD 375)

*Capelli biondi*: aurati nembi (AS 460)

*Cipresso*:

- Piramide dei boschi (AD 346): per la sua caratteristica forma conica.
- Tribun della plebe delle piante (AD 347): probabilmente riferimento al legno del cipresso, duro, resistente e inattaccabile dai tarli, che rimanderebbe all'inviolabilità della quale godevano i tribuni della plebe romani.

*Cielo*:

- Terso lapislazzulo (AD 428)
- Ampio padiglion (AD 435): *padiglion* è l'ampia tenda da campo adibita ad ospitare gli ufficiali e i comandanti (GDLI).
- Immensa trabacca (AD 436 – 437): *trabacca* è la semplice tenda da accampamento, termine usato spesso in contrapposizione a "padiglione" (GDLI).
- Pavimento divo (AS 99): con riferimento all'estrema sfera del Primo Mobile, inferiore rispetto all'Empireo, sede di Dio; e, quindi, suo pavimento.

*Collinetta*: mammella della Gran Madre antica (AS 363 – 364): trattasi di una divinità primordiale, identificabile con la Gea greca, simboleggiante la Terra.

*Erba*: fronzuta plebe (AS 275)

*Estate*: chirurga general della natura (AD 211); in quanto inaridisce il terreno incidendo delle crepe.

*Fiori*: popolo odoroso (AS 274)

*Fronte*: mar di latte (AS 501)

*Gallo*: nativo orologio delle ville (AD 289)

*Gibilterra*:

- Marittimo gozzo (AD 467)
- Gorgozzuolo ondoso (AD 468)

*Guance*: maturette fraghe (AS 500)

*Guanti*: manual vagine (AS 44); la vagina è il fodero della spada.

*Inverno*: freddo cocodrillo delle stagioni (AD 97); in quanto prima uccide i fiori e poi li piange con lacrime di pioggia.

*Labbra*:

- Radici umide e dolci di teneri coralli (AS 497 – 498)
- Duo ricchi germi d'alga porporina (AS 496)

*Morte:*

- Dea falciata (AS 605)
- Metitrice ossuta (AS 606)

*Occhio:* finestral grattugia (AD 182); su cui Amore gratta le lacrime.

*Orecchie:*

- Uditrici vagine (M 330)
- Uditrici caverne (AS 186)

*Pettine:* rastro eburno (AS 459)

*Pidocchi:*

- Animate immondizie (AS 462): in quanto li si riteneva generati spontaneamente dagli umori corrotti del corpo.
- Vivente amorosetta pioggia (AS 463): in quanto per rimuoverli vengono fatti cadere dai capelli, definiti precedentemente «aurati nemi».

*Pigne:* carciofi di legno (AD 342)

*Polmoni:* mantici del petto (AD 137)

*Poesia:*

- Arte musaica (AD 171)
- Metricali parole (AD 172)
- Sillabati inchiostri (AD 173)

*Raggi del sole:*

- Frece febee (AD 122)
- Solari dardi (M 1)

*Rondine:* antica accecatrice del giacente Tobia (AS 328 – 329); in quanto l'uccello gli defecò sugli occhi rendendolo cieco; trattasi di un episodio biblico presente nella Vulgata latina in Tob. 2: 11.

*Ruscelli:*

- Liquidi figliuoli delle montagne (AS 690)
- Angue cristallin di chiari umori (M 54): *angue* è latinismo per indicare il serpente.
- Sperma de' monti (AS 312): in quanto proviene dalle nevi disciolte in montagna e rende fertili i terreni.

*Sangue:* succo vital (AD 387)

*Sole:*

- Carnefice fulgente (AD 82): in quanto "ammazza" le ombre della notte.
- Tiziano dell'eterea cupola (AD 66): in quanto dona la luce e colora il mondo.
- Duca dell'ore (AD 300)

- Principe degli anni (AD 300)
- Perpetuo corriere delle strade celesti (AD 403 – 404)
- Eterno procaccio de' sentieri superni (AD 405 – 406): *procaccio* significa "messo".
- Ardente bifolco (AD 414): in quanto ara il cielo con la sua luce.
- Barbier luminoso (AD 417): in quanto coi suoi raggi rade la volta stellata.
- Arciero lucente (AD 422): in quanto scaglia raggi di luce.

*Stelle:*

- Zecchini ardenti e doble rilucenti del gran banco del cielo (AD 106 – 107)
- Buchi splendenti del crivello del cielo (AD 266 – 267)
- Pitture e sculture eterne dell'azzurro palco (AD 475 – 481)
- Chiodi immortai confitti nel cielo (AD 125)

*Uccelli:*

- Demosteni alati (AD 72): in quanto gran chiacchieroni (Demostene è stato un abile oratore greco).
- Ciceron pennuti (AD 73)
- Alati Orfei (AD 293)
- Volanti Anfioni (AD 294): Anfione è il mitico fondatore, assieme al fratello Zeto, di Tebe; e il mito narra che costruì le mura della città grazie alle sue abilità con la lira.

*Usignolo:* sirenetta del bosco (AS 322); in quanto ammalia con il suo canto.

*Venti:* sonori e mormoranti vassalli di Eolo (AS 304)

*L'idillio barocco*

La scelta del genere idillio per veicolare questi messaggi non è casuale, anzi rappresenta una delle fondamenta su cui si basa la parodia. L'idillio barocco<sup>336</sup> è un sottogenere letterario che nasce sotto l'ombra delle favole pastorali fine-cinquecentesche di Tasso e Guarini (rispettivamente *l'Aminta* e *Il Pastor fido*). È una forma che ebbe vita breve ma molto intensa nei primi due decenni del Seicento e rappresentò una delle più importanti proposte innovative del gusto che andava costituendosi. Si tratta un componimento di lunghezza variabile tra il centinaio di versi e gli oltre duemila di alcuni esemplari mariniani, di argomento vario e in un metro che si può interpretare come «una sorta di madrigale enormemente dilatato».<sup>337</sup> L'idillio presenta tre caratteristiche essenziali: una sostanziale indifferenza verso il contenuto, tanto che all'iniziale idillio mitologico si affiancheranno presto il tipo encomiastico (come

---

<sup>336</sup> Per le considerazioni strutturali sul genere il testo di riferimento è D. CHiodo *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2000

<sup>337</sup> M. PIERI, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976, p. 278

l'*Astrea* di Giuseppe Salomoni), il tipo sacro (come *Il Monte Calvario* di Marcello Giovannetti) e il tipo patetico chiamato anche lettera o lamento (che vedremo poco più avanti); l'adozione del verso sciolto con la libera alternanza di endecasillabi e settenari (in termini metrici si parla di "selva"); l'estrema affettazione del linguaggio con la ricerca di un lessico raro e prezioso, e attraverso l'uso, o meglio l'abuso, di artifici retorici. L'eccentricità di questo genere contribuì in gran misura al disprezzo e alla scarsa considerazione degli studiosi settecenteschi nei confronti della poesia barocca, critici che ne determinarono la poca fortuna nei secoli a venire. Le uniche menzioni dell'idillio barocco ante-novecentesche si ritrovano solamente in due eruditi settecenteschi quali Francesco Saverio Quadrio e Ireneo Affò.

Nell'opera del Quadrio si trova il repertorio più completo di componimenti idillici, anticipato da alcune considerazioni sbrigative. Dopo una breve panoramica sulle caratteristiche che il genere presentava nell'antichità, ossia la varietà di argomento e la brevità espositiva, si passa alla descrizione dell'idillio seicentesco, ritratto formalmente come una «poesia libera», sciolta da qualsivoglia imposizione metrica o rimica; contenutisticamente, invece, ci viene descritto come un componimento eterogeneo che ha assunto varie forme e sfaccettature, ma queste hanno comunque al loro interno degli elementi di conformità che ne permettono la catalogazione sotto una stessa etichetta. Dalle parole del Quadrio si intuisce come l'operazione di individuazione dei caratteri generali dell'idillio barocco, oltre ad essere cosa complicata, risulterebbe infine inutile, poiché trattasi, a suo avviso, di un genere estemporaneo di scarsissima rilevanza storica e letteraria e pertanto non meritevole di sforzi critici:

Passando ora a investigare quello, che presso a moderni un tal nome d'idillio importa, esso due cose è stato contratto a significare. La prima è una spezie di poesia libera, e quanto alle rime, e quanto ai versi. Quanto alle rime; perché questa ancora al pari delle selve, ne ha una piena libertà, ammettendole dove le aggrada, e come le aggrada; ovvero ancor trascurandole. Quanto a versi; perché essa ammette eziando l'uso de' settenari, frammescolandosi agl'interi, dove, e quando le piace. La seconda cosa, che questo vocabolo *idillio* significa presso a noi, è un componimento di materia particolare, e determinata. Ma qual questa sia, non è chiaro per anche bastevolmente.<sup>338</sup>

Il poco interesse nei confronti dell'idillio esce allo scoperto nelle righe seguenti e conclusive del breve capitoletto che il Quadrio dedica al genere. Il disinteresse si trasforma presto in

---

<sup>338</sup> F. S. QUADRIO *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (vol. II, libro II), Milano, per Francesco Agnelli, 1742, pp. 352 – 353

brutale disprezzo. A causa della libertà strutturale che lo contraddistingue e poiché erede ideale di un genere della nobile tradizione classica, viene stroncato definitivamente sia esso, sia il suo fantomatico ideatore:

Dal che ancora ne segue, che il metro dell'idillio qui sopra descritto non essendo, che una lungheria di versi ineguali, non ristretti da nodo, né da legamento alcuno, sarà per tanto esso ancora, come un aborto sgraziato della bucolica da lasciarsi al Marini, che la gloria si arrogò d'averlo inventato.<sup>339</sup>

Ireneo Affò, nel suo *Dizionario precettivo*, non riserva alcun giudizio estetico nei confronti dell'idillio barocco e lo spazio che gli è stato dedicato consta veramente di pochissime righe. Dopo la consueta distinzione tra il genere antico e moderno, il critico ribadisce il carattere metricamente sregolato del componimento e tenta di abbozzare una caratteristica contenutistica, aggiungendo qualche elemento definitorio in più rispetto al Quadrio:

In quanto agl'italiani idillio par voglia significare un componimento chiudente in sé qualche favola narrativamente descritta con dolcezza, e grazia. [...] Se ne videro poi molti uscire, e si distinsero il Preti, Cesar Orsino, ed altri, che vi usarono gli endecasillabi, e i settenari misti, e rimati qua, e là a loro voglia.<sup>340</sup>

L'idillio seicentesco, nelle sue manifestazioni iniziali, pone al centro della scena un episodio mitologico esposto «con dolcezza e grazia» e, dunque, immerso in un contesto bucolico con un occhio di riguardo alla scelta delle parole e delle figure retoriche, votata alla ricerca di musicalità e all'ornamento del discorso.

A questo punto, è doveroso affrontare la delicata questione che riguarda l'inventore del genere. La contesa è tra *L'Europa* del Marino e la *Salmace* di Girolamo Preti, composte tra il 1607 e il 1608. Entrambi i componimenti pongono al centro un episodio mitologico. Il Marino narra il mito di Europa secondo la lezione di Mosco, e cioè la favola di una fanciulla fenicia che attirò gli interessi amorosi di Zeus, il quale assunse le fattezze di un toro per trarla in inganno e rapirla, portandola sull'isola di Creta dove poté concludere il rito di seduzione. Il Preti optò invece per il mito di Salmace ed Ermafrodito di derivazione ovidiana, per cui la ninfa, follemente innamorata di lui, e sprezzante nei confronti dell'amore, si strugge e si disperava per

---

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> I. AFFÒ *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Parma, presso Filippo Carmignani, 1777, p. 208

poi avvinghiarsi intorno al ragazzo supplicando a Giove di potersi unire indissolubilmente all'amato, e così vennero uniti in un unico corpo. Nonostante diversi studi, prove definitive e inconfutabili della preminenza ideale e cronologica dell'una sull'altra non sono state ancora pervenute. Nella contesa, come già fece l'Affò,<sup>341</sup> si deve inserire anche il poeta emiliano Gabriele Zinani, il quale rivendica il suo primato<sup>342</sup> in virtù di un breve componimento, *Gran caso ascolta, o Palma*, databile con sicurezza a prima del 1591. Operetta che, nonostante l'aderenza formale al genere, conobbe scarsissima diffusione e pertanto non può essere considerato come il fautore delle fortune dell'idillio nel Seicento.<sup>343</sup>

Anche lo Stigliani entra in merito all'argomento con un breve capitolo dedicato all'idillio presente nell'*Arte del verso italiano*, uno degli ultimi sforzi letterari del Materano. In queste poche righe non viene stigmatizzato il genere *in toto*, perché di per sé nobile, figlio di un'antichissima tradizione, tanto che l'autore fa rientrare sotto l'etichetta di idillio due canzoni, una del Tasso e l'altra di sua mano. Si critica però il gusto degenerato che accompagnava gli idilli che imperversavano nei primi decenni del secolo, quello stesso di cui si è preso gioco. Non perdendo occasione per dissotterrare l'ascia di guerra, lo Stigliani ci tiene a sottolineare con acrimonia come l'inventore del genere fosse in realtà da ricercare nell'antichità, sottraendo, compiaciuto, il primato al suo antico rivale:

Riesconvi gl'idilli, purché sian fatti con modestie di traslati e d'altre figure, e non colla sfacciatezza con che gli usa quella stramba scuola ch'a' nostri giorni ha corrotto il gusto a gran parte della gioventù. Ad idilli, o ad idillietti si possono ridurre alcuni componimenti scapoli, ch'anno lunghezza di canzone, quale è per uno esempio quel del Tasso, che comincia *Donne voi, che superbe*; o quel mio che comincia *Se la beatitudine immortale*, se ben io gli ho nel *Canzoniero* chiamati col nome generico di canzoni. Questi idilli sono testura antica di Teocrito e di Mosco e d'altri benché il sudetto usurpator della sesta rima abbia affermato (e pure in istampa) averla lui primieramente trovata.<sup>344</sup>

Sempre in polemica col Marino, nella premessa alla *Greggia del mare* (*Canz*, III, 26), idillio dedicato alla figura mitologico di Proteo, si legge: «la quale spezie di poema non è nuova in

---

<sup>341</sup> «Il Marini gloriossi vanamente d'averli egli il primo introdotti; ma a lui contende l'uso di un tal vocabolo Gabriel Zinano, che scrisse d'averne assai prima del Marino composti» (I. AFFÒ *cit.*, p. 208).

<sup>342</sup> «Mi meraviglio del Marino, che faccia tanta pompa d'haver trovato l'idillio, e la sesta rima, e tanto più che questi sono trovamenti d'altri. Quanto all'idillio ne sono stati fatti molti, come mostra lo Stigliano prima che il Marin nascesse, e io ne stampai alcuni quaranta anni sono. Dirà che gli ha dato il nome? Che lode si conviene a chi prende un nome da' greci tradutti, che ogni fanciullo può fare?» (G. ZINANI *Rime amorose*, Venezia, per Evangelista Deuchino, 1627, p. 40).

<sup>343</sup> D. CHIODO *cit.*, p. 30

<sup>344</sup> T. STIGLIANI *Arte del verso italiano*, Roma, per Angelo Bernabè del Verme, 1658, p. 269



nostra lingua, ma introdottavi ai secoli passati dal Rota, dal Paterno, dal Franchi, e da altri molti, i quali la presero da Teocrito, da Bione, e da Mosco, scrittori antichissimi». Ancora una volta non si fa menzione del poeta napoletano.

Nel passo citato il riferimento alla corruzione dei giovani non è stato inserito accidentalmente: tale preoccupazione era un sentimento generalizzato tra gli eruditi dell'epoca che vedevano nell'idillio una seria minaccia alla soavità e alla compostezza della lirica espressione.<sup>345</sup> Lo Stigliani nella *Musa del secolo nostro* insisterà su questo concetto definendo la difforme creatura che si spaccia per fonte d'ispirazione dei poeti come:

Quella vana fantasma,  
Quella falsa chimera,  
C'ha l'ingegno de' giovani infollito.<sup>346</sup>

Data la maggiore facilità e versatilità del verso sciolto, questi componimenti divennero utilissime esercitazioni per i principianti che volevano cimentarsi nella poesia. Il problema risiedeva nella struttura stessa dell'idillio. Venendo meno l'impianto metrico, la bravura del poeta si coglieva, ora, solo nella fattura dei concetti che questi avrebbe saputo generare e nelle modalità retoriche con le quali venivano espressi. Gli idilli, pertanto, dovendo rispettare quest'assunto, si riempirono a dismisura di concetti ampollosi e stravaganti che andavano a braccetto con traslati esagerati che scadevano spesso nell'eccesso, nel ridondante e infine nel ridicolo. Tale discorso può valere nel suo insieme anche per il madrigale, la brevità del quale portava a concentrare le attenzioni sulla magnificenza dei concetti. Si trattava dunque di un genere praticato dai giovani e destinato ad un uditorio giovane, dal momento che suonava come una specie di ribellione artistica alla poesia tradizionale, che aveva ormai raggiunto vette insuperabili. Una simile formazione nei neofiti non poteva portare a nulla di buono: abituati fin da giovani al verso sciolto, questi avrebbero conosciuto grandissime difficoltà nell'accostarsi alle forme più nobili della tradizione e, una volta acquisita finalmente una certa familiarità, vi avrebbero riversato la loro impostazione concettista, portando alla deriva la grande poesia. Inoltre, la dimestichezza con il genere idillico avrebbe spinto molti poeti a ritenersi già abili nella versificazione e a pubblicare le loro rime ancora acerbe, di fatto

---

<sup>345</sup> Domenico Chiodo riporta a proposito un appunto manoscritto di Paolo Beni al suo *Catalogo de i libri italiani della Beniana Bibliotheca*.

<sup>346</sup> M, 308 – 309

intasando il mercato editoriale. Tra il 1612 e il 1615, infatti, la pubblicazione di idilli si moltiplica, legata ad una crescente richiesta di un simile prodotto da parte del pubblico.<sup>347</sup> L'idillio diviene così una cartina tornasole degli effetti che l'espansione dell'editoria ha provocato sulla produzione letteraria.

Lo Stigliani più maturo tornerà ad affrontare l'argomento con una maggiore consapevolezza, dedicando alla denuncia di tale fenomeno la famosa lettera al signor N., regalandoci uno spaccato esaustivo, vero ed accorato della situazione letteraria dell'epoca:

Ed io soglio dire che quell'autore, il qual non teme la stampa come cosa formidabilissima, non ha sentimento in capo ma è stolido del tutto. [...] Questa è quella spaventevole pietra di paragone, la quale da ognuno si de' fuggire come se fusse pietra di scoglio. Chi non ha oro sopraffino, non le s'accosti; e chi anco l'ha, pur le stia lontano. Perché se 'l vulgo overo i potenti vorranno che quello sia alchimia, pur sarà e, se non sempre, almeno durante la vita degli scrittori e de' censori loro. Troppo è casuale la piega dell'opinione popolare e degli imperiti, e troppo è violenta ed indiscreta. [...] Per mia fé, non è città in Italia da cento anni in qua, non terra, non castello, non villa, non borgo il quale non abbia i suoi poeti che tutto il dì scrivono rime ed epopee e tragedie pastorali e le stampano. Onde i libri son moltiplicati sì smisuratamente e sì fuor d'ogni termine, che solo a far catalogo de' nomi non basterebbe grossissimo tomo simile al Codice legale. [...] Atalché tutto lo scrivere poetico d'Italia altro non viene ad essere ch'uno ampio abisso d'oblivione ed uno interminabile oceano di dimenticanza e di disprezzo. [...] Un tempo i lettori si contentarono d'una lettura non cattiva, poi volsero eccellenza, appresso desiderarono maraviglie, ed oggi cercano stupori; ma, dopo avergli trovati, gli hanno anco in fastidio ed aspirano a trasecolamenti ed a strabiazioni.<sup>348</sup>

La stampa era diventata uno spauracchio di cui aver timore perché, una volta varcata la soglia della pubblicazione, impossibile era tornare sui propri passi. Sulla stessa linea di pensiero si poneva anche il Marino, il quale, nella prima lettera al principe di Savoia posta in testa alla *Sampogna*, avvertiva, con parole calzanti, che «la stampa è atto irrevocabile et irretrattabile».<sup>349</sup> Bisognava valutare con attenzione il valore di una propria opera prima di mandarla alle stampe perché questa, in men che non si dica, si sarebbe irrimediabilmente diffusa a macchia d'olio e avrebbe dovuto fare i conti con i gusti volubili del pubblico, trovandosi costretta ad assecondarli.

Infatti, il successo commerciale prese il posto dei precedenti sani criteri estetici utilizzati nel giudizio di valore di un'opera. La letteratura non era più votata verso gli alti ideali di stile ma

---

<sup>347</sup> Per un preciso elenco annalistico delle raccolte di idilli confronta l'appendice in D. CHIODO *cit.*, pp. 109 – 126

<sup>348</sup> Lettera LXXVII

<sup>349</sup> G. B. MARINO *La Sampogna*, a cura di Vania de Maldé, Parma, Guanda, 1993, p. 5

chinava sommessamente il capo alla mannaia del gusto popolare, giudice severo ed imparziale delle fortune, perlomeno in vita, di un autore e dei suoi lavori. Con il termine “popolare” non si vuole far riferimento all’accezione moderna ma indicare il lettore medio del tempo, formato perlopiù da quelli che Matteo Peregrini definiva gli «infarinati di lettere» e cioè coloro i quali «non hanno perfezion di giudizio, anzi comunemente da una fallace presunzione di sapere sogliono averlo molto corrotto».<sup>350</sup> L’abbondanza di scrittori, causata dalla sempre più salda industria editoriale, fece sì che il mercato librario venisse sommerso di raccolte poetiche di pessima fattura che stordirono il popolo dei lettori, non più in grado di distinguere un buon prodotto da uno scadente, dal momento che il criterio di valutazione era ormai divenuto la capacità ricreativa del testo unita alla bravura del poeta nella creazione di immagini e accostamenti stravaganti, in grado di suscitare stupore. Dirà Matteo Peregrini che «simili libri, letti la prima volta, paiono scritti in cielo, poi iteramente letti e riletti, perdono e svengono affatto».<sup>351</sup> Insomma, gli eccessi hanno portato inevitabilmente alla noia e il mercato iniziò a richiedere libri sempre più ricercati fino appunto ai «trasecolamenti» e alle «strabiliazioni» di certa poesia. È uno Stigliani che anticipa, di fatto, la tesi del Tesauro secondo cui la nascita e proliferazione delle figure retoriche è da ricercarsi nella «nausea delle cose cotidiane»<sup>352</sup> che porta l’uomo alla ricerca costante di novità.

Tornando alla disputa sull’origine dell’idillio, tra gli esemplari del Marino e quello del Preti, il successo arrise maggiormente alla *Salmace* che si impose ad archetipo privilegiato del genere idillico, soprattutto per il tipo mitologico, e conobbe da subito un importante imitatore in Giovanni Capponi che compose la sua *Leucotoe* nel 1609 (che narra la triste vicenda di una fanciulla trasformata in albero di incenso).<sup>353</sup> Il modello del Preti era caratterizzato, oltre che dal soggetto di derivazione ovidiana, dall’inserimento del racconto all’interno di una cornice (assente nel Marino), da un’ampia topografia iniziale (mentre nel Marino vi era un breve richiamo alla stagione primaverile e la narrazione iniziava quasi *in medias res*), da una lascivia galante solo accennata (che ne *L’Europa* risultava molto più accentuata) e infine da uno sviluppo lineare della favola (mentre nell’idillio mariniano procedeva a blocchi).

