

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI LETTERARI
(XXXI CICLO)



TESI DI DOTTORATO

Nuovi percorsi esegetici tassiani

Coordinatore del Dottorato:
Chiar.mo Prof. Carmine Pinto

Candidato:
Egidio Granese

Tutor:
Chiar.ma Prof.ssa Rosa Giulio

Anno Accademico 2017-2018

INDICE

INTRODUZIONE <i>Madrigali del Cinquecento</i>	3
CAPITOLO I <i>Il Madrigale: teorie</i>	22
CAPITOLO II <i>Raccolte antologiche di madrigali</i>	39
CAPITOLO III <i>Strutture formali del madrigale. Il rapporto con la musica</i>	58
CAPITOLO IV <i>Tipologie metriche</i>	75
CAPITOLO V <i>I madrigali di Tasso</i>	84
CAPITOLO VI <i>Traduzioni e imitazioni</i>	105
APPENDICE <i>Tasso madrigali</i>	123

INTRODUZIONE

MADRIGALI DEL CINQUECENTO

Il primo canzoniere composto di soli madrigali fu pubblicato a Venezia nel 1544 da Luigi Cassola, il quale esordiva con una certa modestia: «So ch' il mio rozzo et amoroso stile Dai più pregiati spirti Sprezzato fia qual opra bassa e vile»¹. L'ultima e più ricca raccolta di madrigali fu stampata anch'essa a Venezia presso Barezzo Barezzi nel 1611 con un titolo magniloquente e significativo: *Il gareggiamento poetico del Confuso Accademico Ordito. Madrigali amorosi, gravi e piacevoli ne' quali si vede il bello, il leggiadro ed il vivace dei più illustri poeti d'Italia*. La raccolta si caratterizza per una scelta moderna: tra i circa cento autori più o meno famosi dei 1725 madrigali non trovano posto né il Cassola né altri compositori di madrigali della prima metà del Cinquecento. Il suo carattere altamente professionale la differenzia dalla prima di queste raccolte collettive, *La Ghirlanda*

¹ L. CASSOLA, *Madrigali*, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1544. È il primo fra «quelli che distintamente madrigali composero» elencati da F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, nelle stampe di Francesco Agnelli, Milano 1742, III, p. 315.

della contessa Angela Bianca Beccaria, *contesta di madrigali di diversi autori, raccolti e dichiarati dal signor Stefano Guazzo, gentiluomo di Casale di Monferrato* (apparsa a Genova per gli eredi di Girolamo Bartoli 1595)², in cui figurano per lo più poeti improvvisati di area lombarda e piemontese. La *Ghirlanda* privilegia l'aspetto di comunicazione sociale che possono assumere queste rime particolarmente facili, mentre il *Gareggiamento* ne esalta la professionalità e offre la più vasta scelta possibile della produzione nel genere, sia da una prospettiva storica, ma con indicativa esclusione del madrigale petrarchesco, sia da una prospettiva geografica, poiché qui è presente tutta l'Italia letteraria.

Il *Gareggiamento*, che può essere considerato una sorta di bilancio sugli ultimi e migliori trent'anni di produzione, si presenta come una gara e proprio per questa sua peculiarità è utile ricordare coloro che risultano essere i primi venti poeti:

1. (141) Cesare Rinaldi bolognese (1559-1636): *Madrigali*, Ferrara e Bologna 1588.
2. (134) Pietro Petracchi veneziano: *Ghirlanda dell'Aurora, scelta di madrigali fatta da Pietro Petracchi*, Venezia 1609.

² Sarà seguita da un'altra *Ghirlanda*, compilata da un letterario factotum che sarà presente anche nel successivo *Gareggiamento: la Ghirlanda dell'Aurora, scelta di madrigali fatta da Pietro Petracchi*, Venezia 1609. L'ultima raccolta collettiva ricordata dal Quadrio è una *Scelta di madrigali* uscita a Bologna nel 1616.

3. (94) Giovan Battista Marino napoletano (1569-1625): *Rime. Parte seconda, madriali e canzoni*, Venezia 1602.
4. (81) Carlo Fiamma veneziano: *Il Gareggiamento poetico del Confuso Accademic Ordito*, Venezia 1611.
5. (80) Francesco Contarini veneziano: *Madrigali*, Venezia 1601.
6. (76) Battista Guarini ferrarese (1538-1612): *Rime*, Venezia 1598.
7. (60) M. M.
8. (58) Francesco Scaglia mantovano: *Madrigali*, Casale di S. Evasio 1600.
9. (57) Girolamo Casoni da Oderzo: *Gioie poetiche di madrigali di Gerolamo Casone ed altri celebri poeti de' nostri tempi raccolte da Gherardo Borgogni*, Venezia 1593; *Rime*, Trevigi 1598.
10. (56) Gasparo Murtola genovese (morto nel 1624): *Rime*, Venezia 1603.
11. (54) Agostino Nardi romagnolo: *Madrigali*, Vicenza 1598.
12. (49) Luigi Groto, il Cieco d'Adria (1541-1585): *Rime*, Venezia 1587; Piacenza 1602; Venezia 1605 e 1610.
13. (43) Giovan Battista Leoni veneziano: *Madrigali*, prima parte, Venezia 1594; seconda parte, Venezia 1596.
14. (39) Michelangelo Angelico vicentino: ha suoi madrigali nella *Ghirlanda dell'Aurora*, Venezia 1609.
15. (38) T. S. [Tommaso Stigliani] (1573-1651): *Rime*, Venezia 1601

e, notevolmente accresciute, Venezia 1605.