---

<sup>350</sup> M. PEREGRINI *Delle acutezze*, a cura di E. Ardissino, Torino, Res, 1996, p. 156 - 157

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 158

<sup>352</sup> E. TESAURO *Il cannocchiale aristotelico*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, (coll. *La letteratura italiana vol. 36*), a cura di Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1960, p. 47

<sup>353</sup> *Met. IV*, 190 - 255

Parallelamente al tipo mitologico, come già accennato, se ne svilupparono immediatamente di nuovi (in linea alla pluralità tematica già intervenuta nell'ambito lirico), tra cui il tipo encomiastico e il tipo sacro, ma in particolare, a partire dal 1612, andrà affermandosi il genere della lettera o altrimenti detto "lamento", che, come vedremo, sarà uno dei principali bersagli della parodia stiglianesca.

### *I principali bersagli*

Il primato nell'ulteriore sottogenere dell'idillio lamentoso è di Claudio Achillini, il quale compose nel 1612 *L'amorosa ambasciatrice* e *Il testamento amoroso*. Quest'ultimo, a lungo erroneamente attribuito al Marino, tratta del lamento amoroso di Lilla per Lidio con l'inconsueta inversione dei ruoli che sembra rimandare alla *Salmace* del Preti. La donna, per testimoniare al proprio amato il suo folle amore per lui, decide di tagliarsi le vene per redigere col sangue un testamento amoroso, ma il suicidio non avviene per l'intervento risolutorio di un espediente ingegnoso. Lilla, infatti, non volle privare all'immagine del bel volto di Lidio, un «vivo albergo». È un finale, questo, che ricorda quello de *L'Amante stoltisavio* dello Stigliani, dove, a ruoli invertiti, Graziano rinuncia ad impiccarsi per non recar danno alla sua amata, privandola di un fedele ammiratore. Inoltre, Graziano comincia la sua rimembranza affermando che questa non possa essere «mai con altro liquore, / che col sangue dell'alma scritta» (AS, 81 – 82) per far fede del suo grande amore per Simona, con una chiara ripresa all'*Incipit* dell'idillio dell'Achillini.<sup>354</sup>

*L'amorosa ambasciatrice* è invece una breve lettera da parte di uno sposo per la sua amata, che si traduce in un'iperbolica celebrazione ritrattistica, stucchevole e notomizzata, delle bellezze della futura moglie, intessuta di insistenti giochi metaforici e traslati arditi. Il dettato si concentra, in pieno stile barocco, all'elogio spropositato delle singole parti del corpo. Per esempio, una lunga sezione è dedicata all'elenco di predicati metaforici sulle chiome dell'amata che vengono definitive: «lacci d'oro», «stami preziosi», «selva d'oro», «preziose procelle». Anche in questo caso nell'*Amante stoltisavio* si ritrovano alcuni elementi

---

<sup>354</sup> «Ardea di Lidio il vago / Lilla la giovinetta, / E 'l pastor da la ninfa / De le sue fiamme un testimonio espresso / Incredulo chiedea; / onde prodigamente / Ella del proprio cor la vena aperse / E su 'l candido foglio, / Co' l sangue innamorato / In quella bella guisa / Moribonda d'amor testò d'Amore» (C. ACHILLINI *Il testamento amoroso* in *Gl'idilli di diversi ingegni illustri del secol nostro*, Milano, per Giovan Battista Bidelli, 1618, p. 160

riconducibili ad un parodia di questo modello. Oltre alla medesima sezione descrittiva delle bellezze femminili, tra il novero degli elogi iperbolici si può intravedere un preciso obiettivo delle mire canzonatorie del Materano. Nell'idillio dell'Achillini, infatti, le labbra della donna divengono «radici umide e dolci di teneri coralli», e nell'*Amante stoltisavio* ricorre identica la similitudine: «Parean le dolci labbia [...] due radici umide e dolci di teneri coralli» (AS, 495 – 498).

A differenza del testo dell'Achillini, la descrizione stiglianesca è volutamente destabilizzante: vi vengono elogiati aspetti fisici non proprio dentro gli standard canonici e con una terminologia assai inappropriata che sembra quasi un insulto mascherato. Un esempio esaustivo può essere l'elogio agli occhi di Simona: «Parean le sue pupille, / Tant'eran negricanti, / Cari corvi d'Amore» (AS, 484 – 487) con un latinismo forzato quale *negricanti* e un elemento fuori contesto come i corvi, che introducono oltretutto in un'atmosfera funerea. L'istanza parodizzante è resa ancora più evidente dall'elogio paradossale delle ributtanti manovre di "spidocchiamento" effettuate dalla ragazza (AS, 458 – 474), posto intenzionalmente all'inizio della descrizione e con dovizia di particolari. L'esaltazione della donna pidocchiosa diverrà un motivo molto frequente nella lirica seicentesca e verrà sfruttato da Gianbattista Mamiani, da Anton Maria Narducci, e da Giovanni Giacomo Lavagna.<sup>355</sup> Secondo il Getto però gli esiti così bizzarri e parossistici di questi sonetti rinvierebbero ad un chiaro intento polemico, sfruttando una convenzione parodica nata probabilmente dalla penna dello Stigliani.<sup>356</sup>

Oltre che dai prestiti lessicali ed analogie, la supposizione che tra i bersagli principali dello Stigliani possa rientrare l'Achillini si può facilmente spiegare anche dal successo ottenuto dal bolognese. Infatti, il lamento dell'amante disperata (o più spesso disperato) e l'artificiosa esaltazione delle bellezze della donna, divennero i due modelli fondativi per l'idillio patetico, e conobbero una serie di sterili imitazioni che si limitarono al più ad un ampliamento del tema. Alcune di queste si ritrovano racchiuse nella più importante raccolta d'idilli del tempo, ovvero la silloge milanese del 1618, approntata Giovan Battista Bidelli e intitolata *Gl'idilli di diversi ingegni illustri del secol nostro*. All'interno, oltre agli idilli mitologici più felici, si possono annoverare esemplari malnoti di derivazione achilliniana come l'*Armilla* del bellunese

---

<sup>355</sup> G. GETTO *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000, p. 49

<sup>356</sup> *Ibid.*

Leonardo Miari, *La partenza* del vicentino Ludovico Aleardi o *La lettera* del bolognese Ridolfo Campeggi.

L'ipotesi che lo Stigliani nei suoi testi intendesse polemizzare con l'Achillini è ulteriormente comprovata anche da un passo della famosa lettera al Marino, con la quale lo Stigliani cercò invano di scagionarsi dalle accuse piombategli addosso a causa delle tre famigerate ottave del *Mondo Nuovo*:

Il qual ricordo onorevole è molto ben noto ai suddetti *poetastri* parmegiani e bolognesi, alcun dei quali (dico de' bolognesi) l'ha letto insin cogli occhi propri e, non gli bastando la lettura, se n'ha voluto prender copia. In particolare un dottor grosso e ventricuto, il quale, caminando pettorutamente a modo di barbassore e troppo dilatando le fimbrie del suo lungo saio e le falde del suo gran cappello, mostra ancora negli atti esteriori d'esser tutto abbottato di vento e tutto gonfio di vanità [corsivo mio].<sup>357</sup>

Il termine *poetastri* è lo stesso usato nella didascalia («composto nella maniera poetastrica») scelta per designare il suo primo idillio, nonché per etichettare l'intera sezione comprendente i componimenti parodici. Nonostante non venga mai citato esplicitamente, il rinvio all'Achillini, bolognese e addottorato in diritto, appare scontato. Ulteriore testimonianza dello stretto legame tra l'Achillini e gli idilli stiglianeschi si ritrova in apertura dell'*Amante stoltisavio*, in cui si trovano già diversi rimandi all'idillio del bolognese. Qui, il protagonista, Graziano, viene descritto, con innumerevoli e confusionari giri di parole, proprio come un professore di diritto,<sup>358</sup> sciogliendo ogni dubbio. Lo pseudonimo «dottor Graziano» viene poi riutilizzato dallo Stigliani in una lettera datata al 1625 sempre in riferimento all'Achillini.<sup>359</sup> Il nome non è casuale e deriva da un personaggio della commedia dell'arte e specialmente dalla maschera comica del Dottor Graziano, stereotipo dell'avvocato o del notaio saccente e sbruffone che in realtà è solo capace di citare a pappagallo i brocardi giudiziari in una lingua contorta e a tratti incomprensibile.<sup>360</sup>

---

<sup>357</sup> Lettera XXXIX

<sup>358</sup> «Sendosi Grazian salvo condotto / Dentr'a un quieto asilo / Di scolastiche ferie, / Scioperato oziava e neghittoso. / Né più saliva, come suol, togato, / Su la dotta bigoncia / A spianar d'Ulpiano / Le scoscese dottrine / Coll'argano legal dai cento mangani» (AS 28 – 36) .

<sup>359</sup> «M'ha fatto alquanto ridere l'avviso datomi frescamente da V. S., cioè quel Buffalmacco del dottor Graziano abbia detto la mia copia esser falsa, la qual va attorno manoscritta, della lettera soddisfattoria ch'io già inviai al cavalier Marino in Francia circa il pretender egli che da me sia stato mentovato il suo nome nel mio *Mondo nuovo* con detrazione e maldicenza» (lettera LII).

<sup>360</sup> V. PANDOLFI *La commedia dell'arte*, Storia e testo, vol. II, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 2 – 3

Claudio Achillini è considerato dalla critica uno dei primi esponenti del concettismo e uno dei principali fautori delle fortune del nuovo stile. Giurista di fama e poeta molto popolare al tempo, fu membro della prestigiosissima Accademia dei Lincei, divenne famoso ai più grazie al suo sonetto *Sudate, o fuochi, a preparar metalli* citato dal Manzoni (*Promessi Sposi*, cap. XXVIII) a testimonianza del cattivo gusto del secolo. La triste reputazione dell'Achillini è dovuta al «turgore iperbolico»<sup>361</sup> delle proprie liriche che travalicava addirittura gli esiti della musa mariniana, avvicinandolo piuttosto allo stile degli ultimi barocchi (quali ad esempio il Lubrano). Era contraddistinto da uno stile esagerato e pesante, «tutto cervello e nient'anima», attitudine che gli derivava dalla consuetudine con i testi di legge.<sup>362</sup> Fu grande amico del Marino, nonché uno dei suoi più strenui sostenitori. Dopo lo scandalo delle ottave incriminate del *Mondo nuovo* fu uno dei più attivi detrattori e persecutori del Materano; fu lui stesso a ispirare Girolamo Aleandri all'inaugurazione del filone di opere in difesa dell'*Adone*, contro le aspre critiche mosse al poema dall'*Occhiale* dello Stigliani.<sup>363</sup>

Oltre all'Achillini, bolognesi erano anche il Preti, Ridolfo Campeggi, Giovanni Capponi, tutti autori di idilli. Guarda caso, costoro sono tutti presenti nella raccolta milanese del Bidelli. È una raccolta fondamentale che ci permette di capire meglio a chi fossero indirizzate le mire dello Stigliani. Nell'*Occhiale*, a tal proposito, a distanza di qualche anno, il Materano ritorna ancora sulla questione sfruttando un verso dell'*Adone*, secondo lui copiato da un idillio di un poeta di cui non si ricorda il nome:

Autore, il cui nome veramente io non mi ricordo, perciocché di queste pesti (cioè *idillianti* goffi, ch'anno stampato) ve n'è migliaia, massimamente in *Lombardia*. I quali il Marini legge tutti per isvagliargli, sicome li leggo anch'io, ma per ridermene, e per contraffargli ne' miei componimenti giocosi [corsivo mio].<sup>364</sup>

Il passo è stato investito di un'importanza quasi capitale da parte del Besomi. Questi lo riteneva essenziale per un'interpretazione precisa degli idilli alla *poetastica*. Una sua comprensione, infatti, avrebbe aiutato a svelare chi si celava dietro alle istanze stiglianescche, dal momento che forniva una selettiva geolocalizzazione di questi fantomatici *idillianti*: la

---

<sup>361</sup> F. CROCE *Tre momenti del barocco letterario*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 23

<sup>362</sup> R. ASOR ROSA *La lirica del Seicento*, Roma – Bari, Laterza, 1979 (LIL 28), p. 69

<sup>363</sup> *Ibid.*; F. CROCE *cit.*, p. 108;

<sup>364</sup> T. STIGLIANI *Dell'occhiale, cit.*, p. 201

Lombardia. Il Besomi si arrovellò inutilmente alla ricerca di qualche autore lombardo che potesse essere ascritto sotto questo genere ma tale operazione non diede, a ragione, alcun risultato.<sup>365</sup> Di fatti, secondo la tesi di Domenico Chiodo, l'indicazione geografica non era legata alla provenienza di un preciso autore, ma era un richiamo diretto proprio alla raccolta milanese del Bidelli. La convinzione del Chiodo è sostenuta dal fatto quella del Bidelli fu la prima grande raccolta d'idilli ad essere pubblicata (ne conteneva ventuno) con l'intenzione di aprire nuove vie allo sfruttamento editoriale del genere. Dacché nel florilegio bidelliano venivano inseriti gli esemplari ritenuti più degni e validi, operando di fatto una selezione basata su criteri estetici, il genere idillico, pertanto, considerato fino a quel momento una moda frivola e passeggera, cominciò ad essere proposto come prodotto letterario serio. Dopo l'apogeo raggiunto nel triennio '14 – '16, questo volume fu sentito probabilmente come la goccia che fece traboccare il vaso e attirò sul genere i biasimi e le ire dei letterati più rigorosi, ormai stufo e preoccupato di vedere bistrattata la poesia in questa maniera. Non è un caso che proprio in quell'anno, il 1618, venne confezionato il primo attacco al genere, mosso per mezzo della parodia imbastita da Francesco Bracciolini nel *Batino*.

Lo Stigliani, infatti, non fu il primo a prendere di mira questo nuovo genere. *Il Batino* replica lo stile ingiustificatamente ampolloso di quei prodotti poetici adattandolo ad un tema volutamente degradante. L'idillio del Bracciolini inscena, infatti, le misere operazioni di uccisione di un maiale, di nome Nencio, da parte del contadino Batino.<sup>366</sup> Ad uno sguardo più ampio, però, si può notare come le mire del Bracciolini non fossero rivolte unicamente alla maniera espressiva del genere ma bensì alla sua natura intrinseca. Il *Batino* uscì nel 1618 in appendice al poemetto in ottave intitolato *Scherno de gli Dei*,<sup>367</sup> introdotto a sua volta dal dialogo *Thalia, Musa baiona*. Questi due componimenti manifestavano apertamente il timore per l'eccessivo e spropositato ricorso al repertorio mitologico da parte dei lirici contemporanei, azione che avrebbe provocato un pericoloso avvicinamento degli animi ad una religione fittizia, che attribuiva poteri e virtù ad esseri immaginari; e alle teorie materialistiche di matrice lucreziana. Il *Batino*, pertanto, può essere letto sia come parodia ai modi e allo stile dell'idillio ma anche come denuncia della deriva mitologica e l'allontanamento

---

<sup>365</sup> O. BESOMI *cit.*, p. 18

<sup>366</sup> L'elaborazione poetica intorno a un tema triviale potrebbe risentire del *Moretum* pseudo virgiliano, in cui si descrive la preparazione di un pasto da parte di un contadino, poemetto appartenente alla *Appendix vergiliana*, riscoperta nel XVI secolo.

<sup>367</sup> F. BRACCIOLINI *Scherno de gli Dei*, Firenze, presso i Giunti, 1618



dallo spiritualismo cattolico che colpì la poesia e che inequivocabilmente infettò anche il genere più in voga al tempo.

A partire dal 1620 la produzione di idilli conobbe un brusco arresto. La causa risiedeva nella pubblicazione di un'opera che viene considerata allo stesso tempo l'apogeo e la tomba del genere: la *Sampogna* del Marino.<sup>368</sup> L'opera raccoglie al suo interno complessivamente undici idilli (tra i quali anche l'*Europa*) ripartiti in otto «favolosi» (cioè mitologici) e tre «pastorali».<sup>369</sup> Il raggiungimento di una simile perfezione da parte del testo mariniano con tutta probabilità scoraggiò l'epigonismo. Tale sentimento era una percezione diffusa al tempo e trovava piena conferma nelle parole di un "idilliante" consumato del calibro di Girolamo Preti il quale, non appena finì di leggere la raccolta, inviò una lettera ad un agente del Marino, nella quale affermò senza indugio che: «questo libro sarà la sepoltura di tutta quella turba innumerabile d'idilli, che son comparsi in questo secolo»,<sup>370</sup> compresa anche la sua *Salmace*. Con la *Sampogna*, dunque, terminò il processo evolutivo dell'idillio barocco, scoraggiando quanti ancora intendessero prodigarvisi. Dopo il 1620 la storia dell'idillio conobbe solo altri tre episodi di rilievo: la pubblicazione delle poesie di Girolamo Preti, comprendenti una nuova edizione della *Salmace*; gli interventi canzonatori dello Stigliani del 1623; e la pubblicazione dell'inedito idillio mariniano intitolato *Pianto d'Adone* nelle *Rime nove* uscite per il Ciotti nel 1627.

La posteriorità degli idilli stiglianeschi rispetto alla *Sampogna*, unita alle frizioni che intercorrevano tra i due poeti, porta inevitabilmente a pensare che tra i bersagli della parodia rientrasse anche di diritto l'opera del Marino, il miglior frutto di un'intera produzione che aveva saturato il mercato editoriale del primo Seicento. Vania De Maldé, curatrice della *Sampogna*, ha liquidato brevemente la questione individuando nell'*Amante stoltisavio* l'idillio preposto alla parodia dei testi del Marino.<sup>371</sup> Ottavio Besomi, il più grande e forse l'unico vero studioso degli idilli alla poetastrica, non ha avanzato mai una tale ipotesi, o per lo meno non

---

<sup>368</sup> Edizione di riferimento: G. B. MARINO *La Sampogna*, a cura di Vania de Maldé, Parma, Guanda, 1993.

<sup>369</sup> I componimenti all'interno della *Sampogna* sono in realtà dodici, ma l'ultimo di questi, *I sospiri di Ergasto*, viene considerato un poemetto pastorale in quanto adotta l'ottava narrativa, estranea al genere idillico che richiedeva i versi a selva.

<sup>370</sup> V. DE MALDÉ *Introduzione* in G. B. MARINO *La Sampogna*, a cura di V. de Maldé, Parma, Guanda, 1993, p. XII

<sup>371</sup> *Ivi*, p. XL

l'ha mai presa seriamente in considerazione, concentrando piuttosto gli sforzi sulle corrispondenze tra gli idilli dello Stigliani e lo *Stato rustico* di Giovanni Vincenzo Imperiale. È vero che con quest'ultimo si trovano diverse affinità, ma è altrettanto vero che l'opera del genovese rappresenta una delle fonti più importanti e frequenti per gli idilli del Marino. Inoltre, è difficile credere che lo Stigliani intendesse parodiare l'Imperiale in quanto all'interno del *Canzoniero* si trova un componimento in lode dello *Stato rustico* (*Canz.* VIII, 22) che testimonierebbe la stima dello Stigliani nei confronti dell'opera e non permetterebbe di pensare, come implicherebbe invece la parodia, ad una sua stigmatizzazione.

Approfondendo le sintetiche osservazioni della De Maldé, si cercherà in questa sede di ricostruire brevemente le corrispondenze più significative.

Nell'episodio dell'incontro tra Graziano e Simona la descrizione dell'interno della grotta come se si trattasse di un'opera d'arte è una ripresa dell'*Atteone* (vv. 293 – 344), idillio secondo della *Sampogna* ove, appunto, compare quella che sembra una vera e propria ecfraasi di una grotta che volle «discepola dell'arte altrui mostrarsi». Ma è l'intero episodio che rinvia all'idillio mariniano, o meglio, al mito di Atteone ed è lo stesso Stigliani a chiamarlo in causa.<sup>372</sup> A confermare la stretta familiarità tra i due testi intervengono riprese lessicali di interi versi come quello posto in apertura alla sezione ecfraistica: «spaziosa spelonca apre le fauci» (AS, 373; *Atteone*, 295) oppure nella descrizione della metamorfosi del giovane cacciatore: «arboreggiando al ciel selva di corna» (AS, 560; *Atteone* 561), dove la parodia si spiega con la ripresa di un preziosismo lessicale quale *arboreggiando* sentito come eccessivamente pomposo. Ma l'effetto caricaturale più evidente risiede nella forte discordanza tra le due figure femminili che si celano all'interno della grotta, contrasto che insiste sull'antitesi tra divino e terreno, bellezza e bruttezza, candore e sporcizia. Infatti, mentre Atteone nell'antro mariniano sbircia le nudità della bella Diana intenta, assieme alle sue compagne, a farsi un bagno; nel testo stiglianese, invece, entro la caverna si mostra agli occhi di Graziano l'immonda immagine di una donna sudicia, impegnata nella rimozione dei pidocchi.

Sempre dentro la grotta, l'elenco degli animali *innaltrati* («v'eran tigri pardati, / Ed orsi lionati, / Struzzanti scimie e scimianti struzzi»), ritratti nella contorta giungla di stalattiti e stalagmiti, sembra avere come oggetto di scherno l'ampio catalogo animale presente invece nell'idillio

---

<sup>372</sup> «Ond'io cui venne in mente / l'incervito Atteone / il martire famoso di Diana» (AS, 556 – 558)

che apre la *Sampogna* (*Orfeo* 931 – 955), che risponde all'indole digressiva tipica del cavaliere napoletano e che conoscerà la sua massima espressione nell'*Adone*. Le parodie stiglianesche indirizzate alle tendenze "inventaristiche" del Marino tornano in più occasioni negli idilli alla poetastrica, come nella celebrazione della natura primaverile in tutto il suo splendore, dove trova spazio una sezione dedicata ai fiori (AS 270 – 297), probabile ulteriore richiamo ironico questa volta indirizzato all'*Europa* in cui più di 100 versi sono dedicati ad una lunga digressione sul catalogo floreale, aggiunta dello stesso Marino rispetto al modello originale di Mosco. Il legame è testimoniato da calchi e prestiti, come il medesimo appellativo al papavero: in Marino «sonnacchiosa testa»<sup>373</sup> (*Europa*, 121) mentre Stigliani opta per «sonnolento capo» (AS, 290) che rimanda al luogo virgiliano delle *Georgiche* «perfusa papavera somno»;<sup>374</sup> oppure il croco che mostra «tre lingue di fuoco» (AS, 285; *Europa*, 97) secondo la lezione proposta da Poliziano nelle *Stanze*.<sup>375</sup> Infine, uguale è anche il richiamo ai fiori come entità collettiva: mentre nello Stigliani abbiamo le formule «de' fiori il popolo odoroso» e la «fronzuta plebe dell'erbette», nel Marino compaiono le analoghe «plebe odorata» (*Europa*, 133) e «il popol de' fiori» (*Europa*, 49). Trattasi di un *topos* ovidiano<sup>376</sup> molto sfruttato dal Marino, per esempio, ricorre già nel dialogo tra Mopso e Tirsi, intitolato appunto *La rosa*: «tra la plebe de' fior donna sublime».<sup>377</sup>

Anche nell'*Amante disperato*, durante il prolisso lamento di Falcidio alle stelle, mentre costui pensa al posto migliore dove poter appendere la corda per farla finita, ecco che si affaccia un rapido elenco di alberi. Tale operazione potrebbe essere una caricatura di un altro catalogo enciclopedico del Marino, questa volta di alberi e arbusti presente sempre nell'*Orfeo* (752 – 880). È una tesi che trova supporto, ancora una volta, nella ripresa lessicale di un intero verso, quello relativo alla descrizione del cipresso («piramide dei boschi, arbor gigante»; AD 346) che riprende letteralmente *Orfeo*, 770. Tale similitudine verrà sfruttata dal Marino anche nell'*Adone*, dove, descrivendo il processo metamorfico di Ciparisso, il busto del giovane si sarebbe trasformato in «piramidale tronco» (V, 63, 3). Cipresso – piramide è un accostamento

---

<sup>373</sup> Si tratta di uno dei molteplici esempi in cui il Marino riprende lezioni dall'Imperiali (*Stato rustico* IX, 358 -59: è 'l nero crine innannellato et irto / di sonnacchiosi e pallidi papaveri».

<sup>374</sup> *Georg*, I, 78

<sup>375</sup> «Tre lingue di fuoco mostra il croco» (*Stanze*, I, 79, 8).

<sup>376</sup> *Met.* X, 106

<sup>377</sup> *La Lira*, I, 321

fortunatissimo, sorto dal genio ovidiano<sup>378</sup> e successivamente ripreso nientemeno che dal Sannazzaro nell'*Arcadia* e dal Tasso nella *Liberata*.<sup>379</sup>

Riprese caricaturali, come visto, sono presenti anche nell'*Amante disperato*. I concetti di «alba – pittrice» ma soprattutto di «alba – miniatrice» sono di derivazione mariniana dove però il soggetto è la natura:

La pittrice del mondo,  
dico l'alma Natura,  
miniando le piagge  
di verde e perso, e di vermiglio e rancio,  
parea ritrar volesse  
ne' fior le stelle, e nela terra il cielo.<sup>380</sup>

Stando alle osservazioni della De Maldé, gli elementi naturali ritratti come pittori che donano colore al paesaggio, sono un tema di provenienza classica e nella fattispecie deriverebbe dal *Raptu Proseripane* di Claudiano (dove l'autore era Zefiro), del quale si sarebbe poi avvalso per la prima volta nel Cinquecento Ludovico Paterno nelle sue egloghe.<sup>381</sup>

Investito di istanze parodiche è anche il concetto del fiume come «sperma de' monti» che «pargoleggia il rimbambito mondo» (AS, 313 – 315). Questa metafora bislacca e a tratti volgare potrebbe intendersi come una voluta messa in ridicolo per mezzo di un'eccessiva accentuazione del concetto espresso nell'*Incipit* dell'*Europa*:

E l'aure tepidette  
genitrici di fiori,  
gravide di virtù maschia e feconda,  
figliando van de' coloroti parti  
gli odorati concetti.<sup>382</sup>

La chiave interpretativa risiede nell'insistenza mariniana sul tema lascivo della concezione, a cui ogni verso presenta dei rimandi (*concetti* è, infatti, traduzione del latino *conceptum*,

---

<sup>378</sup> «Metas imitata cupressus» (*Met.* X, 106), dove *meta* è da tradursi come costruzione di forma conica.

<sup>379</sup> «Un dritto cipresso, veracissimo imitator delle alte mete» (pr. I, 5); «Salvo che nel suo mezzo altero sorge / quasi eccelsa piramide, un cipresso» (XIII, 38, 3 - 4).

<sup>380</sup> *Europa*, 10 - 13

<sup>381</sup> G. B. MARINO *cit.*, p. 246n

<sup>382</sup> *Europa*, 6 – 10

participio perfetto del verbo *concipere*, cioè “concepire”). Anche qui l’ispirazione non è autentica ma sarebbe giunta al Marino dal *Mondo creato* di Tasso.<sup>383</sup>

Infine, sono presenti altri casi sparsi di riprese lessicali di cui, per completezza d’informazione, se ne riporta una selezione. La metafora «corvi d’amore» (AS, 487), è ancora una ripresa dalla *Sampogna*, ma proveniente dall’idillio pastorale *La bruna pastorella ove*, in una lunga sequela di metafore sugli occhi neri della donna, ricorre il medesimo inconsueto abbinamento («corvi destri felici», v.358) che riprende la clausola petrarchesca in RVF, 210, 5. Sempre in riferimento agli occhi, la metafora «amorosi luciferi» (AS, 483) si ritrova anche in *Siringa*, 78 (idillio settimo). La metafora «frecce febee» (AD, 122) è presente anche in *Arianna*, idillio terzo, dove si trova l’equivalente espressione «saette d’Apollo» (v. 24). Infine, *padiglion* con valenza di cielo (AD, 435) è presente nell’idillio ottavo di *Piramo e Tisbe*: «Gareggiavano i fiori, / gemme e fregi del prato, / con le pompe e i tesori / del padiglion stellato» (vv. 943 – 946).

Sicuramente si è potuto osservare come la *Sampogna* abbia goduto di una certa importanza nella disamina dei modelli che soggiacciono alla parodia mossa dallo Stigliani al genere idillico. I riscontri effettivi però non sono molti né particolarmente convincenti e portano ad escludere una preminenza degli idilli mariniani nei confronti di altri testi. Per esempio, la parodia rivolta all’Achillini è molto più evidente dal momento che il poeta bolognese viene proprio chiamato in causa per mezzo della controfigura di Graziano. I vari prestiti lessicali e tematici dalla *Sampogna* in realtà si rivelano essere per la maggior parte dei *topos* letterari presenti o nei modelli originali del mito o presi da fonti classiche e rinascimentali. C’è quindi da capire quanto queste fossero effettivamente riprese caricaturali o semplici imitazioni di elementi strutturali. D’altro canto, l’idillio è a tutti gli effetti un genere e come tale si sorregge su strutture fisse e prestabilite. I prestiti dal Marino potrebbero rivestire un ruolo mimetico, un’impalcatura per la costruzione dell’effettiva parodia. Infatti, è arduo pensare che la *Sampogna* possa rientrare come uno dei principali bersagli dello Stigliani perché rappresenta l’esponente di spicco che ha elevato quello che fino a quel momento si configurava come un genere “sgangherato” e dilettantistico che lo Stigliani, come detto, condannava in quanto potenzialmente pericoloso dal momento che rischiava di fornire dei cattivi esempi di letteratura distorta ai giovani. Suona

---

<sup>383</sup> «Tal che l’arido seno s’impingua / de la terra, che poi concepe e figlia / tante, e sì varie forme / di piante, d’animai, di fiori e d’erbe» (*Mondo creato*, III, 785 – 88).

strano, perciò, che un'opera universalmente lodata come la *Sampogna* e investita in realtà di un «moderato barocchismo»,<sup>384</sup> rivolta principalmente al passato sulla scia degli esempi del Tasso e del Guarini e votata ad un linguaggio più rinascimentale, lasciando le principali novità più che alla veste retorica, allo sperimentalismo formale, possa costituire le fondamenta su cui si poggia la parodia stiglianese. Più plausibile è, seguendo le indicazioni del Chiodo, che si tratti di una parodia generalizzata e che non vi si celassero obiettivi ben delineati, se non il solo l'Achillini. Questo perché il bolognese ebbe un ruolo di primo piano nell'espansione del genere, contrariamente agli idilli del Marino, che, di ben altro tenore, videro la luce solo nel 1620, quando ormai la moda sciagurata andava sfumando e per quanto riguarda l'unico suo idillio fino ad allora apparso, cioè l'*Europa*, questo non godette di molta fortuna poiché venne privilegiato il modello pretiano.

I tre idilli stiglianeschi, dunque, condenserebbero al loro interno la messa in ridicolo di stilemi relativi ad una più ampia gamma di idilli, che in quegli anni (il fenomeno conobbe il suo massimo tra il 1612 e il 1615) uscirono numerosissimi, di dubbio gusto, piatti e dall'esuberanza metaforica stereotipata, dalla penna di diversi poeti dilettanti e perlopiù sconosciuti.<sup>385</sup>

### *Approfondimenti retorici*

La parodia stiglianese si articola in più direzioni mirando specialmente all'*ornatus* del testo con particolare attenzione alla metafora, la regina delle figure retoriche, ma non solo. Nella descrizione delle vesti della musa nel terzo idillio si fa riferimento a questi modi espressivi, richiamando le caratteristiche della vituperata «maniera poetastica»:

La sua frappata veste essendo lunga  
Trascinevolmente  
E senza verun motodo impiastrata  
Di colori diversi,  
Era formata tutta  
D'un drappo strano d'affettate ampolle  
E di ventosi grilli,  
Che tessuto non fu, ma fatta a feltro.  
Faceano al drappo guernigione e fregio  
Metafore sfacciate

---

<sup>384</sup> V. DE MALDÉ *Introduzione* in G.B. MARINO *cit.*, p. XXXIX

<sup>385</sup> Per un preciso elenco annalistico dei numerosi idilli (alla spicciolata o raggruppati in antologie) usciti nel ventennio tra 1607 e 1627 confronta l'appendice in D. CHIODO *cit.*, pp. 109 – 126

Ed iperboli fiere e disperate:  
Apparendo nel campo  
Un frivolo ricamo  
Di gradazioni sciocche  
E di ripigli insulsi  
Con fil cuciti di prosopopee  
Intempestive e ree.<sup>386</sup>

Tentando una parafrasi, il passo, attraverso la metafora continuata della veste, ritrae dettagliatamente la moda espressiva corrotta del tempo: si tratta di una veste lunga e drappeggiata, tinteggiata senza alcun criterio, composta da un tessuto di parole e concetti gonfiati (*ampolle*), vane fantasticherie e stravaganti ghiribizzi («ventosi grilli»), che non venne cucita con dovizia ma preparata in maniera brusca, sbrigativa e meccanica (il feltro è infatti una stoffa dalle fibre agglomerate alla rinfusa ottenuta grazie al lavoro di una pressa); decorata con metafore inusitate e iperboli selvagge e scapestrate, e ricamata con *climax* (*gradazioni*) e ripetizioni (*ripigli*) frivole, accompagnate da una generale tendenza a poetare in maniera solenne su materie umili (le *prosopopee*<sup>387</sup>), che risulta inappropriata e di cattivo gusto.

In generale, critiche allo stile lambiccato proposto dai lirici di inizio Seicento si leggono anche in una lettera di Alessandro Guarini, figlio del più illustre poeta, a Claudio Achillini, datata al 1616. Costui, rifacendosi all'autorità di Aristotele, avverte il pericolo dell'avventurarsi troppo audacemente nei traslati:

Il proceder cauto e guardingo in ogni genere di parlar figurato, ma principalmente nel parlar metaforico, ho creduto io sempre, per la difficoltà dell'impresa, molto prudente consiglio.<sup>388</sup>

Il rischio concreto è che a lungo andare si perda la vera essenza della poesia e che il poeta diventi un mestierante abile solamente nel cogliere le più strane e remote affinità tra due soggetti normalmente privi di reciprocità, un *fabbro* che forgia in continuazione metafore e artifici retorici senza alcun discernimento estetico:

---

<sup>386</sup> M, 130 - 146

<sup>387</sup> Non la figura retorica ma l'atteggiamento improntato ad una ingiustificata e ridicola gravità.

<sup>388</sup> G. MARINO *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento* (vol. II), a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, p. 136

Percioché questi, allettati da quell'applauso col quale sento legger dal mondo i componimenti de' moderni poeti più nominati e famosi, parendo loro che principalmente egli nasca da que' pelegriani traslati che rendono così splendida e così grande l'orazione, in verso ed in prosa, tutti con ansietà molto grande si danno a fabricarne ancor essi; e come il fabbro appunto, l'opera anticipando, la materia per far tavole, scragni e così fatti arnesi ripone prima che di fargli l'opportunità s'appresenti, così essi, innanzi ad ogni occasione di valersene, d'un'ampia loro munizion metaforica van facendo raccolta e speculando sempre tra loro stessi le più strane e più recondite proporzioni che tra le cose create la natura si creasse giamai.<sup>389</sup>

Tornando al passo della veste della musa, si è potuto vedere come vengano ridicolizzati, oltre alla metafora, anche altri artifici retorici tra cui i principali vanno dalla paronomasia, all'anafora, dalla concatenazione, alle invenzioni lessicali.

La paronomasia, o bisticcio, è l'accostamento di due parole dal corpo fonico simile ma dal significato differente. Si distingue in due specie: l'una isofonica, cioè relativa al mutamento della vocale atona e l'altra apofonica, relativa al mutamento della vocale tonica. È una figura retorica che nel Seicento ha conosciuto il momento di maggior diffusione, inaugurata dalle liriche del Tasso e del Guarini e molto frequente anche nel Rinaldi.<sup>390</sup> Il tipo prediletto è la specie apofonica, molto più marcata, in quanto agisce principalmente sul contenuto producendo una collisione semantica, un effetto semantico paradossale che favorisce la formazione dell'acutezza.<sup>391</sup> Nel lamento di Falcidio nell'*Amante disperato*, il meccanismo compare, nella variante apofonica, e viene rafforzato dall'anafora, altra figura molto frequente in tutti gli idilli:

Mercé di quella donna che è mio danno  
Mercé di quella cara ch'è mia cura  
Mercé di quell'amara ch'è mio amore  
Mercé di quella donna che mi doma.<sup>392</sup>

La concatenazione, invece, può spiegarsi come un'anadiplosi continuata in quanto ripete, per una certa quantità di versi, la parola in posizione finale del verso precedente in posizione iniziale del verso successivo:

Pupilla del mio spirto  
Spirto delle mie viscere

---

<sup>389</sup> *Ivi*, p. 141

<sup>390</sup> O. BESOMI cit., p. 48

<sup>391</sup> G. POZZI *Poesia per gioco: prontuario di figure artificiose*, Venezia, Il Mulino, 1984, p. 143

<sup>392</sup> AD, 152 – 157



Viscere del mio sangue  
Sangue delle mie ossa.<sup>393</sup>

Qui si può vedere anche la struttura a *climax*, con un crescendo di immagini sempre più cariche di corporeità, dall'occhio e lo spirito, alle viscere e al sangue.

La concatenazione può essere ulteriormente complicata con il ricorso alla ripetizione di due termini affini contrassegnati da un mutamento della funzione grammaticale, rientrando così nel dominio della figura etimologica che consta nella ripetizione di parole che condividono la medesima radice. Nel caso dello Stigliani ciò avviene tra verbo e sostantivo e dà vita ad una simpatica scenetta:

A te di queste piante ondeggian gli archi,  
Ed archeggiano i rami,  
E rameggiano i tronchi,  
E troncheggian le frondi,  
E frondeggiano i fiori.<sup>394</sup>

Secondo Vania de Maldé, questo particolare virtuosismo retorico potrebbe intendersi come una ripresa in veste parossistica di quella figura che viene definita *gradatio repetita*, sorta dalla complessa combinazione di anafora e concatenazione, introdotta già da Niccolò de' Rossi e rinvenuta nella *Dafne* del Marino, il sesto idillio della *Sampogna*, e inserita in un analogo contesto naturale.<sup>395</sup> Non era una figura del tutto estranea al secolo in quanto si trova già sia nelle rime del Rinaldi che nella *Liberata* del Tasso.<sup>396</sup> Un esempio simile al passo stiglianese, su segnalazione del Pozzi,<sup>397</sup> lo si ritrova anche nello *Stato Rustico* di Gian Vincenzo Imperiali, oltranzisticamente impreziosito dalla struttura a chiasmo: «Libero lascivisce e pargoletto / e lieto pargoleggia e lascivetto».

Sempre da questa citazione emerge prepotentemente un ulteriore artificio retorico molto caro allo Stigliani parodico: le neoformazioni lessicali. Di questa pratica il Besomi indica il Marino come principale artefice di tale violenza linguistica. A confermare questa impressione

---

<sup>393</sup> AD, 165 – 168

<sup>394</sup> M, 219 - 222

<sup>395</sup> «Non giace selva in terra, / Non sorge pianta in selva, / non cresce ramo in pianta, / non spunta fronda in ramo, / non ride fiore in fronda, / non nasce frutto in fiore, / non vive seme in frutto» (*Dafni*, 202 – 208).

<sup>396</sup> Nell'*Incipit* dell'epitaffio ad Andrea Casali: «O ninfa onor de' boschi, / O boschi onor de' monti, / O monti, onor della gran madre antica» (C. RINALDI *Rime*, Bologna, per Gieronimo Mascheroni, 1619, p. 113) e nella *Gerusalemme liberata*, XV, 54, 5 – 6: «e nutre ai prati l'erba, a l'erba i fiori, / ai fior l'odor, l'ombra alle piante eterna».

<sup>397</sup> G. POZZI *cit.* p. 147

ci penserà lo stesso Stigliani. La tavola seconda in appendice all' *Occhiale* è, infatti, interamente dedicata alla catalogazione di tutti i vocaboli presenti nell' *Adone* che, a parere del Materano, non rientravano nelle norme nei dettami della tradizione, con particolare attenzione ai neologismi che suddivideva in: «parole nuove per corpo, o per senso».<sup>398</sup> Tradotto in termini moderni, i neologismi possono perseguire l'innovazione tramite due direzioni: la novità morfologica (puntando sull'innovazione formale della parola) e la novità semantica (puntando sull'innovazione del significato della parola). Lungo tutti gli *Amori giocosi* se ne trovano a decine e ad esempio, i verbi denominali *archeggiare*, *rameggiare*, *troncheggiare* visti poco prima, ma anche *aggonnellare*, *mirrare* (da 'mirra' con il significato di incensare); gli aggettivi formati da sostantivo più un diverso suffisso (*febaico*, *musaico*, *finestrato*, *giornale*, *ombrante*, *nubiale*, *lionato*, *incentaurito*); i sostantivi (*avventezza*, *bellanza*, *bellore*, *bruttigia*).

Che le critiche presenti negli idilli, ma soprattutto ne *La musa del secol nostro*, siano una frecciata al Marino e all' *Adone*, è una tesi sostenuta dal Besomi sulla base di un passo subito successivo alla descrizione delle vesti:

Quel che più putriva all'occhio altrui  
Era, che fuor degli squarciati trinci  
Spuntavan sconciamente  
Cumuli di molteplici episodi  
Che l'uno all'altro eran a caso annessi,  
Come tra lor le frondi  
Son dell'indico fico,  
O pur i rami del cervino corno.<sup>399</sup>

L'immagine delle foglie del fico d'India è la stessa usata anche nell' *Occhiale* per descrivere l'opera mariniana, intesa come organismo composto quasi interamente da foglie congiunte l'una all'altra (gli episodi e le digressioni) e privo di un tronco che funga da filo della storia.<sup>400</sup> Che la *Musa* possa essere una parodia del modo di poetare del Marino e soprattutto dell' *Adone* (in quanto le altre opere non presentano simili arditezze metaforiche), cronologicamente risulta difficile da credere. *Adone* e *Canzoniero* uscirono lo stesso anno, il

---

<sup>398</sup> T. STIGLIANI *Dell'Occhiale*, cit., p. 460

<sup>399</sup> M, 147 – 154

<sup>400</sup> «Tutto il libro non è altro ch'una grandissima farraggine di digressioni, le quali stanno appiccate una all'altra senza appoggio di favola, in quella guisa appunto, che le foglie de' fichi d'India s'uniscono tra sé senza aver troncone o pedale». T. STIGLIANI *Dell'occhiale*, cit., pp. 38 – 39

1623, ma si sa che l'opera mariniana fu costruita per continue aggiunte nell'arco di due decenni e pertanto è plausibile ritenere che lo Stigliani, sempre attento alle novità letterarie del suo rivale, abbia letto in anteprima alcune redazioni manoscritte del poema. Più semplicemente l'immagine del fico d'india potrebbe rinviare alle già citate digressioni catalogiche presenti negli idilli della *Sampogna* oppure leggersi in contesto più ampio e generico, collegandosi alle esperienze poetiche di primo Seicento e, in un secondo momento, riciclata e adattata alla struttura dell'*Adone*. Per il Chiodo, il fatto che le parodie dello Stigliani intendessero colpire l'*Adone*, è un'assurdità, dal momento che l'obiettivo era semplicemente il gergo degli idillianti, figure letterarie che in quel preciso momento storico spopolavano, puntando il dito espressamente su esemplari precisi come gli idilli viziosi e deprecabili dell'Achillini e quelli di Marcello Macedonio.<sup>401</sup> A dare maggior sostegno alle tesi del Besomi intervengono due metafore presenti anche nell'*Adone*, forse frutto del caso. Ad ogni modo, si tratta del gallo descritto dallo Stigliani come «nativo orologio delle ville» (AD, 289) che nel Marino torna come «oriuol de la villa» (*Adone*, II, 7); dell'espressione «rastro eburno» (AS, 459) associata al pettine che compare identica nell'*Adone* (XII, 197, 8); e infine della metafora «sirenetta del bosco» per l'usignolo (AS 322) presente anche nel poema mariniano (*Adone*, VII, 32). Inoltre, la prematura estinzione del genere con l'uscita della *Sampogna* nel 1620 fa presumere che gli idilli del Materano, usciti nel '23, siano da retrodatate di qualche anno se l'obiettivo principale della parodia fosse stato effettivamente il solo genere idillico. L'uscita prossima all'*Adone* potrebbe essere determinante per individuare il bersaglio che soggiace alla *Musa del secol* nostro, etichettata per ragioni formali come idillio, salvo però esserne estranea e soprattutto con istanze parodiche limitate e un impianto dichiaratamente didascalico.

La parodia della metafora si basa proprio sul concetto espresso dal Guarini e gioca sull'effetto grottesco provocato dall'accostamento artificioso di due oggetti, in termini tecnici designante e designato della metafora, o, come visto in precedenza, dalla loro disparità valoriale. Un esempio rivela subito questo funzionamento. Il primo idillio, *l'Amante disperato*, dopo

---

<sup>401</sup> Il napoletano Marcello Macedonio (1582 – 1619) fu autore di alcuni idilli molto brevi e inseriti nell'ultimo libro delle *Nove muse* (1614). Questi sono dedicati all'amore e alla natura e sono caratterizzati da metafore e perifrasi che si protraggono lungo tutto il componimento. Per le nostre indagini basti sapere che due di questi idilli trattano rispettivamente l'avvento dell'aurora e della primavera, argomenti centrali ed essenziali nella parodia stiglianesca.

un'iniziale premessa, comincia con un'interminabile e quasi nauseante sequela di metafore e perifrasi relative all'alba, che si protrae per trenta versi e che merita di essere riportata nella sua interezza:

Già infarinata e sparsa  
Di matutini albori,  
la bianca molinaia d'Oriente  
Macinava nel cielo il frumento vermiglio  
Delle minute stelle  
Colle rotanti mole  
Delle sfere celesti,  
E lo tritava in candidetta polve,  
La quale è quella poi che divien giorno.  
Che diss'io molinaia? Anzi più tosto  
Send'ella diventata  
Della corte di Giove  
Lucida cuoca e sguattera serena,  
Coceva il dì nel gran paiuol del cielo,  
Sopra la brace delle stelle ardenti,  
Per far vivanda agli occhi  
De' miseri mortali:  
Vivanda di lustror fulgida e rara,  
Vivanda di splendor nitida e chiara.  
Ai che pur anco errai  
Cuoca appellando l'Alba,  
Nobilissima druda di Tritone.  
Ch'ella il dì non cocea,  
Ma fatta dipintrice,  
Solo abbozzava d'esso,  
Con bel lapis di luce  
E con vaga matita di chiarore,  
Un candido disegno matutino:  
Per darlo poscia a colorir al sole,  
Ch'è il Tiziano dell'eterea cupola.<sup>402</sup>

Il dettato scade in immagini sempre più basse ed avviliti quali alba-molinaia, alba-cuoca, alba-sguattera, accostamenti che si basano su legamenti concettuali estremi: molinaia in quanto macina nel cielo il frumento, rappresentato dalle stelle, infarinando così la volta notturna che a poco a poco si colora di bianco e diviene giorno; cuoca e sguattera in quanto cuoce nella pentola incarnata dal cielo il giorno nascente, per mezzo del fuoco delle stelle. Più che l'incommensurabile ed eccessiva distanza tra tenore e veicolo, a scaturire il ridicolo,

---

<sup>402</sup> AD, 36 – 66

l'esatto risultato a cui mira la caricatura stiglianese, è la differenza di rango dei due estremi: l'immagine aulica dell'alba viene intenzionalmente svilita per mezzo di una squallida associazione ad un mestiere, per di più di scarsissima considerazione sociale quale la sguattera e la mugnaia. Infine, si conclude la rappresentazione con un'immagine stranamente più nobilitante: l'alba si fa pittrice e abbozza a matita uno schizzo del giorno che verrà poi colorato dal Sole, definito il «Tiziano dell'eterea cupola». La metafora «alba-pittrice» è da ricondurre a un *topos* ampiamente utilizzato tra Cinque e Seicento, che vedeva l'aurora, accompagnata sovente dal sole (come nell'idillio stiglianese), operare sulla natura con diversi colori e la si ritrova come immagine proemiale dello *Stato rustico* di Giovanni Imperiale e in alcuni componimenti del Marino, di Cesare Rinaldi e di Guido Casoni.<sup>403</sup> L'intento parodico di emulare un uso tipico da parte dei poeti dell'epoca, giustificherebbe l'ordine apparentemente anomalo delle metafore dove si passa, appunto, da due immagini particolarmente umili, ma di invenzione stiglianese, ad una, quella dell'alba-pittrice, più elevata ma allo stesso tempo più convenzionale, necessaria a rendere l'invettiva più mirata e pungente.