16. (32) Isabella Andreini padovana (1562-1604): *Rime*, Milano 1601 e 1605.

17. (32) Ansaldo Cebà genovese (1565-1623): *Rime*, Padova 1596 e, più copiose, Roma 1611.

18. (32) Pomponio Torelli parmigiano (1539-1608): *Rime*, Parma 1575 e, accresciute, 1586.

19. (30) Torquato Tasso bergamasco (1544-1595)³.

20. (29) Alessandro Gatti veneziano: *Madrigali*, Venezia 1604, 85 testi poi divenuti *Centuria prima di madrigali*, Venezia 1615.

La classifica mostra al primo posto il poeta bolognese Cesare Rinaldi, figura di grande rilievo tra i poeti concettisti di fine Cinquecento e inventore di ardite ingegnosità metaforiche. Lo segue il

³ I madrigali del Tasso occupano un quinto della sua produzione globale così come appare nell'edizione Solerti. Va ricordato che le *Rime degli Eterei* (1567) ne comprendevano solo due (su 42 componimenti) e la prima parte delle *Rime* in un testo autorevole come quello della stampa Osanna (Mantova 1591) solo cinque (su 180). Per contro le *Gioie poetiche di madrigali* raccolte dal Borgogni (citate al n° 9 per Girolamo Casoni) ne comprendono 35 (elencati in A. SOLERTI, *Le Rime di Torquato Tasso*, Bibliografia, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna 1898, vol. I, pp. 259-261). Questi dati non riflettono la reale diffusione dei madrigali tassiani e mettono in evidenza una loro difficile accettazione in una canonica raccolta di rime d'autore, perché considerati dallo stesso poeta, nel dialogo *La Cavalletta*, «illegitimi» e convenienti solo a «materie umili», specialmente se «ripieni di eptasillabi» (T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Sansoni, Firenze 1958, II, pp. 635-639).

Petracci⁴, che aveva intessuto da appena due anni una *Ghirlanda* e che sicuramente doveva quel posto di prestigio alla sua amicizia con Carlo Fiamma, l'accademico Ordito (nipote del più celebre oratore e poeta sacro Gabriele Fiamma) che aveva organizzato questo "torneo" e che non perdeva l'occasione di attribuirsi il quarto posto. Allo stesso modo si deve spiegare il quinto posto del modesto Contarini, e in genere la schiacciante presenza di tanti veneziani e veneti. La rivendicazione regionale (evidente quando Tasso viene dichiarato «bergamasco») è confermata dalla presenza di un Cieco d'Adria e della famosa attrice e notevole poetessa Isabella Andreini.

Nel genere prescelto la supremazia di questa letteraria repubblica letteraria sembra indubbia. Se poi si riflette sul fatto che i rimanenti poeti operano ai suoi confini e che il Cebà e il Murtola sono genovesi, il predominio dell'Italia del nord si consolida definitivamente. Proprio per questo risulta notevole il terzo posto del napoletano Marino, il quale a questa data e in questa sede si impone nettamente, anche avendo al suo attivo soltanto le *Rime* del 1602, stampate, come quelle del Guarini, dello Stigliani e di ogni poeta che si rispetti, presso il

⁴ Nato a Udine a metà Cinquecento, sacerdote, opera già prima del 1607 a Venezia come oratore e poeta. Raccolse rime di vari autori ne *Le Muse Sacre*, Venezia 1608, e nella già citata *Ghirlanda* madrigalesca del 1609; si fece editore delle lettere del p. Angelo Grillo in tre tomi (l'ultimo uscito a Venezia nel 1616) e delle *Lodi per lo Stato Rustico del sig. Gio. Vincenzo Imperiali*, Venezia 1613, poema di cui curò nello stesso anno la riedizione veneziana.

veneziano Ciotti. Oltre il Marino, l'unica altra eccezione a questa sicura geografia letteraria è rappresentata dallo Stigliani, anch'egli risalito dalla nativa Matera e da Napoli a Parma.

La classifica di questi venti poeti, ridisposta nell'ordine cronologico delle stampe, torna poi a parlarci di una decisa esclusione della produzione anteriore al Tasso e di una vasta accoglienza di quella della generazione del Marino, oscillante fra i quaranta e i cinquant'anni. I poeti non più viventi sono pochi ed emblematici (il Tasso appunto, il Groto, il Torelli e l'Andreini); tutti gli altri sono nel pieno della loro attività e rappresentano la giovane poesia.

L'opera è divisa in nove parti, di cui ben quattro si occupano di soggetti prettamente amorosi: la prima e la seconda, intitolate *Bellezze* e *Dipendenze*, la quinta e la sesta, che comprendono i madrigali *Varii* e *Misti*. Le *Bellezze* sono ovviamente quelle della donna, analizzata da capo a piedi.

Le *Dipendenze* elencano gli eventi amorosi legati a quelle prime bellezze: ci sono per esempio ben dodici rubriche sui diversi modi di sviluppare il tema del bacio, tema in relazione con quello della bocca, presente nella prima parte.

Sotto *Varii* sta molta altra materia amorosa che non trova posto nella struttura delle due prime parti («e che non si hanno potuti porre sotto alcun ordine»), per esempio, il tema della partenza, diviso in partenza

dell'amante e in partenza dell'amata, con il suo logico seguito di una doppia lontananza e di un doppio ritorno. Sotto *Misti* si leggono le combinazioni fra due temi già considerati in sé nelle altre parti: per esempio fra due canoniche «dipendenze» come lacrime e baci, pianto e riso, o fra qualità femminili più curiosamente antitetiche, come una «bianca fede in donna negra». Delle rimanenti cinque parti minori lo *Scherzo* presenta i temi amorosi in versione burlesca; le *Imagini* raccolgono i madrigali che elogiano pitture e sculture (e il Marino, che già stava progettando la *Galeria* è ben presente); le *Lodi*, gli *Imenei* e il funebre *Mausoleo* trattano delle più importanti occasioni encomiastiche. All'interno delle singole parti l'ordine è dunque per «soggetti», ed è così preciso ed esteso da fare di questa raccolta una vera e propria enciclopedia tematica del madrigale moderno, analoga a quella offerta dal *Tesoro* del Cisano, molto più vasto e pratico nel suo ordine alfabetico, ma anche meno strutturato e specializzato. Sotto ciascun tema il succedersi dei poeti vuole essere cronologico.

Il libro poteva dunque essere esaminato in due modi: poteva essere letto per godervi il vero e proprio «gareggiamento» oppure poteva essere consultato come un dizionario per ricercare concetti poetici.

La raccolta mostra l'alto grado di formalizzazione che avevano acquisito le situazioni topiche della lirica, che potevano poi essere sottoposte a ulteriori modificazioni. Sarà quindi nel funzionamento di

un tema specifico, nelle forme che esso assume, che si potranno cogliere gli elementi costitutivi del madrigale, non attraverso considerazioni generali sugli innumerevoli temi, che del resto sono per lo più gli stessi del sonetto, della canzone e della canzonetta, e che perciò non sono affatto distintivi. A tale scopo si analizzano quattro madrigali sulla *Partita* dell'amante del primo Marino, che si succedono immediatamente nella seconda parte delle *Rime* del 1602 come nel catalogo del *Gareggiamento*, in cui si trovano fra altri diciotto testi a illustrare quel tema.

I

*Giunto è pur, Lidia, il mio
non so se deggia dire
o partire o morire.
Lasso, dirò ben io
che morte è la partita,
poiché 'n lasciando te lascio la vita.*

II

*«Ecco l'ora, ecco ch'io
(a pena il posso dire)
san 'costretto al partire.*

*Dammi, Lidia, cor mio,
l'ultimo bacio omai, l'ultimo a Dio».
Così dico io partendo,
ella tace piangendo,
ella piange ed io piango,
ella vien meno ed io seco rimango.*

III

*Lidia, ti lasso, ah! lasso,
ma in pegno il cor ti lasso.
Ma se nel cor scolpita
se' tu, dolce mia vita,
come senza il cor mio
viver dunque poss'io?
O Dio, che tu potessi
meo venirne o ch'io teco mi stessi,
ché, se 'l mio cor tu sei,
meo il mio core e te, mio core, avrei.*

IV

*Io parto, sì, ma parte
meo una sol di me misera parte.*

*Meco ne vien la salma,
teco rimane il cor, la vita e l'alma.
Or di te, di me privo
s'io parto o parto vivo,
donna, dicalo Amore,
senz'alma, senza vita e senza core.*

Come si evince dallo schema metrico di questi madrigali, il modello petrarchesco di soli endecasillabi, disposti in terzine di varia forma o in due terzine seguite da uno o due distici (quasi un sonetto diminutivo: vedi *RVF* 52, 54, 106, 121) nella pratica è ormai scomparso. Nel 1559 Gerolamo Ruscelli nel suo *Modo di comporre in versi nella lingua italiana* indicava che la miglior riuscita dei moderni aveva il suo fondamento nell'utilizzo del settenario, interposto al corso isometrico degli endecasillabi petrarcheschi. L'eterometria diventava dunque la caratteristica fondamentale del madrigale e la sua sola regola era quella di non andare oltre i dodici versi: proprio queste due qualità lo differenziano nettamente dalla forma del sonetto e lo renderanno sempre più presente nei canzonieri della fine del Cinquecento.