Dal passo si può vedere, inoltre, come uno stesso tenore conosca diverse traduzioni metaforiche, che appaiono come varianti sinonimiche appartenenti ad uno stesso campo semantico: il triplice riferimento molinaia - cuoca - pittrice (o meglio abbozzatrice) va inteso come insieme di mansioni che si legano concettualmente all'azione di preparare qualcosa, in questo caso il giorno. Nella mente dei poeti ai quali lo Stigliani faceva il verso, la varietà sinonimica comportava una maggior raffinatezza dell'accorgimento retorico.

Altro esempi pertinenti in AD si ritrovano ai versi 72 – 73 dove gli uccelli vengono definiti «Demosteni alati» e «Ciceron pennuti» con il riferimento a due grandi oratori del passato per alludere alla loro «canora eloquenza»; o ancora, ai versi 294 – 295, il richiamo sempre agli uccelli per mezzo delle metafore «alati Orfei» e «volanti Anfioni», rimanda ad una coppia canonica di personaggi mitici legati da una comune maestria musicale (grazie alle loro abilità con la lira, Orfeo convinse gli dèi degli inferi a riconsegnare al mondo dei vivi Euridice, mentre Anfione eresse le mura di Tebe).

Una metafora, come visto, non è mai presentata nei suoi elementi essenziali ma si allarga e diventa metafora continuata. L'alba molinaia porta così le stelle ad essere frumento, le sfere celesti ad essere le macine, il giorno polvere e così via. Si tratta di un procedimento retorico

---

<sup>403</sup> O. BESOMI *cit.*, p. 8; p. 44

molto usato dal Marino specialmente nelle *Dicerie Sacre*. In una lettera indirizzata a Guid'Ubaldo Benamati,<sup>404</sup> il cavaliere napoletano spera che l'opera possa essere apprezzata dal suo interlocutore per la ventata di novità che porta con sé, dovuta, oltre che ai concetti espressi, anche alla struttura dei discorsi, caratterizzati ognuno dalla presenza di «una metafora sola» che li contraddistingue. Nel seguito della missiva il Marino lancia un guanto di sfida ai suoi rivali, affermando che tale artificio retorico farà impazzire tutti gli imitatori in quanto la replica «non sarà tanto facile agl'ingegni mediocri». Lo Stigliani, pertanto, insistendo nei suoi idilli su quest'aspetto, sembrerebbe, tra gli altri, anche voler rispondere in maniera appropriata all'invito mariniano.

Appresso alla metafora continuata si trova il procedimento inverso che prevede l'accumulazione di metafore distinte allacciate a grappolo attorno ad un unico referente. È il caso della lunga sezione dell'*Amante disperato* dedicata alla celebrazione delle stelle, dove si contano ben quindici metafore consecutive, sostenute dal richiamo anaforico:

Stelle, buchi splendenti  
Del crivello del cielo;  
Stelle, sante lucerne,  
Stelle, sacre lanterne,  
Stelle, immortai fiammelle,  
Stelle, eterne facelle  
Stelle, divine vampe,  
Stelle, celesti lampe,  
Stelle, divine scintille,  
Stelle, eteree faville,  
Stelle, luci gioconde,  
Stelle, lune feconde,  
Stelle, natanti ninfe  
Delle sovrane linfe;  
Stelle, greggia lasciva  
Della cornuta Diva;  
Stelle, lucide agnelle  
E chiare pecorella dell'Aurora.<sup>405</sup>

In questa sfilza infinita di metafore dipendenti dal tenore "stelle" si può notare il già noto procedimento della varietà sinonimica, qui evidenziato in virtù del raggruppamento a coppie

---

<sup>404</sup> La datazione oscilla tra 1613 e 1614. (G. MARINO *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento* (vol. I), a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1911, pp. 145 – 146)

<sup>405</sup> AD, 266 - 283

delle metafore affini sul piano del senso e ulteriormente rafforzato dal legame rimico. Alla coppia di sinonimi in rima «sante lucerne» e «sacre lanterne» ne segue un'altra formata da «immortai fiammelle» ed «eterne facelle» legata alla precedente da implicazioni semantiche.

Va detto che la metafora, traducibile come una similitudine contratta, è una struttura molto complessa e articolata del linguaggio associativo che ricopre la funzione di assoggettare due oggetti apparentemente dissimili e inconciliabili per mezzo di un legamento concettuale. È una forma di conoscenza che trascende il linguaggio ordinario poiché in grado di esprimere concetti che quello non normalmente non riuscirebbe ad esprimere.<sup>406</sup> Sfruttando gli studi del Besomi,<sup>407</sup> che si pongono l'obiettivo, attraverso una precisa classificazione delle tipologie in cui si snoda la metafora, di sciogliere la matassa intricata dei meccanismi combinatori che regolano il traslato, è possibile individuare le diverse soluzioni adottate dallo Stigliani per costruire la sua parodia all'interno degli *Amori giocosi*:

- *Sostituzioni semplici*: il referente reale viene semplicemente sostituito dal termine metaforico e il termine sottaciuto è ricavabile dal contesto («La bianca molinaia d'Oriente» per indicare l'alba); il referente può venire successivamente indicato, introdotto tramite una particella dichiarativa («Il destr'occhio del cielo, dico il fulgido Febo»).
- *Metafora di richiamo*: il referente reale viene indicato ma subito seguito da una sua perifrasi per mezzo di un'apposizione o di una clausola relativa. («Estate, chirurga general della natura»; «Sole, ch'è il Tiziano dell'eterea cupola»).
- *Metafora copulativa*: Designante e designato sono legati assieme per mezzo di un verbo copulativo come essere, fare, diventare, etc. («L'alma natura è sonatrice»).
- *Metafora del genitivo*: Designante e designato sono legati da una preposizione («Il gran paiuol del cielo»; «De' fiori il popolo odoroso»). È questa probabilmente la soluzione più ricorrente.

---

<sup>406</sup> M. PAGNINI *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina – Firenze, Casa editrice G. Anna, 1966, pp. 85 – 90

<sup>407</sup> O. BESOMI *cit.*, pp. 13 – 14

- *Metafora affidata al verbo*: «Torniava col guardo il vago loco», «Gli aurati nemi del suo capo arando», «Nella stagion arzente, il terreno più frigge»; queste sono spesso inserite in posizione subalterna all'interno di una metafora continuata («La bianca molinaia d'Oriente *Macinava* nel cielo il frumento vermiglio»).
- *Metafora affidata all'aggettivo*: «Catarroso cielo»; «ghirlandato aprile»; «indiamantite nevi».

Dallo schema si può vedere come le operazioni parodiche stiglianesche non fossero solo un *divertissement* letterario ma è evidente come sotto il testo agisca uno studio accurato dei procedimenti retorici, dimostrando la profonda conoscenza delle regole del gioco da parte dell'autore, tanto addirittura da superare la presunta bravura dei poeti parodiati dimostrando, all'occasione di essere superiore.

La vena creativa verso i "barocchismi" non è isolata e si intravede, sempre in chiave polemica, anche nell'*Occhiale*. Nell'opera, che si configura come una violenta critica all'*Adone*, si contestano, quasi a uno a uno, tutti i versi del poema rei di contenere plagi o espressioni viziose. In moltissime annotazioni di plagio si fa riferimento ai versi di due oscuri poeti quali il Sissa e il Vannetti. Questi, nonostante non sia mai confessato, sono figure immaginarie create *ad hoc* dallo Stigliani<sup>408</sup> per reggere un impianto probatorio che altrimenti sarebbe risultato assai scarno. Tale invenzione serviva, oltre a riempire le pagine, sia a dimostrare l'inclinazione ladroneccia del rivale e la sua falsa pretesa di innovatore, ma soprattutto a far vedere come esistessero poeti, per di più sconosciuti, capaci di comporre versi arguti in maniera addirittura migliore. Come per gli idilli, questa volontà di mettersi a gareggiare nei traslati col Marino, nasconderebbe anche una sorta di divertimento compositivo e di compiacimento: lo Stigliani avrebbe voluto così far vedere che all'occorrenza avrebbe saputo con facilità eguagliare (se non addirittura superare) il Marino nel suo stesso campo. Tale operazione nasconderebbe poi

---

<sup>408</sup> Sulla questione della reale esistenza di Sissa e Vannetti si è espresso Benedetto Croce: «Due poeti, questo Sissa e quel Vannetti, dei quali leggendo i nomi nello Stigliani, mi meravigliavo di non aver mai avuto tra mano i loro canzonieri o saputo altronde della loro esistenza, e pei quali consultai invano il Quadrio e il Crescimbeni e gli altri bibliografi; tanto che mi venne subito sospetto che fossero stati foggiate dallo Stigliani per scherzoso artificio di polemica, al modo che altre simili parodie egli foggì nel libro quarto del suo *Canzoniere*, che contiene gli *Amori giocosi*» (B. CROCE *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 2003, Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce; Scritti di storia letteraria e politica, 18, p. 24)



un secondo fine e cioè la dimostrazione empirica che la capacità di formare *acutezze* strane e ricercate è in realtà cosa da poco e non prerogativa di menti illustri e poeti sublimi. Le metafore additate a questi due poeti fittizi nell'*Occhiale*, guardandole più da vicino, sono affini a quelle usate dal Materano negli idilli, e per esempio, il crepuscolo che diventa «candido camerier del Re raggianti»<sup>409</sup> che rimanda all'alba dipinta come sguattera, oppure i venti descritti come «anime nubiane»<sup>410</sup> con una neoformazione aggettivale già presente nel madrigale parodico *Già l'aurea Giunone i denti sputa*: «O ciel non far corruccio / nell'aria parmegiana: / Spogliati la gramaglia nubiana» (*Canz.* IV, 66, 6 - 8).

Ciò ha spinto il Besomi a chiedersi se non sia da riconoscere nei componimenti alla *poetastrica* una componente non solo polemica, ma anche ludica e creativa. Tale dubbio era sorto già al tempo anche all'Aleandri, dietro il quale si celava l'Achillini, espresso in un passo della *Difesa dell'Adone* in cui, riferendosi agli *Amori giocosi*, si affermano che questi sono:

Compositioni stomachevoli, che diletta non possono per esser (come anco dianzi si disse) buffonerie a bello studio da lui ricercate solo per compiacer al suo genio appo il quale non sarebbero biasmevoli, se biasmate non vedesse da gl'ingegni sobri e prudenti l'arditezze d'alcuni c'hanno ecceduto nell'uso delle metafore.<sup>411</sup>

L'Aleandri accusava lo Stigliani di aver inizialmente composto gli *Amori giocosi* con intenzioni serie, cioè come componimenti del tutto in linea ai suoi gusti estetici, per poi ravvedersi e ripiegare su posizioni parodiche. In sostanza si insinua che lo Stigliani inizialmente intendesse gareggiare con i marinisti, mettendosi al loro stesso livello per mezzo dell'imitazione del loro stile senza però riuscirci, anzi, generando «compositioni stomachevoli» che superavano di gran lunga il senso della misura e del buon gusto. La tesi dell'Aleandri, seppur pretestuosa, è validata dal contesto entro il quale questi componimenti si inserivano poiché sposavano a pieno la ricerca di allargamento tematico, tipico del primo Seicento, espresso dal Materano nelle varie categorie con cui è stata proposta e segmentata la materia amorosa nel *Canzoniero*. Senza dare per buona la tesi dell'Aleandri è indubbio che la comprensione del processo creativo dei traslati audaci da parte dello Stigliani si mescola ad un connaturato piacere nella sua replica che cela una certa segreta simpatia. È il giovane spirito del poeta che

---

<sup>409</sup> T. STIGLIANI *Dell'Occhiale*, cit., pp. 199 – 200

<sup>410</sup> *Ivi*, p. 145

<sup>411</sup> G. ALEANDRI *Difesa dell'Adone*, Venezia, appresso Giacomo Scaglia, 1630, p. 120

esce alla ribalta, ormai represso da una volontà, dettata dalla rivalità col Marino, di ritornare ad una letteratura tardo-rinascimentale.<sup>412</sup>

Tali congetture aprono uno scenario d'indagine interessante, che ci spinge a verificare se temi e stilemi presenti nei componimenti parodici, che hanno ovviamente subito un processo di drammatizzazione, figurino già nelle liriche "serie" del *Canzoniero*.

Cominciando dalle metafore e dalle similitudini, di seguito verranno riportate le corrispondenze rinvenute:

- La metafora «mantici del petto» (AD, 137) in riferimento ai polmoni è ripresa dal madrigale *Fatto è quasi il mio petto* (Canz. I, 106) che si regge sulla similitudine continuata tra l'officina di un fabbro (impersonificato da Amore) e la situazione sentimentale dell'amante, dove i mantici vengono accostati ai sospiri d'amore. Questa struttura, inoltre, ricorda i versi dell'*Amante disperato* in cui compare un'associazione tra la vita e l'organo con una serie di metafore secondarie:

L'organo della vita  
Ch'ha per canne i meati,<sup>413</sup>  
Per tasti i sensi, e per registri i polsi,  
Di cui l'alma natura è sonatrice.<sup>414</sup>

- La metafora «manual vagine» (AS, 44) per indicare i guanti è già presente nel madrigale *Dunque mia man, tu che mai sempre sei*, dove si legge: «La vagina odorata / Ov'i diti d'avorio ella nasconde».<sup>415</sup> L'elemento d'interesse è che questa lirica nelle *Rime* del 1605 è stata inserita negli *Amori civili* e vent'anni dopo spostata nel libro quarto. Dunque, lo Stigliani avrebbe rinnegato certa sua poesia ritenuta in origine seria, e successivamente, dopo una maturazione estetica, reinterpretata come faceta. Tuttavia, tale spostamento può leggersi anche come il tentativo di difendere il proprio operato da una possibile lettura del madrigale in chiave oscena.

---

<sup>412</sup> F. CROCE *Tre momenti del barocco letterario*, cit., pp. 104 - 105

<sup>413</sup> *Meati*: pori

<sup>414</sup> AD, 140 – 144. Il medesimo meccanismo retorico appare anche in *Europa* e potrebbe configurarsi come ulteriore richiamo parodico: «Del'animata nave / era Amor il nocchiero, / et ella stessa e passeggera e merce. / Erano remi le taurine braccia, / era il timone il corno, e vela il velo» (vv. 278 – 282).

<sup>415</sup> *Canz.* IV, 19, 6 – 7. Non appartenente alla sezione parodica, la quale comincia da VI, 47.

- La metafora «rastro eburno» (AS, 459) per indicare il pettine è, come già visto, metafora d'invenzione stiglianese e già utilizzata nel madrigale *Non è d'avorio o d'osso altro vulgare* con la dicitura «da chiome picciolo rastrello» (*Canz.* III, 9, 2).
- La similitudine «parea la pura fronte un mar di latte» (AS, 501) sfrutta la stessa immagine già usata nel *Canzoniero* nel noto sonetto sulle mammelle (*Canz.* I, 32), dove, per indicare il petto della donna sopra il quale si stagliano gli scogli d'avorio, si ricorre alla medesima espressione «mar di latte».
- Analogamente accade anche con la similitudine «parean l'ardenti guance / due maturette fraghe» (AS, 500) ove l'accostamento delle fragole ad una componente del ritratto femminile, in questo caso alle guance, fa la sua comparsa nel madrigale *Mentre Lidia per vezzo*, dove vengono invece associate alle labbra:

Discerner non potea  
Dai rossi frutti le sue labbra vaghe  
Perché non vedea che fraghe in fraghe.<sup>416</sup>

- Infine, la ripresa del verso dell'Achillini in realtà potrebbe nascondere una denuncia di plagio in quanto l'accostamento labbra – corallo è già presente nel madrigale *Perché morsi ti dai*: «mentre che guerra fai / con quelle rare perle a' bei coralli».<sup>417</sup> Anche questa lirica nelle *Rime* era inserita al libro primo, poi, forse in virtù dello scippo achilliano, è stata inserita successivamente nel quarto.

Queste ultime similitudini fanno parte della sezione dell'*Amante stoltisavio* in cui, per parodiare gli stilemi dell'Achillini, si elogiano iperbolicamente una ad una le componenti fisiche femminili della pidocchiosa Simona. È una tendenza molto frequente anche nel *Canzoniero* dove il poeta ha frammentato l'immagine femminile in tante piccole schegge poetiche che elogiano ognuna, con metafore inusitate, singoli elementi, dai più canonici ai più strani, che riescano a tratteggiare la sua bellezza. Tra le liriche, infatti, ne figurano di focalizzate esclusivamente sull'esaltazione degli occhi, della bocca, del seno, etc.

---

<sup>416</sup> *Canz.* II, 8, 7 – 9

<sup>417</sup> *Canz.* IV, 20, 3 – 4

Proseguendo con i temi:

- Il tema dei pidocchi e della donna pidocchiosa ritornano probabilmente nel sonetto dell'anti-ritratto,<sup>418</sup> dove vengono chiamati *amoretti*, richiamando la «vivente amorosetta pioggia» dell'idillio. Il sonetto fa parte sì del libro quarto ma risultava essere già presente nell'edizione delle *Rime* del 1605, dove mancava del tutto la tematica parodica. La didascalia che accompagnava era comunque «bellezza ironica» quindi uno Stigliani che si divertiva, al di là delle intenzioni polemiche, a poetare in questa maniera, ben consapevole si trattasse di un gioco.
- L'eclissi della grotta, con la probabile ripresa caricaturale dell'*Atteone* mariniano, è un tratto già presente nel *Canzoniero* nella già nota canzone intitolata *La fontana* (*Canz.* V, 36), ove si traccia un ritratto iperbolico e dettagliato delle bellezze del ninfaie.
- La messa in ridicolo della convenzione poetica del dono di un oggetto simbolo all'amata, tramite un soggetto inusuale e bizzarro come nel madrigale *O' mattacin de' fossi* (*Canz.* IV, 63) è una pratica già presente nel *Canzoniero* come si può vedere nel sonetto *Quel bel vaso di tornito abete* (*Canz.* II, 11) dedicato all'invio alla donna di un impoetico fiasco di vino. Certamente il granchio è un dono ben più stravagante rispetto al fiasco e il madrigale si focalizza principalmente sul gioco di parole tra il termine in italiano e il suo corrispettivo latino, mentre nel sonetto manca questa componente ludica, ma rimane la volontà di variazione di un *topos* ormai cristallizzato.

Infine, per quanto riguarda le figure di ripetizione basterà un esempio. Il bisticcio o paronomasia, che rientra tra le figure cardine su cui si poggia la parodia, torna con una certa insistenza anche nel resto del *Canzoniero* e lo si può facilmente individuare in numerosi esempi: «se tu avessi d'ardir quant'hai d'ardore» (I, 41, 2); «perché mirar senza morir m'è tolto» (I, 114, 5); «Lasso perché mi lassi?» (I, 182, 1); «Così in un tempo stesso ella si fa / Mia calamita e mia calamità (IV, 17, 6 - 7)»; Non porfido ma perfido esser detto (VI, 38, 8); «Non eroico ma erronico è da dirlo» (VIII, 53, 9).

---

<sup>418</sup> *Canz.* IV, 37

Questa indagine sintetica è comunque sufficiente a far vedere come lo Stigliani abbia sfruttato per le sue parodie temi e motivi già da lui stesso proposti e ritenuti decorosi, salvo poi amplificarne la portata sfociando nella dissacrazione.

Non è facile capire perché il Materano abbia rifiutato i risultati raggiunti dalla poesia durante i primi decenni del Seicento, da lui stesso proposti ed accettati. Una spiegazione plausibile si può tracciare analizzando, in estrema sintesi, le vicissitudini biografiche dello Stigliani. Questi, assieme al primo Marino delle *Rime*, faceva parte di quella stirpe di poeti che, cresciuta nell'ambiente culturale napoletano fortemente influenzato dalle poetiche del Tasso, introdussero nella poesia una ventata di novità basata essenzialmente sull'ampliamento di temi già proposto dall'autore della *Liberata* e già approfonditi nel precedente capitolo. La nuova corrente letteraria che andava costituendosi si può riassumere in un concettismo ancora ad uno stadio larvale, che formalmente prende il nome di "prebarocchismo". I due poeti, grazie alla pubblicazione non autorizzata delle *Rime* del primo nel 1601 e le *Rime* del Marino nel 1602, godevano della fama di essere gli ingegni più in vista e brillanti del tempo. Questo portò i due, inizialmente amici, ad un'accesa rivalità, nata originariamente da contrasti personali (uno su tutti, il conteso primato sulla scelta di proporre le rime divise per sezioni tematiche) poi sfociata in una vera e propria battaglia ideologica. Il Marino perseguì lo stile *metaforuto* e per questa strada lo seguirono diversi altri poeti, i "marinisti", i quali, superando di gran lunga il maestro, portarono il fenomeno all'esasperazione. Lo Stigliani invece ricercò l'equilibrio e la sobrietà degli antichi modelli, poi concretizzatosi formalmente nelle pagine del *Mondo nuovo* che perseguiva più dappresso le imposizioni aristoteliche contro lo stile spregiudicato e più ariostesco dell'*Adone*. Questa svolta nelle scelte dello Stigliani deriva dall'applicazione spropositata di quelle novità e dalla loro sempre crescente tensione parossistica che lo hanno portato a non riconoscerle più come il frutto del proprio genio ma come qualcosa di contrario ed esteticamente discutibile, ormai irrecuperabile. Poiché la direzione che la poesia intraprese era segnata, per l'inasprirsi della disputa col Marino (per le tre ottave del *Mondo Nuovo*) e come risposta all'ingiustificato e invidiato successo del rivale, Stigliani decise di cambiare sponda e di rifiutare categoricamente quello stile alla cui nascita e diffusione aveva partecipato in gran parte anche lui, per vestire i panni dell'anti-Marino. Tale sentimento fu espresso nelle lettere, poi confluì nelle scelte linguistiche del *Mondo Nuovo* e

infine venne perpetrato negli interventi parodici del *Canzoniero*. Il conservatorismo del Materano viene però contraddetto dalla sua stessa raccolta dal momento che essa contiene, seppur leggermente modificate nella forma ma non nella sostanza, tutte le poesie già presenti nelle *Rime* del 1605, intrise di quella sensibilità prebarocca propria della sua produzione giovanile. Pertanto, sembra non esservi da parte dello Stigliani un rifiuto totale del fenomeno concettista, altrimenti non si spiegherebbe come avrebbe potuto pubblicare i suoi interventi canzonatori assieme a quelle liriche che, come visto, ne condividevano alcuni elementi. Dunque, si può giungere alla conclusione che il *Canzoniero* rivendichi quello stile innovativo, salvo distinguersi dalla moda poetica di quegli anni per un concettismo sobrio e moderato nelle sue manifestazioni. L'inserimento della sezione parodica donava così un senso ben preciso alla raccolta in quanto offriva la possibilità di un confronto immediato fra il concettismo moderato delle liriche "serie" e quello corrotto delle parodie, fornendo una dimostrazione pratica della tesi circa la necessità di tornare al passato.