Nel 1588, il perugino *Filippo Massini*, che ebbe una corrispondenza poetica con il Tasso e il Marino, accoglierà con entusiasmo il successo

raggiunto dal madrigale, dovuto principalmente a questa mescolanza di «versi rotti» (i settenari) e «versi interi» (gli endecasillabi), che determinano una estrema mobilità e varietà ritmica all'interno del testo. In tal modo la struttura del madrigale risulta articolata in unità metriche più piccole che, grazie ai numerosi *enjambements*, possono ricomporsi in versi graficamente non previsti e dare origine a nuovi versi tra un verso e l'altro. Nella prima *Partita* del Marino, un madrigaletto di soli sei versi, i primi tre versi sono uniti da un *enjambement* molto forte, che mette in evidenza la possibilità di leggervi una catena di numerosi quinari («Giunto è pur, Lidia, / pur, Lidia, il mio / il mio Non so / non so se deggia / se deggia dire»). Il fenomeno continua nei versi successivi, sia nella direzione del verso minore («Lasso, dirò / dirò ben io / ben io Che morte»), sia in quella del maggiore: «dirò ben io Che morte è la partita»⁵.

L'eterometria influisce in modo notevole anche sulle rime. Sebbene le loro posizioni siano del tutto libere, si può facilmente osservare che si privilegiano le rime bacciate, le più strettamente congiunte, e fra queste spesso se ne introducono altre interne al verso, come appunto nei primi versi della prima *Partita*, in cui risuona tre volte la rima in -

⁵ Altri endecasillabi tra verso e verso, liberanti un successivo interno settenario, sono nel secondo madrigale: «Dammi, Lidia, cor mio L'ultimo bacio»; «ella piange ed io piango, Ella vien meno»; nel terzo: «ché, se 'l mio cor tu sei, Meco il mio core».

ire, leggibile fra l'altro a livello semantico come sinonimo poetico di *partire*: una suggestione che le numerose musiche composte su questo testo sfrutteranno per effetti d'eco. Analoghe osservazioni permette la rima in *-io* nel secondo e nel terzo madrigale.

Già il Bembo aveva affermato che «più grave suono rendono quelle rime che sono tra sé più lontane; più piacevole quell'altre che più vicine sono»⁶. La «piacevolezza» sarà dunque propria del madrigale rispetto a una «gravità» adatta invece alla canzone. Avvicinandoci meglio alla natura fonica di queste rime si constata che sono tutte molto facili. Si legga la seconda *Partita*: due infiniti, due gerundi e due prime persone del presente sono rime grammaticali molto semplici e si legano semanticamente tra di loro (*partire-partendo, piangendo-piango*). Se si leggono gli altri madrigali, è evidente che le rime facili e prevedibili e le parole in rima internamente ripercosse dominano dovunque. In testi dal tema comune quelle rime sono poi spesso le stesse e per di più riguardano le medesime parole; il fenomeno è dovuto a una precisa scelta stilistica. Anche la rima *mio: io* torna nei nostri primi tre madrigali, stabilendo fra di essi, assieme a Lidia, un legame non solo tematico. Per quanto concerne le parole in rima *partire: morire* (qui solo interne nel primo esempio), sono

⁶ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Utet, Torino 1966, II, 12.

presenti in una serie impressionante di madrigali sul tema, fin dal celebre «Ancor che col partire Io mi senta morire», attribuito ad Alfonso d'Avalos marchese del Vasto, musicatissimo da Cipriano da Rore nel 1547 fino alla parodia che ne fece Orazio Vecchi nell'*Anfiparnaso* (1597), con la serenata del dottor Graziano bolognese: «Ancor ch'al parturire Al se stenta a murire»⁷.

Rime facili e prevedibili non significano rime banali. Questa scelta stilistica del registro madrigalesco invece esalta particolarmente la funzione fonica della rima, e nel contempo ne diminuisce la forza di chiusura del verso, in quanto siamo in presenza di una vera e propria invasione di tutto il componimento da parte dei suoni e delle parole in clausola. Il fenomeno può spiegare anche la presenza altrove piuttosto insistente di una rima di per sé irrelata, principalmente nell'*incipit*, ma che poi è presente in una o più risposdenze interne, come in questo testo del Guarini:

Parto o non parto? Ahi come
resto, se patte la comporea salma?
O come parto, se qui resta l'alma?
E se ne l'alma è vita,

⁷ E. T. FERAND, «Anchor che col partire»: *Die Schicksale eines berühmten Madrigals*, in *Festschrift K. G. Fellerer*, Regensburg 1962, pp. 137-154.

come non moro, se di lei san privo?
O come moro, s'a la pena i' vivo?
Ahi fiera dipartita!
Come m'insegna la mia dura sorte
*che l' partir degli amanti è viva morte*⁸.

Dal punto di vista fonico si può inoltre osservare che le rime si riducono spesso a un timbro sonoro uniforme, come nel primo madrigale del Marino dove tutte le tre rime presentano la stessa vocale tonica, o nel terzo madrigale in cui la prima rima in *-asso* prevede le stesse consonanti della penultima in *-essi*, e fra questi due distici si ripropongono le rime in *i* del precedente madrigale. L'ultima rima in *-ei* è anch'essa puramente vocalica, come quella in *-io*.

Questo esasperato aspetto formale era già stato messo in evidenza da Giovan Battista Strozzi il Giovane che, in una lezione accademica del 1574, dichiarava tipici del genere da lui stesso praticato «gli scherzi e le repliche delle parole, e alcune fredde allusioni»⁹. I giochi derivativi,

⁸ B. GUARINI, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Utet, Torino 1971, 290, n° 90 (antologizzato dal *Gareggiamento*). Per una conferma nel Tasso si vedano nelle prime due parti delle *Rime d'amore* i n° 97, 122, 139-140, 152-153, 155, 191, 199. Nei rimanenti casi di madrigali con incipit irrelato, mancando la rima o la parola in rima interne, la clausola del primo verso corrisponde a una parola-chiave, a un eventuale titolo del compimento: *Non è questa la mano* (n° 47); *Mentre nubi di sdegno* (n° 90); *Disdegno e gelosia* (n° 93); *Fummo un tempo felici* (n° 190); *La giovinetta scorza* (n° 194); *Felice primavera* (n° 196).

⁹ G. B. STROZZI, *Orazioni et altre prose*, Roma, Grignani 1635, p. 159.

le rime equivoche e più in generale le paronomasie sono strettamente legati al madrigale. A questi elementi vanno aggiunte le «fredde allusioni», ovvero le freddure, che si ricollegano all'ambito dei paralogismi. Ce lo dice ancora lo Strozzi: «maravigliosamente tornano quegli argomenti che dai logici s'addomandano sofisticati, perché oltremodo si desiderava in lui ch'egli abbia del vivo e dell'acuto ... nel madrigale a voler che e' sia stupendo si vuol sentire un non so che del frizzante»¹⁰.

A tal proposito risulta essere ancora più preciso il Massini, che considera fondamentale il rapporto tra livello paralogico dei temi e gli artifici dell'elocuzione: «Desidererei poi sopra 'l tutto che 'l madrigale avesse il concetto raro e ingegnoso e l'elocuzione purissima e artificiosa, e che questa e quello, nei madrigali più gravi, fossero tali che producesser l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza e la grandezza, e nei più piacevoli la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi e i giochi»¹¹. Vien meno la limitazione tematica, prescritta dai trattati anteriori, compreso quello dello Strozzi, che voleva riservare questa forma a «cose gentili e piccole»¹². Per il Massini i madrigali possono essere non solo «piacevoli», ma anche

¹⁰ Ivi, p. 176.

¹¹ F. MASSINI, *Lezioni dell'Estatico Insensato*, Petrucci, Perugia 1588, pp. 181-182.

¹² G. B. STROZZI, *Orazioni et altre prose*, op. cit., pp. 164-165.

«gravi»; e in effetti ne abbiamo di sacri, di morali, di funebri e di altamente celebrativi, anche se il polo «grazia soavità vaghezza e dolcezza» prevale sul polo «onestà dignità».

Esaminando, il funzionamento del tema della partenza nei nostri esempi, possiamo dedurre che il partire equivale metaforicamente al morire, in quanto la partenza è una separazione dell'amata che è cuore, vita, anima stessa dell'amante. Dopo l'esposizione dei motivi era logico, a questo punto, porsi la domanda: come sono ancora vivo? Oppure: in che modo sono morto? La risposta coincideva naturalmente con l'arguzia finale. Una delle costanti più evidenti del madrigale in generale è appunto questo succedersi di tre momenti logici: 1. constatazione amorosa tradizionale, 2. dubbio relativo alla sua fondatezza, 3. risposta arguta alla domanda posta. Fra i ventidue testi che illustrano la partenza dell'amante nel *Gareggia-mento* ben nove propongono questa serie: esplicitamente tre testi del Guarini, il secondo del Petracchi, l'ultimo del Contarini e il terzo del Marino; in modo più indiretto il madrigale del Parabosco, il primo e il quarto del Marino. Nell'assunto «partire è morire» sono evidenti le reminiscenze petrarchiste. Lo stesso Petrarca dice che allontanandosi da Laura le lascia il suo cuore (e su questo sdoppiamento del proprio essere gioca il dittico dei sonetti 242-243; ma si vedano anche i nⁱ 249 e 313-314), quindi spesso può parlare di lei come della propria vita e chiamare

partenza la sua come ogni altra morte umana, ma non utilizza mai esplicitamente il termine «morte» per simboleggiare una partenza, e la rima facile *partire: morire* non compare nel *Canzoniere*.

Non si può concludere un discorso sul madrigale poetico senza accennare al problema del suo rapporto con il madrigale musicale. Sappiamo che per venticinque anni i nostri quattro madrigali furono messi in musica quaranta volte da ben venticinque musicisti: 16 volte il primo, 12 il secondo, 8 il terzo e 4 il quarto¹³. Tra il 1603 e il 1627, queste esecuzioni musicali avvengono con estrema regolarità e con punte di massima intensità nel terzo lustro del secolo; in seguito su di esse cala un silenzio quasi assoluto¹⁴.