Ad ogni modo, le posizioni critiche assunte dallo Stigliani con i componimenti alla "poetastrica" non annullano o diminuiscono in alcun modo il forte contributo che egli recò alla formazione del repertorio creativo concettista. Di fatti, temi e modi innovativi che poi hanno conosciuto vasta applicazione durante tutto il secolo sono stati in parte introdotti dallo stesso Stigliani e dai presunti plagi del Marino. Nonostante i suoi interventi canzonatori la corrente concettista ha continuato imperterrita il suo cammino e lo Stigliani ha deciso di chiudersi in un silenzio poetico preferendo continuare la sua battaglia in sede teorica con la pubblicazione dell'*Occhiale*.

## CONCLUSIONI

Giunti alle considerazioni finali, si cercherà in questa sede di fornire una definizione il più possibile esaustiva del poeta e della sua opera principale, il *Canzoniero*. Tommaso Stigliani nacque in un momento storico, la fine del Cinquecento, imbevuto di istanze manieristiche e innovatrici che cercavano di istituire una via d'uscita dal petrarchismo. Si formò poi in una città, Napoli, che fu uno degli epicentri di questa nuova sensibilità, grazie all'influenza della principale autorità in campo letterario del tempo: Torquato Tasso. Questi, nelle sue numerose rime, ha posto le basi per il cambiamento che entrerà in pieno regime a partire dal Seicento, grazie all'ampliamento dei temi poetabili e ad una maggiore immersione nella realtà circostante, specialmente quella degli ambienti cortigiani. Napoli, dunque, fu città molto fertile per la poesia, tanto che qui emerse anche il Marino, universalmente riconosciuto come l'iniziatore della lirica barocca. Ebbene, le prime due raccolte stiglianesche (1601 e 1605) risentono di questo clima culturale particolare, non ancora del tutto barocco. Infatti, tali poesie coniugano elementi della tradizione ancora legati ad un ideale bembista, a tematiche innovative, come ad esempio l'elogio di parti della donna inusuali o il dono di oggetti recanti un forte valore simbolico, ma soprattutto espedienti retorici nuovi, tra i quali spiccano la metafora e in generale il concetto e l'acutezza, che brillano in special modo nei madrigali. Il giovane Stigliani, pertanto, dopo l'esordio poetico avvenuto con il *Polifemo*, poemetto di materia classicista, cercò di costruirsi una propria originalità creativa, proponendo una lirica nuova e differente, cavalcando l'onda dei fermenti artistici del momento (già presenti, ad esempio, nel lavoro di un precursore del seicentismo come Cesare Rinaldi), tanto da catturare l'attenzione di un editore del calibro del Ciotti.

Il successo però arrise maggiormente al Marino, attorno al quale successivamente si radunarono diversi poeti (i cosiddetti "marinisti"), creando una vera e propria scuola, scalzando dal trono poetico il Materano, cosa per cui egli si risentì profondamente. Da qui, gli iniziali attriti personali tra i due rivali esacerbarono in una accesa battaglia ideologica, confluita nelle tre ottave del *Mondo nuovo* che portarono lo Stigliani a subire diverse persecuzioni da parte dei seguaci del Marino. Il nostro poeta, noto per essere un personaggio orgoglioso, non accettò mai di essere secondo a qualcuno e decise di crearsi una nuova personalità, un proprio ambito poetico in cui potesse primeggiare, divenendo così il portavoce dell'anti-marinismo e

rigettando, in sede teorica, la poesia concettista nella quale aveva fallito. Nonostante venga spesso tacciato come anti-Marino, bisogna distinguere tra antipatie personali e divergenze poetiche. Lo scontro tra i due risiede principalmente nella polemica sull'*Adone*, che sfocerà negli attacchi dell'*Occhiale*. In sede lirica, invece, sarebbe più corretto definire il Materano come anti-marinista, in riferimento non tanto al Marino stesso, ma ai suoi epigoni più ortodossi (quali, ad esempio, per citarne alcuni, Claudio Achillini, Girolamo Preti, Antonio Bruni) che, in quanto a bizzarrie, superarono di gran lunga il maestro. Il Marino, infatti, nelle sue rime mai si avventurò in un barocchismo esagerato tanto che, ad un raffronto, queste ben si possono allineare allo stile dello Stigliani, poiché entrambe figlie di un analogo contesto storico e culturale. A conferma di questo avvenuto cambio di prospettive dello Stigliani, da Parma, città nella quale si era ormai instaurato un clima ostile con la fondazione dell'Accademia filo-marinista degli Indivisi, si trasferì nella più conservatrice Roma da dove licenziò, ben diciotto anni dopo la censura della *Rime*, il suo *Canzoniero*. La logica indurrebbe a pensare che un così lungo silenzio avrebbe dato origine ad un'opera reazionaria, segnata da un ritorno nostalgico alla sobrietà del petrarchismo. Si tratta, invece, di una ripubblicazione fedele (seppur con minime variazioni) della raccolta del 1605. La qual cosa stona, ma a dare una spiegazione plausibile interviene l'inedito inserto parodico dei componimenti «alla maniera poetastrica», collocato all'interno del libro quarto, che risulta indispensabile per una corretta interpretazione complessiva dell'opera. Questa sezione prende di mira in generale i vizi della lirica del tempo, che ormai, soprattutto a causa delle produzioni mariniste, aveva raggiunto vette virtuosistiche esagerate, ben distanti dai primi virgulti barocchi di inizio secolo; e in particolare condanna l'idillio barocco, una moda letteraria che conobbe un enorme successo e che fu ricettacolo prediletto delle stramberie concettiste. L'importanza di questa sezione viene ribadita anche nella premessa iniziale che introduce al *Canzoniero* dove essa viene additata come la «via distorta», un esempio di poesia da condannare e da rifuggire apertamente, mentre, in contrapposizione a questa, le altre liriche della raccolta rispecchiano la «vera via» ovvero il modello poetico ideale. Tale definizione invita, a posteriori, ad una saggia mediazione tra due correnti linguistiche e stilistiche divergenti, quella rinascimentale, legata all'equilibrio e alla sobrietà classicista («la purità e l'affetto del Petrarca») e quella esuberanza propria della corrente che convenzionalmente viene definita «marinista» (la «vivezza delle arguzie moderne» e la «varietà de' soggetti»), compiendo un'operazione di



rivalutazione complessiva di quelle liriche giovanili che ben poco si sarebbero sposate con le nuove convinzioni poetiche stiglianesche, e che per tanti anni non hanno conosciuto una ristampa dopo la loro immediata censura. Quelle stesse liriche che nacquero come prodotto letterario innovativo e quasi spregiudicato, nel giro di una sola quindicina d'anni, divennero invece espressione di un concettismo moderato nei toni ormai superato, offrendo una risposta adeguata alla dissoluzione della poesia, fatto tutta di *trasecolamenti* e *strabillazioni*.

Lo Stigliani, dunque, con la pubblicazione del *Canzoniero* vuole ergersi a precettore e fare della sua opera una guida, quasi un prontuario poetico per i neofiti affinché questi non *infolliscano* il loro ingegno. Questo proposito può essere conseguito per mezzo della possibilità di un immediato confronto tra le liriche "corrotte" della sezione parodica e quelle "sane", restituendo, così, una dimostrazione pratica di bello stile.

## BIBLIOGRAFIA

### *Fonti primarie*

- C. ACHILLINI *Rime e prose*, Venezia, per Giunti e Baba, 1650
- I. AFFÒ *Dizionario precettivo, critico ed storico della poesia volgare*, Parma, presso Filippo Carmignani, 1777
- Id.* *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani* (tomo IV), Parma, Stamperia Reale, 1793
- G. ALEANDRI *Difesa dell'Adone*, Venezia, appresso Giacomo Scaglia, 1630
- D. ALIGHIERI *Le opere di Dante*, a cura di M. Barbi, Firenze, Società dantesca italiana, 1960
- Id.* *Vita Nova*, a cura di L. C. Rossi, Milano, Mondadori, 2016
- G. ARTALE *Enciclopedia poetica*, Venezia, per Giacomo Batti, 1660
- G. BARGAGLI *Dialogo de' Giochi che nelle vegghie sanesi si usano da fare*, a cura di Patrizia D'Incalci Ermini, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982
- D. BARTOLI *La ricreazione del savio*, a cura di B. Garavelli Mortara, Milano, Guanda Editore, 1992
- P. BEMBO *Gli Asolani ne' quali si ragiona d'amore*, Venezia, per Comin de Trino de Monferrato, 1540
- Id.*, *Prose della vulgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1931
- G. BOCCACCIO *Tutte le opere* (vol. 5.2), a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1994
- G. BONSIGNORI *Ovidio Methamorphoseos volgare*, Venezia, per Lucantonio Giunta, 1497
- A. BRUNI *Le tre Grazie*, Roma, per Ottavio Ingrassiani, 1630
- G. CAVALCANTI *Rime di Guido Cavalcanti edite ed inedite*, a cura di A. Cicciporci, Firenze, per Niccolò Carli, 1813
- CRESCIMBENI *Istoria della volgar poesia*, Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi, 1714
- F. DE VIERI, *Delle maravigliose opere di Pratinolo et d'Amore*, Firenze, per Giorgio Marescotti, 1587
- L. DE MEDICI *Opere*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1992
- F. DE SANCTIS *Storia delle letteratura italiana* (volume secondo), Napoli, presso Domenico Morano, 1870
- C. DI PERS *Poesie*, a cura di Michele Rak, Torino, Einaudi, 1978

- L. DOLCE *Osservationi nella volgar lingua*, Venezia, per Gabriel Giolito de' Ferrari, 1550
- A. DONI *I Marmi*, a cura di Carlo Alberto Girotto e Giovanna Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2017
- B. DOTTI *I sonetti*, Venezia, 1689
- G. GIMMA *Idea della storia dell'Italia letterata* (tomo II), Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1723
- Glidilli di diversi ingegni illustri del secol nostro*, Milano, per Giovan Battista Bidelli, 1618
- Il Gareggiamento poetico del confuso Accademico Ordito*, Venezia, per Barezzo Barezzi, 1611
- I sonetti del Burchiello, di M. Antonio Alemanni, et del Risoluto, di nuovo rivisti et ampliati*, Firenze, Giunti, 1568
- G. B. MARINO *Dicerie sacre*, appresso Dominico Tarino, Torino, 1620
- Id., *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento* (vol. I - II), a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1912
- Id. *Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976 (Tutte le opere di Giovan Battista Marino, II)
- Id. *La Sampogna*, a cura di Vania de Maldé, Parma, Guanda, 1993
- Id. *La lira*, vol. I – III, a cura di Mario Slawinski, Torino, Edizioni RES, 2007
- G. MAIA MATERDONA *Rime, parte prima*, Venezia, per Vangelista Deuchino, 1629
- F. MASSINI *Lettoni dell'Estatico Insensato*, Perugia, per Pietroiacomo Petrucci, 1588
- M. MENGHINI *Tommaso Stigliani, contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, Genova, Tipografia del Regio istituto sordo-muti, 1890
- A. MINTURNO *L'Arte poetica*, Venezia, per Gio. Andrea Valvassori, 1564
- B. MORANDO *Fantasie*, Piacenza, per Giovanni Bazachi, 1662
- G. MURTOLA *Rime*, Venezia, per Roberto Meglietti, 1604
- M. PEREGRINI *Delle acutezze*, a cura di E. Ardissino, Torino, Res, 1996
- F. PETRARCA *Il Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1964
- G. PRETI *Poesie*, Roma, per Guglielmo Facciotti, 1625
- L. SETTEMBRINI *Lezioni di letteratura italiana dettate all'Università di Napoli* (vol. 2), Napoli, Stabilimento tipografico Ghio, 1868
- T. STIGLIANI *Rime, parte prima*, Venezia, per Gio. Battista Ciotti, 1601
- Id., *Rime distinte in otto libri*, Venezia, per Gio. Batt. Ciotti, 1605

- Id., *Canzoniero*, Roma, per l'erede di Bartolomeo Zannetti, 1623
- Id., *Dello occhiale opera difensiva*, Venezia, appresso Pietro Carampello, 1627
- Id., *Il mondo nuovo*, Roma, per Giacomo Mascardi, 1628
- Id., *Arte del verso italiano*, Roma, per Angelo Bernabò del Verme, 1658
- G. F. STRAPAROLA *Le piacevoli notti* (vol. 1 – 2), a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000
- F. S. QUADRIO *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (vol. II, libro II), Milano, per Francesco Agnelli, 1742
- C. RINALDI *Madrigali, prima e seconda parte*, Bologna, per Alessandro Benacci, 1588
- Id., *Rime, parte sesta*, Bologna, per Giovanni Rossi, 1590
- G. RUSCELLI *Del modo di comporre versi nella lingua italiana*, Venezia, per Gio. Battista et Melchior Sessa fratelli, 1558
- G. ZINANI *Rime amorose*, Venezia, per Evangelista Deuchino, 1627
- G. B. TAFURI *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli* (Tomo III, parte II), Napoli, 1752
- L. TANSILLO *Il Canzoniere edito ed inedito*, a cura di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Liguori Editore, 1996
- T. TASSO *Rime*, Venezia, per Evangelista Deuchino, 1621
- Id., *La Gerusalemme liberata*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1938
- Id., *Dialoghi* (vol. II, tomo II), cura di E. Raimondi, Sansoni, Firenze, 1958
- Id., *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994
- E. TESAURO *Il cannocchiale aristotelico*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1960 (La letteratura italiana, 36)
- G. TIRABOSCHI *Storia della letteratura italiana, tomo VIII, parte seconda*, Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 1824
- F. VISDOMINI *Lettere*, Venezia, per Alessandro De' Vecchi, 1623

#### *Bibliografia della critica*

- C. ALOÈ *L'istoria illustre del trovator del Mondo nuovo. Ricerche sul poema epico cavalleresco di Tommaso Stigliani*, tesi magistrale discussa a Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, A.A. 2009

- A. ASOR ROSA *La lirica del Seicento*, Roma-Bari, Laterza (LIL 28), 1979
- A. BELLONI *Il Seicento*, Milano, Vallardi Editrice, 1955 (Storia Letteraria d'Italia)
- O. BESOMI *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969
- Id., *Esplorazioni seicentesche*, Padova, Antenore, 1975
- L. BIANCONI, A. VASSALLI *Circolazione letteraria e circolazione musicale del madrigale: il caso G. B. Strozzi in Il madrigale tra Cinque e Seicento* a cura di Paolo Fabbri, il Mulino, Bologna, 1988
- E. BROWN JR. *Hortus inconclusus: the significance of Priapus and Pyramus and Thisbe in the Merchant's tale* in «The Chaucer review» (vol. 4, no. 1), 1969
- R. BRUSCAGLI *Il Quattrocento e il Cinquecento*, Venezia, il Mulino, 2005 (Storia della letteratura italiana, 2)
- V. CANAVESI *Il ninfeo delle meraviglie a Villa Visconti Borromeo Litta*, Istituto della Enciclopedia Italiana, settembre 2020, url:  
[https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/il\\_ninfeo\\_delle\\_meraviglie.html](https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/il_ninfeo_delle_meraviglie.html)
- N. CANNATA *Dal "ritmo" al "Canzoniere": note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte in volgare (secc. XIII – XX)*, in «Critica del testo» IV / 2, 2001
- Id., *La percezione del Canzoniere come opera unitaria*, in «Critica del testo» VI / 1, 2003
- G. CASALEGNO *Percorsi dell'erotismo nella letteratura italiana in Dizionario storico del lessico erotico italiano*, a cura di W. Boggione e G. Casalegno, Milano, TEA, 1999
- D. CHIODO *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2000
- F. CORAZZINI *I componimenti minori della letteratura popolare italiana*, Benevento, Stabilimento Tipografico di Francesco de Gennaro, 1877
- B. CROCE *Lirici marinisti*, Bari, Laterza, 1910
- Id., *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1953
- Id., *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 2003 (Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce; Scritti di storia letteraria e politica, 18)
- F. CROCE *Tre momenti del barocco letterario*, Firenze, Sansoni, 1966
- A. DI BENEDETTO *Tra Rinascimento e Barocco: dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007
- P. DE LORENZO *I nove cieli di Girolamo Fontanella, considerazioni sulla struttura del canzoniere* in *Il nuovo canzoniere, esperimenti lirici seicenteschi*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2008

- L. DENAROSI *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574 – 1608)*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003
- W. T. ELWERT *La poesia lirica italiana del Seicento, studio sullo stile barocco*, Olschki, Firenze, 1967
- G. GETTO *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967
- Id., *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000
- R. GIGLIUCCI *Giù verso l'alto, luoghi e dintorni tassiani*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2004
- G. GORNI *Metrica e analisi letteraria*, Venezia, il Mulino, 1993
- D. HARRAN *Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi in Il Madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Il Mulino, Bologna, 1998
- C. JANNACO, M. CAPUCCI *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1986 (Storia letteraria d'Italia)
- G. JORI *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età barocca*, Venezia, Marsilio, 1998
- G. LAINO *Il vero Aretino*, Firenze, Barbera, 1955
- S. LONGHI *Lusus: il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983
- A. MARTINI *Ritratto del madrigale fra Cinque e Seicento* in «Lettere italiane» (vol. 33, n. 4), 1981
- G. MASI *Scabrose filature: il "Capitolo del fuso" fra Ruscelli e Doni* in «Atti del Convegno internazionale di studi (Viterbo, 6 – 8 ottobre 2011)», Roma, Vecchierelli Editore, 2012
- T. MENEGATTI «*Ex ignoto notus*». *Bibliografia degli Incogniti: Giovan Francesco Loredano*, Padova, Il Poligrafo, 2000
- M. PAGNINI *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina – Firenze, Casa editrice G. Anna, 1966
- V. PANDOLFI *La commedia dell'arte, storia e testo* (vol. II), Firenze, Sansoni, 1957
- M. PIERI, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976
- G. POZZI *Poesia per gioco: prontuario di figure artificiose*, Venezia, Il Mulino, 1984
- P. PUCCI *Enigma segreto oracolo*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1996
- G. RIZZO, *Lettere di Giuseppe Battista al padre Angelico Aprosio*, in «Studi secenteschi» 38, 1997
- G. RUA *Intorno alle Piacevoli Notti dello Straparola* in «Giornale storico delle Letteratura italiana» (vol. 15), 1890
- F. SANTORO *Del Cavalier Stigliani*, Napoli, Tipografia sannitica, 1908

A. SOLERTI *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895

L. TONELLI *Tasso*, Torino, Paravia, 1935

G. WEISE *Manierismo e letteratura*, Firenze, Olschki, 1976

### *Consultazioni*

*Biblioteca italiana (BiBit)*

*Dizionario storico del lessico erotico italiano*, a cura di W. Boggione e G. Casalegno, Milano, TEA, 1999

*Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*

*Grande Dizionario della Lingua Italiana di S. Battaglia*, Torino, UTET, 1995 (GDLI)

*Vocabolario degli accademici della Crusca*

## APPENDICE



### *Indice dei testi*

Di seguito viene riportato l'indice numerato dei brani presenti all'interno del *Canzoniero*: in corsivo i primi versi dei rispettivi componimenti mentre tra parentesi le didascalie che li accompagnano (redatte da Francesco Balducci). Edizione di riferimento: *Canzoniero*, Roma, per gli eredi di Bartolomeo Zannetti, 1623. Si contano in totale 705 componimenti di cui 35 non d'autore.

Legenda:

Son. = sonetto

Mad. = madrigale

Can. = canzone (indicazione generica per indicare i componimenti più lunghi, fedele alle didascalie originali; in nota verranno segnalate di volta in volta le specifiche tecniche)

Son. caud. = sonetto caudato

Str. = strambotto

LIBRO PRIMO. AMORI CIVILI

- 1 son. *Drizzate il passo omai versi dolenti* [Inviamento delle rime amorose alla sua donna]
- 2 son. *O di bellezza, e di virtute albergo* [Preghiera alla S. D. a gradir le rime]
- 3 son. *Donna gentil, che coi sembianti tuoi* [Preghiera alla S. D. a gradir le rime]
- 4 son. *Oggi là gito, ove col grido altero* [Giorno dell'innamoramento]
- 5 son. *Con crine oggi vid'io sciolto, e spiegato* [Giorno dell'innamoramento con allusione al nome della S.D.]
- 6 son. *In qual conca, in qual mar, perla gentile* [Allude al medesimo nome]
- 7 son. *Entra il rozo fanciullo in prato adorno* [Innamoramento simile al morso della serpe]
- 8 son. *Scotea già l'Alba dal bel crine aurato* [Donna veduta alla finestra]
- 9 son. *Occhi, che d'ineffabili dolcezze* [Bellezze allettatrici]
- 10 son. *Qualor tornando al suo gentil costume* [Effetti nascenti dalla presenza della S.D.]
- 11 son. *Quand'ebbe un'altra bella il Mondo indegno* [Bellezze incomparabili]
- 12 mad. *Fra l'opre di Natura* [Bellezze superanti sé medesime]
- 13 mad. *Tutta fatta voi siete* [Bellezze divinissime]
- 14 mad. *Donna, che per lo ciel già Perseo andasse* [Contemplazion di bellezza]
- 15 mad. *Se per sciagura s'ammorzasse il Sole* [Occhi lucentissimi]
- 16 mad. *Donna i begli occhi tuoi* [Occhi già stelle]
- 17 mad. *Luci belle, e vezzose* [Occhi, ch'innamorano per forza]
- 18 mad. *Se chi da stral fu punto odia poi l'arco* [occhi amati a forza]
- 19 mad. *Fidi specchi d'Amore occhi lucenti* [Muto parlar di sguardi]
- 20 mad. *Farfalletta, mia misera rivale* [Farfalla uccisa da gli occhi]
- 21 mad. *I candid'occhi vostri* [Occhi bianchi]
- 22 mad. *Occhi luce de' miei* [Occhi, che si specchiano]
- 23 son. *Mentre gli occhi mirando, e quel sembiante* [Amata, che si specchia]
- 24 mad. *Luci belle, ma crude* [Occhi infermi]
- 25 son. *Bella man, con ch'Amor l'arco suo tende* [Mano, che nasconde gli occhi]
- 26 son. *Non mai prigion sì cara, o sì soave* [Bocca, carcere amoroso]
- 27 mad. *Son, se ridi talor, Donna, i tuoi denti* [Denti, e labbra]
- 28 mad. *Crudel, perché col vel m'ascondi, e neghi* [Donna, che si copre i capelli]
- 29 mad. *O nube tralucente* [Velo essaltato]

- 30 mad. *Deh perché rinfrescar volto sì bello* [Ventaglio]
- 31 mad. *Donna a torto portate* [Anello]
- 32 son. *Metete d'Amor, che 'l mio desio fermate* [Mammelle]
- 33 son. *Tinge al bel volto l'animate brine* [Neo]
- 34 mad. *Donna, a prender que' cor sì presta siete* [Donna, ch'innamora subitamente]
- 35 mad. *Quel neo, ch'in voi si sprezza* [Neo]
- 36 mad. *Donna gentile il fanciullesco male* [Vaiuoli]
- 37 mad. *Dietro a quel bianco lin, deh dimmi Amore* [Sciugatoio alla finestra]
- 38 mad. *Donna quel drago aurato* [Collana in foggia di serpe]
- 39 mad. *Questa in forma di serpe aurea catena* [Collana in foggia di serpe]
- 40 mad. *Io vò cercando o belle Donne, il core* [Cercatore di cuore]
- 41 mad. *Tormentato mio core* [Amante timido]
- 42 mad. *Tanto io temo il gran Sol di que' begli occhi* [Amante timido]
- 43 mad. *Se non pon duo contrarij aver ricetta* [Amante timido]
- 44 mad. *Sapeve accorti amanti* [Amante timido]
- 45 mad. *Querenghi, egli è sì grande il duol d'Amore* [Amante timido, scrivendo a Monsignor Flavio Querenghi]
- 46 son. *Ardo, e non vuol, ch'io scopra il foco reo* [Amante timido]
- 47 son. *S'io dentro avampo, e fuor da tema astretto* [Amante timido]
- 48 mad. *Non posso più, se non con duolo immenso* [Amore impaziente]
- 49 mad. *Amor s'è ver, che sei* [Amore incelabile]
- 50 mad. *Se non fuss'io, che spesso* [Amore, ed Amante si mantengono un l'altro]
- 51 son. *Vive fiamme vegg'io dentro i begli occhi* [Amante, che chiede aiuto]
- 52 son. *Io son di cera, e vo all'ardenti fiamme* [Contrarietà diverse nell'amante]
- 53 mad. *Pungono i chiodi acuti* [Giovanetta imprigionata]
- 54 mad. *Fiume, ch'i miei sembianti* [Pallidezza]
- 55 son. *Stille, ch'a me rigando, e gota, e veste* [Lagrima disutili all'Amante]
- 56 mad. *Queste, ch'ognora io spargo* [Lagrima difesa da scherno]
- 57 mad. *O sospiro amoroso* [Sospiro]
- 58 son. *Questo cupo sospir, che sì sovente* [Sospiro]
- 59 son. *Quella candida man, che sempre scocca* [Cagnolino invidiato]