Per quanto concerne i compositori di questi canti, si tratta di musicisti molto giovani, tutti più giovani del Marino e tutti sostenitori di un nuovo tipo di monodia. Le prime *Rime* escono infatti lo stesso anno de *Le nuove musiche* di Giulio Caccini, vero e proprio manifesto del «recitar cantando» da parte di colui che già nel 1600, assieme a Jacopo Peri, aveva composto le arie per l'*Euridice* del Rinuccini, con la quale inizia la gloriosa stagione del melodramma italiano. È dunque abbastanza comprensibile che i madrigali composti su testi mariniani

¹³ Cfr. R. SIMON E D. GIDROL, *Appunti sulle relazioni tra l'opera poetica di G. B. Marino e la musica del suo tempo*, in «Studi secenteschi», 14 (1973), pp. 81-187.

¹⁴ Va oltre queste date un'unica versione di *Lidia, ti lasso, ah! lasso* nella *Partitura de' madrigali a cinque voci* (Roma 1638) di Domenico Mazzocchi.

siano all'insegna del nuovo stile. Tra i musicisti che hanno privilegiato questi testi è doveroso ricordare: il senese Tomaso Pecci, l'unico musicista al quale sappiamo che il Marino si sia rivolto con un sonetto di ringraziamento «per aver messo leggiadrissimamente in canto la canzone de' baci»; Salomon Rossi, al servizio dei Gonzaga di Mantova, predecessore dello stesso Monteverdi nell'impiego del basso continuo nei madrigali, e forse il madrigalista più fedele alla poesia del Marino; nel 1608 il debuttante Frescobaldi, nella sua prima e ultima raccolta profana; nel 1611 Sigismondo d'India, uno dei monodisti più radicali, che a questa data si trovava come il poeta al servizio della corte di Torino; ancora nel 1611 Heinrich Schütz, nel 1612 Hieronymus Kapsperger, nel 1613 due musicisti della cattedrale di Loreto, due altri rappresentanti della monodia concertata e dello stile rappresentativo: Pietro Pace e Antonio Cifra; infine, a partire dal 1620, Claudio Saracini, un altro senese che predilesse i testi del Marino. Né bisogna dimenticare che nel frattempo lo stesso Monteverdi, con il suo *Sesto libro* del 1614, comincia ad affrontare testi mariniani, marcando subito una certa preferenza per i più complessi sonetti, pur trattati in senso madrigalesco, e operando scelte piuttosto lontane da quelle correnti.

Se il Marino conclude la fase più alta di questa esperienza poetica, Monteverdi apre, al di là del madrigale monodico, una nuova epoca

della musica creando un melodramma che nei suoi testi ricorderà la libera mescolanza dei versi madrigaleschi, sebbene il termine «madrigale» abbia poi significato per antonomasia, e durante due secoli, una poesia «scipitamente amorosetta e semplicetta», come scrive il Tommaseo nel suo “romantico” dizionario.

CAPITOLO I

IL MADRIGALE: TEORIE

È indubbio che uno dei principali sforzi teorici dell'”arte del poetare” nella seconda metà del Cinquecento fu quello di applicare e di estendere le norme desunte dalla *Poetica* di Aristotele ai generi moderni. Sebbene i letterati avessero assunto un comportamento diverso nei confronti di tali norme, tuttavia essi concordavano nel ritenere fondamentale l'idea aristotelica di poesia come imitazione di azione umana (*Poetica*, II 1448a).

Se tale definizione può essere facilmente applicata ai generi narrativi, essa presenta qualche problema per i generi lirici che sembrano sottrarsi tanto alla facoltà mimetica quanto a quella diegetica e optare per una terza strada, mista e di fatto non sottoposta a nessuna legge. Uno spazio, modesto ma significativo, all'interno di questo quadro, occupano le riflessioni teoriche sul madrigale, genere che non ha bisogno di riconoscimento ma di una ridefinizione più attenta e rigorosa, a partire dalle osservazioni lasciate dal Bembo nelle *Prose della volgar lingua*. Dal Trissino al Minturno il madrigale viene

considerato un genere ormai superato. Mentre Trissino si preoccupa di individuare le regolarità strutturali del modello cinque-centesco ed Equicola si concentra sugli aspetti tecnici che renderebbero diversa la forma del madrigale da quella della ballata e della stanza di canzone, Antonio Minturno, nel terzo libro dell'*Arte poetica*, definisce il madrigale come «vaga composizionetta di parole [...] limitata intorno a cose rustichette»¹. Facendo riferimento a norme compositive che non trovano riscontro nella versificazione contemporanea, Minturno arriva addirittura a sconsigliare l'uso del settenario. In quegli anni, inoltre, molti letterati esprimono un giudizio limitativo sui madrigali presenti nel *Canzoniere* del Petrarca, che fu giudicato «molto infelice in questa sorte di componimenti»².

Una vera e propria svolta fu segnata da Lodovico Dolce e Girolamo Ruscelli, letterati che rivendicano piena dignità al madrigale contemporaneo, mettendone in evidenza l'effettiva novità rispetto alla tradizione petrarchesca. Nel capitolo IX del suo trattato intitolato *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, il Ruscelli fornisce una prima ricostruzione storica del genere: nel Trecento il madrigale veniva usato poco a causa della sua forma isometrica e soltanto per «per soggetti bassi e che avessero bisogno di molta brevità»; nel

¹ A. MINTURNO, *L'arte poetica*, Valvassori, Venezia 1564, p. 261.

² G. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Sessa, Venezia 1559, p. CXX.

Cinquecento, viceversa, esso è uno dei generi che riscuote maggior fortuna, poiché il libero uso delle rime e del metro lo rendono piacevole e attraente. Del medesimo parere si mostra Ludovico Dolce che, ne *I quattro libri delle osservazioni*, elogia la libertà metrica del madrigale contemporaneo, ritenendo che tale genere lirico possa arrivare fino ai «sensi gravi e filosofici»³.

Le riflessioni del Ruscelli e del Dolce e il loro carattere divulgativo sono rivolte a un pubblico che ha una maggiore conoscenza della produzione madrigalesca del tempo che con le astratte questioni teoriche sull'arte del poetare. Non bisogna dimenticare che qualche anno più tardi, nel 1575, vengono pubblicate le *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotile* di Alessandro Piccolomini, dove la lirica, giudicata forma essenzialmente monologica e introspettiva, viene esclusa dal canone alto della letteratura. Nel 1574, nell'Accademia fiorentina, erano state lette due fondamentali lezioni sui generi "minori": la *Lezione sopra il comporre delle novelle* di un allievo di Pier Vettori, Francesco Bonciani, in cui segue le indicazioni di Aristotele avendo come modello le novelle di Boccaccio⁴, e la *Lezione sopra i madrigali* di Giovan Battista Strozzi il Giovane, nipote di uno

³ L. DOLCE, *I quattro libri delle osservazioni*, Giolito de' Ferrari, Venezia 1560, p. 228.

⁴ Conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Magl. IX 125; ora in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1972, 4 voll., vol. III pp. 135-73.

dei principali autori di madrigali del Cinquecento. Nell'anno precedente, sempre nell'Accademia Fiorentina, Agnolo Segni aveva tenuto le sue *Lezioni intorno alla poesia*, in cui si affermava per la prima volta che il concetto di *mimesis* doveva essere applicato non solo alle "azioni" degli uomini, ma anche ai loro "affetti" e "costumi". Alcuni anni dopo, quando la produzione madrigalesca è molto intensa, il trattato *Del madrigale* letto all'Accademia degli Insensati di Perugia di Filippo Massini il 28 aprile 1581 (ma pubblicato solo nel 1588: lo stesso anno in cui Giovan Mario Verdizzotti scriveva il Breve discorso intorno alla narrazione poetica, e Carlo Malatesta il Trattato dell'artificio poetico) ribadiva la sostanziale irriducibilità del genere a una interpretazione univocamente spiritualizzante, ove non venisse rimosso il leggendario scenario idillico in linea con la rivalutazione di una *intentio* filosofica.

Le riflessioni sul madrigale di Strozzi e Massini sono fondamentali: il primo lo inserisce nell'orizzonte edonistico degli intrattenimenti cortigiani; il secondo riconosce al madrigale una tipologia stilistica che può variare dalla magnificenza alla soavità, dallo scherzo alla sentenza morale. Per Massini il madrigale si nutre di tensioni stilistiche contrastanti, di un concetto «raro e ingegnoso», di una elocuzione «purissima e artificiosa», e nessuna lode può ottenere «chi madrigali scrive senza questi Sali, queste Grazie e queste Veneri

poetiche»⁵. Anche l'interpretazione dello Strozzi è incentrata principalmente sulla stilizzazione della lirica nella pratica cortigiana:

Ora se noi partitamente verremo ragguardando il nostro madrigale, vedremo senza fallo che egli è uno di questi, poiché avendo libertà nel soggetto più volentier si restringe a cose gentili e picciole [...]. Perché la locuzione si debbe addattare alle cose, non ha dubbio che ritrovandosi nel madrigale un concetto gentile e picciolo, si dovrà cercare di farla simile a lui. Lascieremo dunque da l'uno de' lati le parole di suono aspro e spiacevole e quelle che sono di troppo grave e sonante, perché con tutte queste per la loro sproporzione si darebbe nel freddo, e useremo di quelle che lo abbiano piacevole e grazioso. Sí fatte sono le voci che pongono altrui davanti agli occhi alcuna cosa bella, come fiore, giardino, amore e l'altre significazioni proprie d'alcuna cosa gentile⁶.

Come appare chiaro, Strozzi, parlando di «concetto gentile e picciolo», difende la scenografia idillica, che proprio in quegli anni

⁵ F. MASSINI, *Del madrigale. Lezione dell'Estatico Insensato*, a cura di G. Fanelli, Argalia, Urbino 1978, pp. 56-57.

⁶ G. B. STROZZI IL GIOVANE, *Lezione sopra i madrigali recitata l'anno 1574 nell'Accademia fiorentina*, in *Orazioni ed altre prose*, op. cit., pp. 165, 172, 182.

trova legittimazione con l'*Aminta* e il *Pastor fido*.