- 60 mad. *Candido vezzosetto* [Cagnolino ucciso]
- 61 son. *Spento Zerbin dal veltro, andò repente* [Cagnolino ucciso]
- 62 son. *Bel rosignuol, che del tuo mal ti duoli* [Rosignuol di lei simile all'amante]
- 63 son. *Quel musico augellin, che star si scorge* [Rosignuolo, che sta volentieri in gabbia]
- 64 son. *Dolce cagion delle mie pene amare* [Significati di viso abbassato]
- 65 son. *Notte, ch'ad obliar dolce m'inviti* [Preghiera alla notte]
- 66 son. *Gidete fra le doglie, accorti amanti* [Sogno grato]
- 67 mad. *Dolce sogno, ch'in forma* [Sogno mandato all'amata]
- 68 son. *Colla man bianca avvolta al bianco crine* [Sogno raccontato]
- 69 mad. *S'io miro alcun ruscello* [Amata veduta nell'acqua]
- 70 mad. *Io sono al vostro amor Donna sì intento* [Amor grande]
- 71 mad. *Udite novo effetto* [Amante macilente]
- 72 mad. *Il mio bianco pallore* [Amante pallido]
- 73 son. *Poi ch'a ritrarre il bel sembiante altero* [Preghiera a ottenere un ritratto dal Signor Giacomo Palma]
- 74 son. *Vivace imago, ove le forze sue* [Ritratto ottenuto dal medesimo]
- 75 canz. *Ben si somiglia in parte* [Il ritratto. Canzon prima]<sup>419</sup>
- 76 mad. *O immagine bella* [Ritratto in cera]
- 77 son. *Veggio sott'al colpìr del tuo scalpello* [Al Signor Giulio Cesare Procaccini sopra un ritratto in pietra]
- 78 mad. *Marmo, che finto sei* [Sopra un ritratto in pietra fatto dal Signor Cavalier Paolo Guidotti]
- 79 mad. *Dimmi fanciulla amata* [Putta bendata]
- 80 mad. *Qual fera alberga in tana* [Crudeltà estrema]
- 81 mad. *S'io vi miro l'aspetto* [Crudeltà di fatti con benignità di presenza]
- 82 mad. *Donna, stan duo contrari uniti in voi* [Donna pietosa, e crudele]
- 83 son. *O maga egizzia, che sì audace, e franca* [Amorosa instruzione a una zingara]
- 84 mad. *Io giuro, Amor, per la tua face ardente* [Mano feritasi cucendo]
- 85 son. *Già Ninfa, or suon, che mai non resti, o falle* [Eco]
- 86 son. *Vedrassi il Sole uscir dell'Occidente* [Disperazione amorosa]
- 87 mad. *Secco è bene, ed ispento* [Disperazione speratrice]

---

<sup>419</sup> In sestine di endecasillabi e settenari con schema ababCC.

- 88 son. *Mai non s'arresterà dal suo lavoro* [Amor costante]
- 89 mad. *Quell'ardore improvviso* [Rossor di lei]
- 90 mad. *Mentre con fresco umore* [Adacquamento di fiori]
- 91 mad. *In quel gelato petto* [Malattia]
- 92 mad. *Io sento a par di te, cara mia cura* [Malattia]
- 93 mad. *O biondo Dio, ch'ai di lucenti raggi* [Malattia]
- 94 son. *Aure, se mai di peregrini odori* [Malattia]
- 94 son. *Ai chi seguir mi fe' le tue crud'orme* [Convalescenza]
- 95 mad. *Volea nella mia Donna* [Risanamento]
- 96 canz. *Musa dolente, e triste* [Il risanamento. Canzon seconda]<sup>420</sup>
- 97 son. *Ferrante, io venni ove fondati stanno* [Stato amoroso simile al lito marino, scrivendo al Sig. Ferrante Carli]
- 98 son. *Veggendo i miei pensier l'immagin vostra* [Amorosa espugnazion del cuore]
- 99 mad. *Se mi traete a voi* [Donna, ch'invita, e spaventa]
- 100 mad. *Quest'esser di costei* [Donna crudele rassomigliarsi al sasso]
- 101 mad. *Donna, quando sentendo* [Pianto di lei amoroso]
- 102 mad. *Donna voi lagrimate* [Pianto di lei amoroso]
- 103 mad. *Amore, ond'è ch'i miei* [Pianto di lei amoroso]
- 104 mad. *Corron, quasi tributo* [Pianto di lei amoroso]
- 105 son. *Piangea mia Donna, e quel pietoso umore* [Pianto di lei amoroso]
- 106 mad. *Fatto è quasi il mio petto* [Amante simile alla fucina]
- 107 mad. *Una tempesta ria* [Amante simile alla tempesta]
- 108 mad. *O fallace speranza degli amanti* [Speranza]
- 109 son. *O sorella d'Amor bugiarda, e cruda* [Speranza]
- 110 mad. *Vede il rozo aratore* [Allusione a un cognome]
- 111 mad. *Amando io caggio, oimè, di pena in pena* [Desio di morte]
- 112 son. *Dolce pensier, che sì pietosa suoli* [Al pensiero]
- 113 son. *M'asconde la mia Donna il viso adorno* [Donna veduta di rado]
- 114 mad. *Perché veder, mio Sole* [Donna veduta di rado]
- 115 mad. *Se 'l Sol colla sua luce* [Donna veduta di rado]

---

<sup>420</sup> Stanze di 13 versi endecasillabi e settenari con schema abCabCdeedeE.

- 116 mad. *Perché la rete de' tuoi crini biondi* [Scuffia d'oro]
- 117 mad. *Dimmi, amoroso Dio* [Preghiere, e doni dati indarno]
- 118 son. *Io piango al mio mal presso, al mio ben lunge* [Era caduto in disgrazia alla S.D.]
- 119 son. *Deh come di Fortuna a me rubella* [Era stato abbandonato dalla S.D. in una avversità]
- 120 son. *Chiabrera, nel mio petto aspro duello* [Sdegno amoroso. Al Signor Gabriello Chiabrera]
- 121 son. *Questa ch'Angelo par, se parla, o mira* [Al Signor Francesco Bascapè]
- 122 son. *Mentre, che la tua fè candida, e monda* [Sdegno]
- 123 son. *Delle bellezze tue sì rare, e tante* [Sdegno]
- 124 mad. *Idolo mio crudele* [Sdegno]
- 124 canz. *Mentr'io m'accingo a dir degli empi inganni* [Lo sdegno. Canzon terza]<sup>421</sup>
- 125 canz. *Donna, ben sapev'io* [La riprensione. Canzon quarta]<sup>422</sup>
- 126 son. *Sì duro, e sciolto, e freddo io sono, Amore* [Sdegno]
- 127 son. *Rime bugiarde, che del vero avete* [Bruciamento di versi per isdegno]
- 128 mad. *Versi, della mia mente* [Pentimento d'incendio]
- 129 son. *Voi ricorgete alle mie rime nove* [Negamento di versi chiesti]
- 130 son. *O dio di che bell'ira avea dipinto* [Sdegno di lei]
- 131 son. *Splendea d'alta finestra il viso adorno* [Dono avuto d'un fiore]
- 132 son. *Duro soffio di borea arbori, e fronde* [Pianto di lei funebre]
- 133 son. *Bramando la tua immagine gentile* [Pianto di lei funebre]
- 134 son. *Nascer grave dolor di lieve danno* [Pianto di lei funebre]
- 135 mad. *Ben mio dona alle lagrime commiato* [Pianto di lei funebre]
- 136 son. *Quel vago Sol, che di bei lampi cinto* [Sonno di lei]
- 137 son. *Io vidi quella, che m'ha il cor conquiso* [Sonno di lei]
- 138 mad. *Vidi Amor (benchè cieco)* [Sonno di lei]
- 139 mad. *Mentre la Donna mia* [Sonno di lei]
- 140 son. *Qual prodigio è d'Amor, qual meraviglia* [Fazzoletto avuto in dono]
- 141 mad. *Tu m'odij dispietata, e l'odio tuo* [Se da amore nasce odio, da odio nasca amore]
- 142 son. *Poiché t'ammiri, e sì pensosa stai* [Lunghezza di giorno interpretata]
- 143 son. *O del fraterno lume a torto adorna* [Luna importuna]

---

<sup>421</sup> In terza rima.

<sup>422</sup> Stanze di cinque versi endecasillabi e settenari con schema aBbCC.

- 144 son. *O cerchio d'oro in anelletti attorto* [Collana avuta in dono]
- 145 mad. *Donna l'alto favore* [Cuor di gemma avuto in dono]
- 146 son. *Ardisci, disse a me l'idolo mio* [Bacio avuto impensatamente in un gioco d'una veglia]
- 147 son. *Un fior d'Amor, che non precorre frutto* [Il bacio esser poco]
- 148 mad. *In braccio al mio bel Sol send'io raccolto* [Sudore interpretato amorosamente]
- 149 mad. *Ben sei, sì come Barbara di nome* [Nome eguale al nominato]
- 150 son. *Nuova angioletta, che del più bel velo* [Amante lieto]
- 151 mad. *Cotanta gelosia* [Gelosia]
- 152 mad. *Come se 'l guardo altrui fusse saetta* [Gelosia]
- 153 mad. *Udite strana voglia* [Gelosia]
- 154 mad. *D'or in or nel mio core* [Gelosia]
- 155 mad. *O mescolato affetto* [Gelosia]
- 156 mad. *Gelosia, che sei gelo* [Gelosia]
- 157 son. *Figlia iniqua d'Amor, ch 'l padre offendi* [Gelosia]
- 158 son. *Com'esser può, che 'l mio costante affetto* [Gelosia di lei]
- 159 mad. *Se vuoi vincer mio core* [Amor si supera collo stargli lontano]
- 160 mad. *Qual fabbro, che col foco* [Donna bella simile al fabbro]
- 161 canz. *Giunto è già 'l dì, che 'l mio destin mi caccia* [La partenza. Canzon quinta]<sup>423</sup>
- 162 son. *Tolto m'ha pur la misera partita* [Partenza]
- 163 mad. *Deh perché, o Natura* [Partenza]
- 164 mad. *Scorre il Sol da Oriente al regno iberico* [Partenza]
- 165 son. *Ben della vita mia l'aspro tenore* [Lontananza]
- 166 canz. *O dolcissimo viso* [La lontananza. Canzon sesta, fatta in occasion di musica]<sup>424</sup>
- 167 son. *Corsi a quest'alpe gelida, e nevosa* [Amor si fugge in vano]
- 168 son. *Qui dove suol coll'onde Adria turbato* [Amor si fugge in vano]
- 169 mad. *Bench'io viva lontano* [Lontananza]
- 170 mad. *Sai tu, bella mia Diva* [Lontananza]
- 171 mad. *Col raggio de' begli occhi, ancor che lungi* [Lontananza]

---

<sup>423</sup> Strofe di 13 versi endecasillabi e settenari con schema ABCBACCDEeDFF.

<sup>424</sup> Quartine di endecasillabi e settenari con schema aabB.

- 172 mad. *Canal, ben lungi io son dal mio bel foco* [Lontananza. Scrivendo a Monsignor Francesco Canale]
- 173 son. *Fiume, ch'in quella terra, ov'il bel viso* [Lontananza]
- 174 mad. *Luci mie sventurate* [Lontananza]
- 175 son. *Aura serena, che la spiaggia erbosa* [Lontananza]
- 176 son. *Mentr'io dovunque le selvagge* [Lontananza]
- 177 son. *Pensier consolator della mia vita* [Pensiero amoroso]
- 178 mad. *Quanta invidia ti porto* [Al pensiero]
- 179 mad. *Pensier, se nascer suoli* [Al pensiero]
- 180 son. *Ecco veggio colà quel, che mi suole* [Ritorno]
- 181 mad. *Che giova esser tornato* [Partenza di lei]
- 182 mad. *Lasso perché mi lassi?* [Partenza di lei]
- 183 mad. *Cor mio, deh non partite* [Partenza di lei]
- 184 son. *O per me nera, e tempestosa calma* [Partenza di lei per acqua]
- 185 son. *Fiume regal, che per antica fede* [Lontananza di lei]
- 186 mad. *Com'il Sol tramontando* [Lontananza di lei]
- 187 son. *Ai che dinovo il bel sembante adorno* [Partenza di lei dopo esser tornata]
- 188 mad. *Donna, non mi spregiar, ch'io sia canuto* [Amante canuto]
- 189 son. *Non così preste al rinovar dell'anno* [Maritaggio di lei]
- 190 son. *Io veggio a' miei desir tant'alto il segno* [Amor tropp'alto]
- 191 mad. *Deh perché, com'Atlante* [Amor tropp'alto]
- 192 mad. *Non mi riprenda l'amorosa gente* [Amor tropp'alto]
- 193 son. *O pentimento, o van nemico, e folle* [Amor tropp'alto]
- 194 canz. *Chi non sa, quanto puote* (*La cantatrice. Canzon settima*)<sup>425</sup>
- 195 mad. *Queste dolci tue voci* [Alla signora Adriana Basile]
- 196 mad. *Poiché veder m'è tolto* [Alla medesima]
- 197 mad. *Soleano gli occhi soli esser le porte* [Alla medesima]
- 198 mad. *Quando con tosche note* [Lodi altrui, tormenti propri]
- 199 son. *Perché le rime mie lodate tanto* [Rifiuto di lodi avute]
- 200 son. *O per cui tanto io spargo inchiostro, e pianto* [Rifiuto di lodi avute]

---

<sup>425</sup> Vedi I, 75



- 201 mad. *Soglion le perle elette* [Versi qualificati da lei]
- 202 son. *Qual'incauto nocchier dal borea scorto* [Lodator confuso. Scrivendo alla Signora Dianora Celsi]
- 203 mad. *Ben vegg'io, vita mia* [Lodatore iscusato]
- 204 mad. *Il gran padre del lume* [Vena scemata]
- 205 mad. *Donna, se tua beltade* [Alla signora Angiola Soderini]
- 206 mad. *Tu, che le faci in questo Tempio accese* [Bella Astrologa]
- 207 mad. *O 'l di luca, o s'oscuri* [Bella astrologa]
- 208 son. *Armata t'assali la gente franca* [Bella francese abitante in Roma]
- 209 son. *Donna, ben dritto fai, se non ti duole* [Lode d'amante]
- 210 mad. *Fra me interposto, e 'l mio bel Sol divino* [Fanciullo attraversato fra l'amante, e l'amata]
- 211 mad. *Dunque t'ammiri tanto* [Lagtime]
- 212 mad. *O verde augel dalla favella umana* [A un pappagallo]
- 213 mad. *Io son dissimilmente* [Dissimiglianza simile]
- 214 mad. *Grande è pur l'empietate* [Preghiera amorosa]
- 215 mad. *Tu, ch'ad Icaro audace, o mar Tirreno* [Disperazione amorosa]
- 216 mad. *Stelle, fiori del Cielo* [Disperazione amorosa]
- 217 mad. *Qui dal lucente Sol degli occhi alteri* [Caso amoroso]
- 218 mad. *Fioretto, che nascesti* [Fiore avuto in dono]
- 219 mad. *Deh perché non poss'io* [Amore affettuoso]
- 220 mad. *Fortunata fanciulla* [Fanciulla invidiata]
- 221 mad. *Poco, Donna, v'oscura il nero velo* [Donna in abito vedovile]
- 222 mad. *Figlia del Sol, ch'innanzi al padre nasci* [Aurora importuna]
- 223 son. *Perch'io sovente, Amor, narri, e dipinga* [Congiura dell'amante con Amore]
- 224 canz. *Tu mi sgridi, amico saggio* [La scusa. Canzone ottava, al signore Antonio Bruni]<sup>426</sup>
- 225 son. *Aureo cerchio io mandai di gemme inserto* [Anello in dono]
- 226 Corsi (ed Amore a piè m'aggiunse l'ale) [Caso amoroso]<sup>427</sup>
- 227 canz. *Cortesi amanti, che fra via passate* [L'esclamazione. Canzon nona, in testura saffica rimata, la quale è cosa nuova nella lingua italiana]<sup>428</sup>

---

<sup>426</sup> Sestina narrativa tradizionale.

<sup>427</sup> Tre stanze in ottava rima.

<sup>428</sup> In strofe saffiche, formate da tre endecasillabi e un quinario con rima al mezzo tra secondo e terzo verso.

LIBRO SECONDO. AMORI PASTORALI

- 1 son. *Se 'l cor di dura selce ebbi già cinto* [Innamoramento]
- 2 son. *Ninfa leggiadra in abito succinto* [Innamoramento]
- 3 son. *Qui mosse il bosco, e legò in aria il vento* [Ricordanza di canto amoroso]
- 4 canz. *Ripigliate augelletti* [*La primavera*. Canzon decima. Fatta per musica]<sup>429</sup>
- 5 mad. *Quand'apparisce in su 'l mattino al prato* [Ninfa alla campagna]
- 6 mad. *Una pecchia volata* [Ape morta]
- 7 mad. *La Dea de' cacciatori* [Ninfa cacciatrice]
- 8 mad. *Mentre Lidia per vezzo* [Vista di Ninfa, che mangia]
- 9 mad. *Questo ramo frondoso* [Dono offerto, e poi ritirato]
- 10 mad. *Essendo Lidia ed io* [Rimembranza d'Amor puerile]
- 11 son. *Questo bel vaso di tornito abete* [Fiasco in dono]
- 12 canz. *Com' il novello fior le belle frondi* [*La disputa*. Canzone undecima. Dialogo Altea, e Lidia]<sup>430</sup>
- 13 canz. *Di faville sì acute, e sì pungenti* [*Amore inevitabile*. Canzon duodecima. In testura saffica rimata]<sup>431</sup>
- 14 son. *Da che, l'aer veggendo oscuro, ed atro* [Versi mal graditi]
- 15 son. *Coi denti adunchi miei, cinghiale errante* [Cinghiale in dono]
- 16 son. *Erbe felici, e fortunati campi* [Amante, che vuole uccidersi, e vien tenuto]
- 17 son. *Quella, che tra bei colli, e piagge ir suole* [Promessa amorosa]
- 18 son. *Com'oggi il Sole in Ocean trabocchi* [promessa amorosa riuscita vana]
- 19 mad. *Se son, come tu dici* [Baci]
- 20 mad. *Lidia il bianco monton, ch'io ti donai* [Monton vezzoso]
- 21 mad. *Volvesi il Cielo in sé con tanto moto* [Scherzo]
- 22 mad. *Standosi all'ombra estiva* [Colloquio affettuoso]
- 23 mad. *Adunque Lidia mia tu non credevi* [Linguaggio de' bruti]
- 24 son. *Allor, ch'io prendo il giogo, e la robusta* [Passaggio di belle pastorelle]
- 25 son. *Caduta nel danzar Lidia la bella* [pastorella cascata]
- 26 mad. *Bruna è ben Lidia, Amanti* [Brunezza]
- 27 mad. *Non è la Ninfa mia di tal bellezza* [Bellezza mediocre]

---

<sup>429</sup> Sestine di settenari con schema ababcc.

<sup>430</sup> Sestina lirica

<sup>431</sup> In strofe saffiche formate da tre endecasillabi e un quinario con schema ABAb.

- 28 mad. *Lidia non v'adirate* [Scusa di parole pungenti]
- 29 canz. *Già cessa il metitor col torto ferro* [*Il disgannamento*. Canzon decimaterza. In testura saffica rimata]<sup>432</sup>
- 30 son. *Mentre da valle inospita, e lontana* [Pastorella che va alla fonte]
- 31 son. *Cercando ovunque armenti errar si vede* [Lidia sdegnata contra Tirsi]
- 32 mad. *Chi non ama su 'l fior degli anni suoi* [Lidia ama Tirsi]
- 33 mad. *Se com'ài tu ben mio* [Lidia ama Aminta]
- 34 son. *Dunque sempre nemico esser vorrai* [Lidia ama Aminta]
- 35 son. *Perché m'odij, e mi fuggi? Io son pur bionda* [Lidia ama Aminta]
- 36 mad. *Lidia a sorte mirando* [Lidia ama Aminta]
- 37 son. *Bench'anzi tempo alle mie luci asconda* [Giovinezza d'Aminta]
- 38 son. *Gli antichi inchiostri al favoloso Adone* [Giovinezza d'Aminta]
- 39 mad. *Pria, che l'erba novella* [Lontananza d'Aminta]
- 40 mad. *Dimmi, Luna, che fa (tu, che vederlo di su'l Cielo ora dei)* [Lontananza d'Aminta]
- 41 mad. *Bella Luna s'è ver, che fosti amante* [Lontananza d'Aminta]
- 42 mad. *Cotanto fortemente* [Lontananza d'Aminta]
- 43 mad. *O Germana del Sole* [Ritorno d'Aminta]
- 44 mad. *O del Sol vaga suora* [Lode della Luna]
- 45 mad. *Ben mi sei tu tornato* [Ritorno d'Aminta]
- 46 mad. *Tu ben ritorno fai* [Ritorno d'Aminta]
- 47 son. *Questa in duo vetri imprigionata arena* [Orologgio da polvere]
- 48 canz. *Già 'l verno rigido* [*La fuga*. Canzon decimaquarta]<sup>433</sup>
- 49 son. *Sfogavano d'Amor l'accese faci* [Cortesia pastorale]
- 50 mad. *Il giglio ama la rosa* [Rivalità di fiori]
- 51 canz. *Amor, tu che già mai* [*La tutela*. Canzon decimaquinta. In dialogo Tirsi, Amore]<sup>434</sup>
52. *Già nuda per le liquide campagne* [*Il Polifemo*. Poemetto pastorale in ottava rima, nel quale s'introduce (non discordando dalla favola degli antichi) il Ciclope a pregare amorosamente Galatea.]

---

<sup>432</sup> Vedi II, 13

<sup>433</sup> Stanze di otto versi misti (quinari, settenari, endecasillabi) con schema abba<sub>c</sub>5c<sub>5</sub>DD

<sup>434</sup> Canzone libera

LIBRO TERZO. AMORI MARINARESCHI

- 1 mad. *Tu vuoi sapere o Nice* [Amore scoperto con arguzia]
- 2 mad. *O aure, api d'Amore* [Aure involatrici]
- 3 mad. *Tutta nella tua faccia* [Bellezza simile alla pescagione]
- 4 mad. *Sembri Nice gentil fra l'altre belle* [Bellezza fatta per errore]
- 5 mad. *Bianco arnese d'Amore* [Pettine essaltato]
- 6 mad. *La non meno di cor, che d'anni acerba* [Soverchia fanciullezza]
- 7 mad. *Or tu da me, che vuoi* [Soverchia fanciullezza]
- 8 son. *Non vive fera in terra, o in aria augello* (Crudeltà)
- 9 son. *Non è d'avorio, o d'osso altro vulgare* [Pettine offerto]
- 10 mad. *Ninfa, io recai dal tiberino fiume* [Lanternino offerto]
- 11 son. *In questo d'agnellin picciolo foglio* [Carta da navigare]
- 12 son. *Ninfa, tal qual'io sia, son stato ancora* [Viaggio raccontato]
- 13 canz. *Fiumicello / che sì bello* [La vendetta amorosa. Canzon decimasesta. Fatta in occasion di musica]<sup>435</sup>
- 14 canz. *Lodo, che nuoti, o Nice* [La notatrice. Canzon decimasettima]<sup>436</sup>
- 15 son. *Spinto da gran desio l'ondoso letto* [Visita riuscita in vano]
- 16 mad. *Vago augellin, che da' frondosi rami* [Uccello invidiato]
- 17 mad. *Nice al fonte lavando* [Pescatrice che lava]
- 18 son. *Vienne pesce gentil, vienne all'arena* [Delfino domestico]
- 19 mad. *Vedi tu Nice alla chet'acqua in fondo* [Bacio dato astutamente]
- 20 mad. *Stando a pescar Carmenio a un sasso acuto* [Vita dello amante assomiglia al pesce preso]
- 21 canz. *Nella rupe cavata* [La danzatrice. Canzone decima ottava]<sup>437</sup>
- 22 mad. *Dicea Carmenio, il cauto pescatore* [Divisamento puerile]
- 23 son. *Mentr'al raggio del Sol Nice sciogliea* [Pescatrice che si pettina]
- 24 son. *Dormia Nice, e con lei vago bambino* [Disegno interrotto]
- 25 son. *Dormiva Nice, ed io riparo fea* [Disegno interrotto]
- 26 *O sommo onor della vermiglia toga* [La greggia del mare. Idillio, drizzato al Signor Cardinal Borghese. La quale spezie di poema non è nuova in nostra lingua, ma introduttavi ai secoli passati dal

---

<sup>435</sup> Canzonetta in quaternari e ottonari formata da stanze di sei versi con schema aaBccB.

<sup>436</sup> In sestine di endecasillabi e settenari con schema ababcC.

<sup>437</sup> In sestine di endecasillabi e settenari con schema abbacC.

Rota, dal Paterno, dal Franchi, e da altri molti, i quali la presero da Teocrito, da Bione, e da Mosco, scrittori antichissimi.]

#### LIBRO QUARTO. AMORI GIOCOSI

- 1 mad. *Mora il noioso, mora* [Sopra il morire bramatogli dalla sua Donna]
- 2 mad. *Perché so, ch'ad ogn'ora* [Sopra il morire]
- 3 mad. *Donna, perch'io non veggio altro bramarvi* [Sopra il morire]
- 4 mad. *Voi mi bramate spento, ed io mi vivo* [Sopra il morire]
- 5 mad. *A d'ognor, ch'io morissi* [Sopra il morire]
- 6 mad. *Donna, quando vedeste* [Sopra il morire]
- 7 mad. *S'egli è ver, che fra noi* [Sopra il morire]
- 8 mad. *La pena, ch'io per voi soffro sì forte* [Sopra il morire]
- 9 mad. *Credete, Donna, ch'io* [Sopra il morire]
- 10 mad. *Io son disposto di voler morirmi* [Sopra il morire]
- 11 mad. *Bella nemica mia* [Sopra il morire]
- 12 mad. *S'in altra guisa non si può morire* [Sopra il morire]
- 13 mad. *Ed altro non bramate* [Sopra il morire]
- 14 mad. *S'amate la mia morte* [Sopra il morire]
- 15 mad. *S'io bramo d'acquistarti* [Amante, ed amato, un la metà dell'altro]
- 16 mad. *Donna, sì belle sono* [Figliuola di pittore]
- 17 mad. *Mi trae seco costei* [Donna che fa seguirsi a forza]
- 18 mad. *Guanto crudel, che la man bella celi* [Guanto biasimato]
- 19 mad. *Dunque mia man, tu che mai sempre sei* [Pentimento di furto]
- 20 mad. *Perché morsi ti dai* [Bacio dimandato con arguzia]
- 21 mad. *O bellissimi denti* [Bacio dimandato con arguzia]
- 22 mad. *Hier, che tu dolcemente* [Bacio dimandato con arguzia]
- 23 mad. *O s'io potessi un die* [Bacio disegnato astutamente]
- 24 mad. *Mai vago d'or non fui* [Amante chiamato dalla D. avaro per avere a lei negato doni]
- 25 mad. *Dunque non mi darai, Donna l'amore* [Riprensione a D. mercenaria]
- 26 mad. *Giove re degli Dei* [Biasimo di Donna avara]
- 27 mad. *Queste in dono t'invio, che con fatica* [Dinari mandati]

- 28 mad. *Volta di quel bel volto* [Pallidezza interpretata]
- 29 mad. *Fida Nunzia d'Amore* [Ringraziamento a D. servigiale]
- 30 mad. *Dunque durò sì poco* [Incostanza]
- 31 mad. *O de' servi d'Amore* [Meretrice, che fila]
- 32 mad. *Sin che la Niccolosa* [Meretrice ippocrita]
- 33 mad. *Costei, che parer brama* [Donna brutta, che si liscia]
- 34 mad. *O messaggia gentil del cieco arciero* [Ambasciatrice d'Amore sfregiata]
- 35 mad. *Amante in sestodecimo ristretto* [Nano innamorato]
- 36 mad. *Erra chi chiama mostro* [Con brutto corpo, brutta anima]
- 37 son. caud. *Testa, c'ha di rubin sparso un tesoro* [Bellezze equivoche]
- 38 mad. *Mentre ch'in una nave* [Motto piacevole]
- 39 son. caud. *Io son magra di gola, ed ho 'l gavazzo* [La Tartaruga]
- 40 son. caud. *Benché nessun mi batta, io grido forte* [Il Gallo]
- 41 mad. *Ho cent'occhi, e non vedo* [La Grattugia]
- 42 str. *Calossi un uom da ben, ch'è traditore* [Il Pescare]
- 43 str. *A un tempo stesso io mi son'una, e due* [La Forbice, o Cesoi]
- 44 str. *Cosa son'io, che seggo a capo in giuso* [Il Cotogno]
- 45 str. *Essend'io stato in vita san del corpo* [Il Porco in salame]
- 46 son. caud. *Sì flagrante è quel foco, e favilluto* [Disperazion d'Amante in istil pedantesco]
- 47 *Chiaro signor, che col valor tuo sommo* [L'amante disperato. Drizzato al Signor D. Virginio Cesarini. Idillio Giocoso, composto nella maniera poetastrica, quali son'ancora tutti i seguenti componimenti infino alla fin del presente Quarto Libro. Ove però s'avvertisca essere in alcuni luoghi qualche frasi, o parola buona, ma esservi state poste per legar insieme le viziose, e sregolate.]
- 48 *O spirto glorioso* [L'amante stoltisavio. Idillio dirizzato al Signor Card. Barberino]
- 49 son. *Pregoti Amore (e giù mi prostro intanto)* [Querula amorosa]
- 50 son. *Poi ch'a paraggio del costei rigore* [Esortazione a' suoi occhi]
- 51 son. *Già i palafreni rapidi del Sole* [Invito pastorale]
- 52 son. *Ove colle sue sette ondose teste* [Ad uno amico tornato da un suo lungo viaggio]
- 53 son. *Alma, che svelta dal corporeo guscio* [In morte della S. D.]
- 54 son. *Già s'eran nel connubio d'un gran Duce* [Sopra alcune feste]

- 55 canz. *Aura, lingua d'Aprile* [*La Siccità. Canzon decimanona*]<sup>438</sup>
- 56 mad. *Belle lucciole mie* [desiderio di lucciole]
- 57 mad. *Lucciole mie, che d'or le groppe avete* [Desiderio di lucciole]
- 58 mad. *Matarazzi del Cielo, oscure nubi* [Desiderio di Luna]
- 59 mad. *Febo, che come sei* [Desiderio di Sole]
- 60 mad. *Bubula, io ardo dentro* [Grandezza d'incendio, e di ferita]
- 61 mad *Garrulo zefiretto* [Desiderio di migliore stagione]
- 62 mad. *O bei sguardi, che siete* [Interpretazion di guardatura]
- 63 mad. *O mattacin de' fossi* [Inviamento di dono]
- 64 mad. *Vespa, che sei dell'ape* [Vespa ripresa]
- 65 mad. *Mansuete barbiere* [In persona d'un contadino]
- 66 mad. *Già l'aerea Giunone i denti sputa* [In persona d'un contadino]
- 67 str. *Sono il vostro bidel, che m'appresento* [Bidello di studio, che chiede la mancia]
- 68 mad. *Amore altro non è, che tutti i Dei* [Amor non esser'uno]
- 69 mad. *O anima Petrarca* [Scherzo sopra alcuni nomi di poeti]
- 70 mad. *Con occhi basilischi, aspide orecchie* [Scherzo sopra alcuni nomi di serpi]
- 71 mad. *In tempo Sericano io fea Tornona* [Scherzo sopra alcuni nomi di città, e di nazioni, in persona d'uno, ch'avea perduto il mantello]
- 72 mad. *Chi fu Rapallo a me della Mantia* [Sopra la medesima perdita]
- 73 mad. *Mi par Trent'e Milan, ch'Aste, e Lanciano* [Sopra la medesima perdita]
- 74 mad. *Chi tien Chiusi con Chiavari in Cassano* [Lode della parsimonia col medesimo scherzo]
- 75 *Già da' solari dardi il sen trafitta* [*La Musa del secol nostro. idillio*]

#### LIBRO QUINTO. SOGGETTI EROICI

- 1 son. *Nell'ampia scena, ov'a nostr'anni siede* [Proemio del Libro al Signor Cardinale di San Giorgio]
- 2 son. *Con fiero ingegno, e che guerreggia ognora* [In lode del Signor Duca di Parma]
- 3 son. *Quel tuo, che vendicò, padre possente* [In lode del Signor Duca di Parma]
- 4 mad. *O nel foco d'onore* [In lode del Signor Duca di Parma]
- 5 son. *Alma città, che pur su 'l grembo aprico* [In lode del Signor Duca di Parma]
- 6 son. *Questo, ch'espone in sì breve confine* [Al Signor Duca di Parma]

---

<sup>438</sup> Vedi I, 75

7 *Vibrava il sol dalla celeste porta* [*La Gloria*. Poemetto sopra il nascimento del Signor Principe di Parma. Composto in sesta rima, testura presa dall'antico autor di Leandra, che ne fu il primo inventore.]

8 canz. *Dea, ch'ogni cosa ài nota* [*L'Eroe*. Canzon ventesima. In lode del Signor Duca di Parma]<sup>439</sup>

9 son. *Questa, invitto Signor, doppia tua prole* [Al Signor Duca di Parma]

10 mad. *Quand'io rimiro voi* [In lode della Signor Duchessa di Parma, e delle sue Dame]

11 son. *Né Dafne mai, né Galatea, né Clori* [In lode delle medesime Dame vedute in un boschetto d'un giardino]

12 mad. *De' gran Farnesi a' gigli* [In lode del Signor Cardinal Farnese]

13 son. *Clelia l'alta beltà, ch'in te s'annida* [In lode della Signora Clelia Farnese]

14 son. *Questa beltà, che di sue lodi ha stanco* [In lode della Signora Clelia Farnese]

15 son. *Mario, s'a prova danvi i pregi loro* [Al Signor Mario Farnese]

16 mad. *O de' Farnesi miei nobil rampollo* [Al Signor Abbate Diofebo Farnese, pel suo dottorato]

17 mad. *Onde nasce, Diofebo, onde deriva* [Al medesimo nel medesimo soggetto]

18 son. *Vive una meraviglia insù 'l gran litto* [In lode del Signor D. Virginio Cesarini essendo ancor fanciullo]

19 son. *Benché 'l vulgo de' nobili si glori* [In lode del medesimo, essendo pervenuto alla gioventù]

20 son. *Ben pareggiate voi l'alto valore* [/]

21 son. *Poi ch'an tant'alto, o maestà supreme* [Per la turbolenza di Saluzzo dell'anno 1600]

22 son. *Non paventar buon Cosmo alla sonora* [Al principe di Toscana]

23 son. *Apri pur cento gole, e per ciascuna* [Sopra la fonte di Pratolino del Gran Duca]

24 son. *Fonte, ch'al tosco Eroe sei posa estiva* [Sopra il medesimo soggetto]

25 son. *Mentre s'è ben con tre corone al crine* [In lode di Papa Leone undecimo]

26 son. *Tu reggi d'Adria (è vero) i grandi Eroi* [Al Doge di Vinezia]

27 son. *Sol un Divo era Proteo, e i fatti vari* [Al Signor Duca di Savoia]

28 canz. *Già la candida Dea* [*L'Accoglienza*. Canzon ventesimaprima. In lode del Signor Duca di Savoia, mentre s'aspettava in Piacenza per passare a Vinezia.]<sup>440</sup>

29 canz. *Pace diva oziosa* [*Il Colloquio*. Canzon ventesimaseconda. In lode del Signor Duca di Savoia.]<sup>441</sup>

30 son. *Del tuo regio valor l'Alba crescente* [Al Signor Cardinal Borghese]

---

<sup>439</sup> Vedi I, 75

<sup>440</sup> Vedi III, 14

<sup>441</sup> Sestine di endecasillabi e settenari con schema aBbacc.



- 31 son. *Alme già da Natura in due distinte* [Nelle nozze de' Signori Principe, e Principessa di Sulmona]
- 32 son. *Grande fu, dica, la virtù de' miei* [In lode del Sig. Principe di Sulmona]
- 33 son. *Veggio le luci tue vaghe, e gioconde* [In lode della Sig. Principessa di Sulmona]
- 34 son. *Nell'agon della Corte, in ch'uom s'arrischia* [Al Signor Cardinal Pignatelli]
- 35 son. *Vedrò (Grecia dicea) l'imperio acerbo* [Lamento della Grecia contra la tirannia del Turco]
- 36 canz. *Cetra del gran Teban, che già sonasti* [*La Fontana*. Canzon ventesimaterza. A istanza del Signor Conte Pirro Visconte.]<sup>442</sup>
- 37 son. *Di bella sposa alle notturne feste* [Per le nozze del Signor Gio. Vincenzo Imperiale]
- 38 son. *Quasi Alcide, a chi 'l Mauro aita appelle* [Per la promozione del Signor Cardinale di S. Giorgio]
- 39 son. *Non perché con parlar saggio, e facondo* [Al Signor Cardinal di Monopoli]
- 40 son. *Degno è il grado, ov'assiso or tu dimori* [A Monsignor Patriarca di Vinezia]
- 41 mad. *Quand'è il sommo Pastore* [A Monsignor Papirio Piccedi Vescovo di Borgo Sandonino]
- 42 son. *Buon peregrin, ch'in suo viaggio vassi* [Al Signor Cardinal di Santa Susanna]
- 43 son. *Vivo scoglio di Marte, onde superba* [Al Sig. D. Virginio Orsino di Lementana esprimendo il nome, e cognome colle prime lettere de' versi]
- 44 canz. *Mentre su l'Istro, o real Donna, e bella* [*La Sciagura*. Canzon ventesimaquarta. Per Signor D. Virginio Orsino di Bracciano, il quale era stato ferito nella guerra d'Ungheria.]
- 45 son. *Avea dal quinto Ciel Marte già visto* [Sopra il medesimo caso del Signor D. Virginio Orsino di Bracciano]<sup>443</sup>
- 46 son. *Giacomo, egli è ben grande il pregio avuto* [Al Signor Giacomo Mainoldi, Presidente in Milano]
- 47 son. *Matteo, se mai col suo bel sangue tinse* [Al Signor Principe di Conca, nel suo maritaggio]
- 48 son. *Mentre spuntava d'arbore feconda* [Per le nozze de' Signori Duca, e Duchessa di Sermoneta]
- 49 son. *Donna, poiché 'l pallor, che vi coprìo* [Nel primo parto della Signora Duchessa di Bracciano]
- 50 son. *La quercia che di Dora a stender gissi* [Al Sig. Duca d'Urbino]
- 51 son. *Donna, e dove spumoso il Mar si spazia* [Alla Signora Duchessa d'Urbino nel suo parto]
- 52 son. *Cresci, e colle grand'opre, o nobil'alma* [Al Sig. Principe d'Urbino nella sua nascita]
- 53 mad. *Dimmi donna gentile* [Alla Signora Marchesa di Caravaggio, nel suo parto]
- 54 mad. *Qui pende ogn'occhio dal tuo bel sembante* [Alla medesima, lodandola di bellezza]
- 55 son. *Perdesti, e scettri, e pompe, e spoglie, ed armi* [Sopra le ruine d'Italia nell'occasione dell'Armata Turchesca, che venne a Taranto]

<sup>442</sup> Canzone ode formata da quartine di endecasillabi con schema ABBA.

<sup>443</sup> Stanze di 14 versi endecasillabi e settenari con schema ABCBACCDEFEdGG.

- 56 son. *Con qual furor la non pasciuta tigre* [Sopra l'Italia]
- 57 son. *Mentre di questa misera, ed essangue* [Sopra l'Italia scrivendo alla Signora D. Girolama Colonna]
- 58 son. *Alma città, che nella prisca etade* [Alla città di Roma]
- 59 son. *Già 'l Tebro colà gonfio, ove l'antica* [Sopra l'innondazion del Tevere]
- 60 son. *Poiché di palme, e di trionfi priva* [Sopra l'innondazion del Tevere]
- 61 son. *Or che benigna stella a noi ti mena* [Al Signor Principe d'Avellino]
- 62 son. *Non così lieta la città di Marte* [Al Signor Principe di Venosa il vecchio]
- 63 son. *Se proddutto in quel tempo il Ciel m'avesse* [Alla Sig. D. Giovanna d'Aragona in materia d'un Tempio di Rime a lei fatto da varij autori, e stampato dal Ruscelli]
- 64 son. *Corso an d'onore il gemino sentiero* [Al Signor di San Gregorio]
- 65 son. *Manso, se tutte in te le grazie sue* [Al Signor Gio. Battista Manso]
- 66 son. *Questo più ch'uomo, e poco men che divo* [In lode di Papa Gregorio Dicimoquinto]
- 67 son. *Leggesti già fanciul, che più non lece* [In lode del Signor Cardinal Ludovisi]
- 68 son. *Di portar non ardisce all'Adriano* [Nelle nozze de' Signori Principe, e Principessa di Venosa]
- 69 son. *Spendesti del tuo ingegno alto, e profondo* [Al Signor Gio. Carlo Doria]
- 70 son. *Sorge, quando l'Aurora è su 'l confine* [In lode del Signor Giannettino Spinola]
- 71 son. *O nume uman, ma di divini merti* [Al Signor Marchese Morsasco]
- 72 son. *Nocchier campato dagli scogli acuti* [In lode di Genova]
- 73 canz. *O dell'altre cittati [Il Doge. Canzon ventesimaquinta. Nella creazion del Doge Alessandro Giustiniano]*<sup>444</sup>
- 74 son. *Picciolo scettro alla tua degna mano* [Al Doge di Genova Gio. Giacomo Imperiale]
- 75 son. *Volge sue rote senz'aver mai posa* [A Monsign. Gio. Battista Altieri Maggiorduomo del Sig. Cardinal Borghese]

#### LIBRO SESTO. SOGGETTI MORALI

- 1 son. *Virtù qui giaccio, e fui pugnando ancisa* [Epitaffio della Virtù]
- 2 son. *Sì com'in quella macchina, ch'or luce* [Al Sig. Francesco Balducci, assomigliando la vita umana alla Girandola di Roma]
- 3 son. *Mentre del Sol la tenebrosa faccia* [Ecclissi solare]
- 4 son. *Bene è ragion se 'l Mondo ammira, e cole* [Armellin lodato]

---

<sup>444</sup> Vedi III, 14

- 5 mad. *Quando Cerere offerisce alle dentate* [Ammaestramento dato all'uomo dalla formica]
- 6 mad. *Tetto dell'Universo, eterno Cielo* [Riconoscimento di Dio]
- 7 mad. *Spesso espongo a tenzone* [Guerra interna]
- 8 mad. *O figli della Terra* [Biasimo della superbia, e lode dell'umiltà]
- 9 mad. *Sai quale statua è quella* [Nido di rondine sopra una statua]
- 10 son. *Mentr'il voler d'amici spirti, e giusti* [Sopra l'amministrazione della comunità di Matera sua patria]
- 11 son. *O nemica d'Amor, che sempre il vinci* [Alla Signora Ottavia Lincea]
- 12 son. *Gaspere, se l'invidia iniqua, e ria* [Al Sig. Gaspare Scioppi]
- 13 mad. *Quant'augei nella verde* [Lode della villa]
- 14 mad. *Già macchina sublime, or massa umile* [Sopra la caduta della Torre di Parma]
- 15 son. *Fuggi dal Sol nelle caverne ignote* [Buffon biasimato]
- 16 mad. *Pietra, ch'armata d'invisibil'amo* [La calamita]
- 17 son. *Se come ogn'altro primo è a te secondo* [A un uomo incostante]
- 18 son. *Scocca l'arco del Ciel folgori, e lampi* [Contra un vizioso]
- 19 mad. *O peregrin, che stai* [Epitaffio morale]
- 20 mad. *Qui giace il re Mausolo, e con Mausolo* [Sopra la distruzione del Mausoleo]
- 21 canz. *Vincenzo fra l'usanze ingiuste insane* [L'Abuso. Canzon ventesimasesta. In testura saffica rimata. Al Signor Commendator Fra Vincenzo Averoldi.]<sup>445</sup>
- 22 mad. *Tu, ch'ad Adamo, ed a' nipoti suoi* [Era l'autore per una grave infermità stato moribondo]
- 23 son. *Già son'io giunto all'ultima contrada* [Nel medesimo soggetto]
- 24 son. *Da procella sì torbida, e sì vasta* [Alla beata Vergine]
- 25 son. *Nocchier, che già lasciando il fral tuo velo* [A San Pietro]
- 26 son. *Tu, che gli altri misteri a parte a parte* [A San Tomaso d'Aquino]
- 27 son. *Signor, s'all'alma mia cieca, ed errante* [Preghiera a Dio]
- 28 son. *Signor per la pietà, che dar ti feo* [Preghiera a Dio]
- 29 son. *Quantunque al vero ben mai non miraro* [Preghiera a Dio]
- 30 son. *or che 'l mio crine imbianca, e 'l volto increspa* [Preghiera a Dio]
- 31 son. *Corsi al tempio del Serchio, ove si cole* [Pellegrinaggio]
- 32 son. *Già spinto da pietà l'eterno Duce* [Peccator ravveduto]

---

<sup>445</sup> Vedi II, 13

- 33 mad. *Oggi è il dì, che la vergine fu madre* [Natal di Cristo]
- 34 son. *Oggi dopo lunghissimo tormento* [Cristo crocifisso]
- 35 mad. *Signor s'al tuo morir penoso, ed empio* [Scusa della poco divozione]
- 36 mad. *Per le piaghe, ch'aprire* [Piaghe di Cristo mortali a lui, e vitali a noi]
- 37 mad. *Dicea la santa Madre al morto figlio* [Parole di Maria]
- 38 mad. *Poiché, perfido Giuda* [Crudeltà di Giuda]
- 39 mad. *Popol diletto mio* [Popule meus]
- 40 son. *Qui giace di quel Dio l'umana spoglia* [Sepoltura di Cristo]
- 41 canz. *Andò la bella amante [Il Lamento. Canzon ventesimasettima. Scrivendo a Signor Cavalier Paolo Guidotti, sopra quelle parole: Tulerunt Dominum Meum.]*<sup>446</sup>
- 42.s *Già 'l Sol desto degli angeli al gran canto* [Cristo risuscitato]
- 43.m *O peccatori, a cui quantunque incresca* [Pentimento richiede opere]
- 44 canz. *Io che ministra, bench'indegna, e vile* [La Novizia. Canzon ventesimaottava]<sup>447</sup>
- 45 canz. *Se la beatitudine immortale [Il Ringraziamento. Canzon ventesimanona]*<sup>448</sup>
- 46 son. *Questo è quel sacro cibo, in cui s'asconde* [La Communionione]
- 47 son. *Bianca figlia del tempo, in cui sovente* [Alla verità]
- 48 son. *Ciò che ne' nostri antichi Atene intese* [Al Padre Frate Agostino da Narni, predicatore apostolico]
- 49 son. *Alzò l'antica età statue, ed altari* [Al Padre Maestro Agostin Cassandro da Castel Ficcardo Predicator famoso]
- 50 son. *Non prende tante forme ai liti aprici* [Al padre Maestro Niccolò Riccardi Predicator famoso, detto il Mostro]
- 51 son. *Avventuroso monte, a cui di tanta* [In lode del monte dell'Angelo, pellegrinaggio celebre]
- 52 son. *Padre del Ciel, sì disusato ardore* [Preghiera per la pioggia]
- 53 son. *Già della Terra impallidito, ed arso* [Preghiera per la pioggia]
- 54 son. *Signor, se può l'arsura esserti grave* [Preghiera per la pioggia]
- 55 mad. *Tanta turba qui cade* [Pestilenza]
- 56 son. *Di Terra, o sommo Dio tu già mi festi* [Ebreo, che si battezza]
- 57 mad. *Fanciulletti innocenti* [Istoria degli'innocenti dipinta dal Signor Gio. Battista Paggi]
- 58 mad. *Pallida romitella* [Maddalena dipinta dal Signor Antonio Tempesta]

---

<sup>446</sup> Vedi III, 21

<sup>447</sup> Endecasillabi sciolti con distico finale.

<sup>448</sup> Vedi VI, 44

59 mad. *Invaghendo di Dio* [Maddalena convertita]

60 mad. *Diva pietosa, e bella* [Preghiera a Maddalena]

61 son. *O voi, che di Giesù sotto l'insegna* [Doversi imitar Cristo, e si conchiude con quel luogo di San Bernardo: *Non docet sub capite spinoso membrum esse delicatum*]

62 son. *Non tante il Ciel, morta del dì la face* [In lode di San Giuseppe]

63 son. *Questa, che mastra mano a noi dipinge* [S. Francesco dipinto dal Sig. Guido Reni]

64 son. *Non perché l'arti greche, e le romane* [Alla città di Perugia, lodandola per l'anello, che in lei si conserva, col quale fu sposata Maria Vergine a San Giuseppe]

#### LIBRO SETTIMO. SOGGETTI FUNEBBRI

1 canz. *Ben mio, tu ti scolori* [La Doglienza. Canzon trentesima. Fatta in occasion di musica.]<sup>449</sup>

2 son. *Dall'alpestri d'onore, e dure strade* [Giorno della morte della S. D.]

3 son. *Quand'al gran duol, che l'anima sostiene* [Giorno della morte]

4 mad. *Quando Madonna al fine* [Giorno della morte piovofo]

5 mad. *Se la cagion morìo* [Morte non può sopra Amore]

6 son. *Ruppe negli anni acerbi acerba Morte* [Desiderio di dedicare a Dio la libertà acquistata per la morte della D.]

7 mad. *Or chiudi Amor coll'infelice chiave* [Rovina d'Amore]

8 mad. *Misurator canuto* [Al Sig. Claudio Magini nell'occasion della nuova stella dell'anno 1605]

9 mad. *Morì la Donna mia* [Bellezza rimasa doppo morte]

10 mad. *Quando per morte sciolto* [Giorno notabile della morte]

11 son. *Quanto felice se' tu, che raccolto* [A un fanciullo della S. D.]

12 mad. *O giorno acerbo, e duro* [Anniversario]

13 son. *Oggi è quel dì, che 'l mio tesoro eletto* [Anniversario]

14 son. *O mestissimo giorno, o dell'eterna* [Anniversario]

15 son. *Colei, che fu tra l'uniche, e le sole* [Poiché l'amata è in Cielo, vi vada anco Amore]

16 son. *Là nella matutina, e felice ora* [Dice d'odiar la luce per la morte della sua Donna]

17 mad. *La rondinella, quando* [La morte della sua Donna esser dannosa ad Amore]

18 mad. *Membranza di colei* [Ricordanza grata, e spiacevole]

19 son. *La pianta trionfal, ch'al mio pensiero* [Al Signor Dottor Bernardo Guglielmi]

---

<sup>449</sup> Sestine di endecasillabi e settenari con schema aaBBCC.

- 20 mad. *In questa pietra ascoso* [In morte del Sig. Cesare d'Eboli]
- 21 son. *Giace Vittoria qui, l'unica speme* [In morte della Sig. Duchessa d'Urbino]
- 22 son. *Le nobil'ossa or che da genti mille* [Nell'essequie del Signor Cardinale Alessandro Farnese]
- 23 son. *Vigilato aver sempre, e nelle tempie* [Per la morte di Papa Clemente Ottavo]
- 24 son. *Deh perché di sì ricco, e nobil pegno* [Per la morte di Papa Leone Undicesimo]
- 25 son. *Or senza guida andrai greggia infelice* [Per la medesima del medesimo]
- 26 son. *Alma, ch'ornata omai d'altro, che d'ostro* [Per Monsignor Francesco Aveglianeda, Arcivescovo di Matera]
- 27 son. *Lagrima triste, e voi sospiri ardenti* [Pel medesimo]
- 28 mad. *In quel, non so s'io dica, o giorno, o notte* [In morte del Signor Duca Alessandro Farnese]
- 29 mad. *S'egli è pur ver, ch'amavi* [In morte del Signor Gio. Francesco Aldobrandino alla Signora D. Olimpia sua moglie]
- 30 mad. *Non eri tu già vipera nocente* [Per la Signora Duchessa di Poli morta di parto]
- 31 mad. *Dunque un puro angioletto* [Per la Signora Aurelia Castella morta di parto]
- 32 son. *Tu dal tuo parto uccisa il volo ergesti* [Per la Sig. Marchesa di Vigliena, morta di parto, parlando in persona di suo marito]
- 33 son. *Visto avea 'l Sole al tuo bel viso intorno* [Sopra un caso avvenuto]
- 34 son. *Mentre colui, ch'a te trafisse, e punse* [Nel medesimo soggetto]
- 35 son. *È questo il tristo albergo, ove mostrarse* [Nel medesimo soggetto]
- 36 mad. *Quando in letto percossi* [Nel medesimo soggetto]
- 37 mad. *Sotto quest'umil pietra Albin sepolto* [Sopra la sepoltura d'uno scoltore]
- 38 mad. *Di caso in caso io vo cagendo in guisa* [In persona d'uno amico, al quale era morto il figliuolo, e la moglie]
- 39 son. *Dov'io cantai pur dianzi or pianger deggio* [In morte del Signor Cardinal Giesualdo Arcivescovo di Napoli]
- 40 son. *Omai forniti i tuoi canuti giorni* [In morte del Sig. Claudio da Correggio]
- 41 son. *Non volea Dio più sufferir la guerra* [In morte del Signor Santino da Parma, Sonatore eccellente]
- 42 mad. *Santin fu questi il re de' toccatori* [In morte del medesimo]
- 43 mad. *E colla cetra sua* [Al Signore Strozzi Cicogna, per la morte d'un suo figliuolo]
- 44 son. *Fosca apparve su 'l dì la bianca Aurora* [In morte del Signore Ascanio Pignatelli Duca di Bisacci]
- 45 son. *Speron, poich'apportò l'empio destino* [Visitazione della sepoltura del Signore Sperone Speroni]

- 46 son. *Quando del Cielo alla più eccelsa parte* [In morte del Signor Torquato Tasso]
- 47 son. *Morto il Tasso ognun lagrima, ma parmi* [In morte del Signor Torquato Tasso]
- 48 son. *Chiuso sotterra, e non tra sculti marmi* [In morte del Signor Torquato Tasso]
- 49 son. *Signor, deh quanta invidia in cor m'è nata* [In morte del Signor Torquato Tasso]
- 50 son. *Quand'io pensava in riveder del morto* [In morte del Signor Torquato Tasso, al Signor Orazio Borgia]
- 51 canz. *Sorgi d'atro cipresso incoronata* [*Il Mortoio*. Canzon trigesimasima. In morte della Signora Contessa Lavinia Cesi.]<sup>450</sup>
- 52 canz. *Giunt'era l'ora omai, che fine all'opre* [*La Visione*. Canzon trigesimaseconda. In morte del Sig. Dottor Pietro Magnai Parmegiano, Medico eccellente, e caro amico dell'Autore.]<sup>451</sup>

#### LIBRO OTTAVO. SOGGETTI FAMILIARI

- 1 son. *Cara è virtute in questo viver vile* [Al Sig. Virginio Cesarini]
- 2 son. *Già trenta rote ha terminate, e piene* [Al Signore Abbate Gio. Battista Massa]
- 3 son. *Già della Parma nelle chiare scole* [Al Signor Lelio Guidiccioni]
- 4 mad. *Questa macchiata damma* [Al Signor Gio. Battista Caccia]
- 5 mad. *Visconte, or'intend'io* [Al Signor Gio. Battista Visconte nel suo dottorato in leggi]
- 6 son. *Candide non son sì del tuo sereno* [Al Sig. Cavalier Gaspare del Cavaliere]
- 7 son. *A ragion per costei, s'io ben discerno* [Al Signor Camillo del Bufalo]
- 8 mad. *Massin, le sacre stille* [Al Signor Filippo Massini]
- 9 mad. *Gli amor, ch'in queste rime* [Per le poesie della Sig. Tarquinia Molza]
- 10 son. *I tuoi versi, Francesco, a ch'io m'inchino* [In lode del Petrarca]
- 11 mad. *L'alata Dea, che colla tromba d'oro* [In lode dell'Ariosto]
- 12 son. *Pace a te, che chiarissimo, ed intatto* [Visita fatta dallo Autore al Tasso]
- 13 son. *Tu col tuo stile offoschi eccelso, e puro* [In lode del Tasso]
- 14 son. *Deh non ài voto ancor l'empio turcasso* [Per la prigionia del Tasso]
- 15 mad. *Dunque tacer signore* [Per la prigionia del Tasso]
- 16 son. *Nel campo entrasti giovane coltore* [Al Signor Dottor Cesare Cremonini]
- 17 son. *Della tua lira, che con man latina* [Al Padre Francesco Rimondi]
- 18 son. *Se 'l pargoletto can, che men noiose* [Al Signor Cavalier Fulvio Testi]

<sup>450</sup> Canzone formata da stanze di 11 versi endecasillabi e settenari con schema ABBACDDCCEE.

<sup>451</sup> In terza rima.

- 19 son. *Due di Parnaso son le chiare cime* [Al Signor Dottor Cintio Clementi]
- 20 mad. *Ciampoli, che con piè più che mortali* [A Monsignor Giovanni Ciampoli]
- 21 son. *Signor, che per lo pelago toscano* [Al Signor Francesco Bracciolini]
- 22 canz. *Mentre le selve canti* [*La Villa*. Canzon trentesimaterza. In lode dello *Stato Rustico*, opera del Sig. Vincenzo Imperiale inteso sotto il nome di Clizio.]<sup>452</sup>
- 23 son. *Questo proteo antichissimo, che mille* [Al Signor Cavalier Cassiano del Pozzo]
- 24 son. *Ne' bassi della Terra antri nativi* [Al Sig. Dottor Pietro Potieri]
- 25 son. *Perché nessun con empi, o sozzi accenti* [Al Padre Maestro Fra Niccolò Ridolfi Maestro del Sacro Palazzo]
- 26 mad. *O sirene de' fiumi incliti cigni* [In lode del Signor Claudio Monteverde Musico famoso]
- 27 mad. *O emula gentil della Natura* [Ritratto dell'autore, fatto dal Signor Giacomo Palma]
- 28 mad. *Già fu sovrana lode alla pittura* [Al Signor Cavalier Tomaso Salina]
- 29 mad. *O peregrin, ch'in me t'affisi, e miri* [Pittura di Leandro, e d'Ero, fatta dal Sig. Gio. Francesco Barbieri da Cento]
- 30 mad. *Castel, chi crederia* [Al Signor Bernardo Castello]
- 31 mad. *Cedano, o buon Lorenzo, al tuo scalpello* [Al Sig. Cavalier Lorenzo Bernini]
- 32 son. *Signor, che su 'l Tesin, novo Arione* [Al Signor Gio. Battista Visconte]
- 33 son. *Benché per vile, e vergognosa prova* [Al Signor Silvestro Bragondi, che fu poi Vescovo di Monte Marano]
- 34 son. *Veggio vittorioso un novo Ulisse* [Nel dottorato del Sig. Pompeo Garigliani]
- 35 mad. *Ciò che del padre Apollo* [Al Signor Dottor Pietro Magnani]
- 36 son. *Tutte all'oltraggio, alla rapina intente* [Sopra un caso avvenuto nel sacco di Nocera di Puglia fatto dai seguaci di Marco Sciarra]
- 37 son. *Sperai, mentre ch'uniti Amor ne tenne* [A uno Amico traditore, parlando in persona dell'offeso]
- 38 son. *Se dal Ciel per pietà de' danni nostri* [Al medesimo]
- 39 son. *Osa talora a peregrin, che passi* [Al medesimo]
- 40 mad. *Punge più, che lo stral la lingua umana* [Al medesimo]
- 41 mad. *Che del bel Mincio il lago* [Al Signor Gabriello Bertazzoli]
- 42 son. *Fra queste selve, in cui torbida, e manca* [In persona d'uno amico travagliato]
- 43 mad. *O de' morbi gran mostro* [Febbre quartana]

---

<sup>452</sup> Vedi I, 75



- 44 son. *Or nemica Fortuna, or febbri ardenti* [Dubitava di non poter finire il suo poema del Mondo nuovo]
- 45 mad. *Coppini, vò di me novella darte* [Al Signor Aquilino Coppini]
- 46 son. *In quell'età, che gli animi eran meno* [In persona d'un virtuoso mal gradito dalla Patria]
- 47 son. *Ai qual'eco bugiarda è in Elicona* [Per alcuni componimenti stati rubati all'Autore]
- 48 son. *Non si disserra da' ventosi chiostri* [A richiesta del Signor Gio. Carlo Doria]
- 49 son. *Ai qual braccio irrigò crudele, e stolto* [Giovane ferito in faccia]
- 50 son. *L'orribil solco, ond'in quel vago aspetto* [Giovane ferito in faccia]
- 51 mad. *O venditori della falsa pesca* [Scherzo sopra un libro goffo]
- 52 mad. *Nell'infelice punto* [Scherzo sopra un libro goffo]
- 53 mad. *Questo in pedestre stile* [Scherzo sopra un libro goffo]
- 54 mad. *O come ben'è stato* [Scherzo sopra un libro goffo]
- 55 mad. *Un volume fu' io* [Scherzo sopra un libro goffo]
- 56 mad. *Ch'io abbia, m'accusate* [Ad un calunniatore]
- 57 son. *Già 'l gran pianeta, che comparte l'ore* [In persona d'uno Amico prigioniero]
- 58 son. *Deh chi mi trarrà mai nelle serene* [In persona d'uno Amico prigioniero]
- 59 son. *Poi ch'in quest'ombre, e'n questi lochi angusti* [In persona d'uno amico prigioniero]
- 60 son. *Qualor nella prigion penosa, e dura* [In persona d'uno Amico prigioniero scrivendo a uno altro]
- 61 son. *Se tu poco felici i dì menasti* [In persona d'uno amico prigioniero, scrivendo al Signor Cavalier de' Pazzi]
- 62 canz. *Or che la cheta Notte asperso il manto* [*Il Prigioniero*. Canzon Trentesimaquarta. In persona d'uno amico carcerato.]<sup>453</sup>
- 63 son. *Notte di quella antica assai più lunga* [In persona d'uno amico prigioniero]
- 64 mad. *Sonno, ristoratore* [Al Sonno]

[Proposte dell'autore a diversi insieme alle risposte di quelli]

- 65 son. *I seggi di Fortuna alti, che spesso* [L'Autore a Monsig. Il Vescovo di Molfetta, Nunzio Apostolico in Vinezia]
- 66 son. *Altri pur sudi a giogo vil somnesso* [Risposta di Monsignore il Vescovo all'Autore]
- 67 son. *Qualvolta, o bella Vergine, il divino* [L'Autore alla Sig. Lucrezia Marinelli]
- 68 son. *Loda altera la Fama in suon divino* [Risposta della Sig. Marinelli all'Autore]

---

<sup>453</sup> In terza rima

- 69 son. *O saggio quegli (e tu se' Celio desso)* [L'Autore al Signor Celio Magno]
- 70 son. *Stiglian, ov'è Cartago? Ov'Illo stesso* [Risposta del Signor Magno all'Autore]
- 71 son. *Signor, mentre l'età matura, e bianca* [L'Autore al Sig. Orsatto Giustiniani]
- 72 son. *Quasi nave dal mar battuta, e stanca* [Risposta del Sig. Giustiniani all'Autore]
- 73 son. *Chi sia Dio, com'alberghi i sommi giri* [L'Autore al Padre Fra Pietro Odorigi, sopra il suo sommario delle scienze]
- 74 son. *Benché con opra assidua io mi raggiri* [Risposta del Padre Odorigi all'Autore]
- 75 son. *Degno ti fa presso ai celesti giri* [L'Autore al Sig. D. Vincenzo Toraldi]
- 76 son. *Tento dell'altrui lagrime, e sospiri* [Risposta del Sig. Toraldi all'Autore]
- 77 son. *Mentre, che voi per la famosa cima* [L'Autore al Sig. Cavalier Battista Guarini]
- 78 son. *Tomaso, allor, che su la lieta cime* [Risposta del Sig. Guarini all'Autore]
- 79 mad. *E infino a quando meco* [L'Autore al Signor Cavalier Fra Giulio Carrafa]
- 80 mad. *S'io tacendo con teo* [Risposta del Signor Carrafa all'Autore]
- 81 son. *Sforza, se l'arte doppia, onde t'appelle* [L'Autore al Sig. Dottore Sforza Oddi]
- 82 son. *Non ponno umane piante, ancorché snelle* [Risposta del Sig. Oddi all'Autore]
- 83 son. *Tu, ch'ài sì d'Ippocren colto l'alloro* [L'Autore al Sig. Conte Pomponio Torelli]
- 84 son. *Stiglian, s'io 'l dissì mai, l'illustre alloro* [Risposta del Sig. Torelli all'Autore]
- 85 son. *Se nell'alme uditrici imperio, e sede* [L'Autore al Sig. Bellisario Bulgarini]
- 86 son. *Stigliani, in voi bon certo amata sede* [Risposta del Sig. Bulgarini all'Autore]
- 87 son. *Parto, e dura cagion colà m'invia* [L'Autore alla S. D. partendosi da lei]
- 88 son. *Rimango, e sì quest'anima desia* [Risposta di lei messa dall'Autore in versi]

[Proposte di diversi all'autore, insieme colle risposte di quello]

- 89 son. *Stiglian, quel canto, ond'ad Orfeo simile* [Del Signor Torquato Tasso all'Autore]
- 90 son. *Come salì tant'alto il suono umile* [Risposta dell'Autore]
- 91 son. *Contese audace, alfin cesse l'alloro* [Del Sig. Cavalier Gio. Battista Marino all'Autore]
- 92 son. *Toccai con toska man l'ordin sonoro* [Risposta dell'Autore]
- 93 son. *Se poi che fuor parte del suono uscìo* [Del Sig. Gherardo Borgogni all'Autore]
- 94 son. *Deh quanto la mia gota s'arrossio* [Risposta dell'Autore]
- 95 son. *Mentre ti scopri a' nostri dì facondo* [Del Sig. Francesco Bembo all'Autore]
- 96 son. *Bembo da' faggi, in cui specchiosi il mondo* [Risposta dell'Autore]

- 97 son. *Tessi, Stiglian, di rime aureo monile* [Del Sig. Benedetto Pieni all'Autore]
- 98 son. *Ben vidi nella vergine gentile* [Risposta dell'Autore]
- 99 son. *Non tanto di sua vita in dubbio pende* [Del Sig. Scipion Calcagnini all'Autore]
- 100 son. *Se quel nobil desio l'alma t'accende* [Risposta dell'Autore]
- 101 son. *Tu sembri il cantor tracio a quei lamenti* [Del Sig. Conte Paulo Rossi all'Autore]
- 102 son. *Paulo il tuo stile a' miei toscan lamenti* [Risposta dell'Autore]
- 103 son. *Sorge a' di nostri di Sebeto all'onde* [Del Signor Ferdinando Tasso, nipote del Sig. Torquato Tasso all'autore]
- 104 son. *Come per troppo umore avvien, ch'innonde* [Risposta dell'Autore]
- 105 son. *Così ben mi dipinse, e così impresse* [Del Sig. Strozzi Cicogna all'Autore]
- 106 son. *Co' facondi tuoi versi hai, Strozzi, impresse* [Risposta dell'Autore]
- 107 son. *Quando, Tomaso, il guardo mio si gira* [Del Sig. Bellisario Troiani all'Autore]
- 108 son. *Con flagello di sdegno, e sferza d'ira* [Risposta dell'Autore]
- 109 son. *Con occhio invido alquanto i bei tesori* [Del Sig. Giovanni Soranzo all'Autore]
- 110 son. *Fra tanti, e tanti lirici tesori* [Risposta dell'Autore]
- 111 son. *Quel, che già scritto dell'amante è stato* [Del Sig. Angelo Ingegneri all'Autore]
- 112 son. *Mando de' miei pensier lo stuolo alato* [Risposta dell'Autore]
- 113 son. *Stiglian, tu parti, e teco parte anch'ella* [Del Sig. Giorgio Gradenico all'Autore]
- 114 son. *Giorgio, se per tenor di fiera stella* [Risposta dell'Autore]
- 115 son. *O quanto ài tu di gioia infuso, e sparso* [Del Sig. Gio. Battista Elicona all'Autore]
- 116 son. *Credea coi versi miei, che tanti ho sparso* [Risposta dell'Autore]
- 117 son. *In van l'alta beltà della mia Clori* [Del Sig. Pietro Petracci all'Autore]
- 118 son. *Sotto finta cortecchia i propri amori* [Risposta dell'Autore]
- 119 son. *Non tu, ma io del numero son fuori* [Replica del Sig. Petracci all'Autore]
- 120 son. *Mentre pur'a cantar gli alti dolori* [Contra replica dello Autore]
- 121 son. *Quand'io credea, che la novella grave* [Del Sig. Muzio Manfredi all'Autore]
- 122 son. *Mentr'io giaccio languendo infermo, e grave* [Risposta dell'Autore]
- 123 son. *Stiglian, pensando io stupido mi faccio* [Del Sig. Ascanio Persio all'Autore]
- 124 son. *Spente l'empie faville, e rotto il laccio* [Risposta dell'Autore]
- 125 mad. *All'onor dell'Anfido, e del Sebeto* [Del Signore Arrigo Falconio all'Autore]
- 126 mad. *L'umil corvo d'Anfido, e di Sebeto* [Risposta dell'Autore]

- 127 son. *Qualor canti, Stigliani, incerto pende* [Del Sig. Antonio Bruni all'Autore]
- 128 son. *S'è ver, che come l'acqua al chino scende* [Risposta dell'Autore]
- 129 son. *L'abitatrici dell'aonie piagge* [Del Sig. Pier Francesco Paolo all'Autore]
- 130 son. *Le Dee, che 'l vanto tengono di sagge* [Risposta dell'Autore]
- 131 son. *Io t'amai, e lodai, e con tal brama* [D'incerto contra una Donna]
- 132 son. *Mentre ch'ingrata, e perfida mi chiama* [Risposta dell'Autore a istanza della Donna]
- 133 son. *Ormai la Cappadozia, e l'onde caspe* [Di Messere Antonio Gamo all'Autore]
- 134 son. *Non son'io quel, che dalla plaghe caspe* [Risposta dell'Autore]