La lezione dello Strozzi si apre ribadendo la natura imitativa della poesia (la poesia che manca dell'imitazione non è un «poema perfetto»): «il madrigale, [...] nella fronte mostrandosi tutto agevole, nasconde dentro a sé assai difficoltà, come quel che nella sua picciolezza tutte le parti ci racchiude, e quasi le membra contiene d'ogni altro poema più grande; onde e' richiede più arte e maestria, che altri di leggieri non s'aviserebbe»⁷. Si tratta di una prospettiva che, senza allontanarsi dal pensiero estetico del filosofo greco (la letteratura come mimesi), applica la sua *Poetica* a generi di cui Aristotele non parla, ritrovandovi quattro dei sei elementi che compongono il testo tragico ed epico: *favola*, *locuzione*, *discorso*, *costume* (mancano *apparato* e *armonia*). Per tutto il Cinquecento, il dibattito sulla *Poetica* è intento a verificare l'applicabilità del testo aristotelico e a superarne l'interpretazione letterale. E questo è soprattutto vero per l'ipotesi strozziana sul madrigale:

«[il poeta] non dee semplicemente descrivere le cose come elle stanno appunto, perché questo ad altri appartiene, ma a lui di mestiero per si fatta maniera imitarle, che e' venga in qualche modo a partir si dal vero; e questo dee servare non

⁷ Ivi, p. 159.

solo in que' poemi che le persone introducano, ma negl'altri ch'a ciò non s'astringono»⁸.

A differenza della poesia epica e drammatica, la poesia lirica non è costretta a introdurre personaggi e, partendo dal vero, può utilizzare l'imitazione con maggiore libertà:

si sono presi libertà tutti quegli che con un nome solo addomandiamo lirici, perciocché essi hanno avuto ardimento d'abbracciare tutte le cose che sono nell'universo, rappresentando e narrando con tutte le maniere dei versi; vero è che il più delle volte e' lasciano la dolorosa favola al tragico e 'l glorioso adoperare all'eroico, e *trattano volentieri di cose gentili e picciole, come sogliono essere il più de' casi d'amore*, il che per la *brevità* loro molto agevolmente mettono in opera, e da questo procede che di rado introducano alcuno a parlare, e, perché alle materie picciole si convengono più i piccioli versi, quindi che il più delle volte e' si sono accomodati con essi al soggetto⁹.

⁸ Ivi, 164.

⁹ Ivi, pp. 164-65.

Con Strozzi il giovane la tipologia madrigalesca, liberatasi dal modello trecentesco e dotata di una sua unità espressiva, imita un'azione graziosa e breve, servendosi di una forma gentile e di una struttura lirica non regolata:

E trapassando alle rime non regolate, che erano l'altro membro della nostra divisione, dirò che queste sono i madrigali, perché essi hanno le rime secondo il piacere di chi gli compone, e possono essere pili lunghi e pili brevi. E quantunque il Trissino gli divida in terzetti e coppie, è da por mente che e' cava queste osservazioni da que' pochi del Petrarca de' quali ancora è astretto a dire che l'ordine delle rime di ciascuno è diverso (la quello degl'altri, e che il numero de' versi non è in tutti il medesimo, oltre che è non comprende sotto sue regole i madrigali antichi, de' quali ce n'ha pur oggi più d'uno¹⁰.

In linea di massima, l'azione del madrigale, che può riferirsi più a occasioni private che ad avvenimenti storici, non contempla argomenti tristi, o meglio non è detto neppure che si occupi di vicende umane:

¹⁰ Ibidem.

Ma perché in tutti i madrigali non è azione umana, bisogna ricordarsi di quello che si disse di sopra, dove e' si mostrò che e' conveniva al poeta dare azione a tutte le cose; e così non si verranno a escludere quegli altri che [non] contengono operazione umana e sono nondimeno poesie molto vaghe, si come sono alcuni che altro non fanno che descrivere l'apparire dell'aurora, perciocché la vaghezza loro in questo consiste, che e' non ne parlano in quella guisa che farebbe uno astronomo o un filosofante, ma dicono che ella apre con la sua mano argentata la porta d'Oriente e che ella spiega lassù un velo vermiglio e sparge su l'erba delle perle di rugiada, e mille altre azioni si fatte attribuendo le vanno¹¹.

Il madrigale tratta di paesaggi, quasi sempre idillici, a cui i temi amorosi offrono «accomodata materia»¹², e rispetta le unità aristoteliche, soprattutto l'unità d'azione, particolarmente valida per un genere poetico «che è sì picciolo»¹³.

Analizzando gli elementi costitutivi e caratteristici del madrigale, Strozzi raccomanda di badare con estrema attenzione alla “locuzione” che deve indurre il lettore a *sillogizzare* e a collaborare al senso del

¹¹ Ivi, p. 172.

¹² Ivi, p. 174.

¹³ Ivi, p. 175.

madrigale. A tal scopo, diventa fondamentale la figura dell'*allusio*, con la quale si esprime il non-dicibile e si rendono vivi i concetti. Nel “discorso” rivestono un ruolo fondamentale anche gli elementi prosodici: gli endecasillabi sono utilizzati per esprimere sentimenti «maestevoli e gravi», mentre i settenari per gli eventi che «hanno meno del grande e pili del gentile»¹⁴ (p. 184); le rime collocate lontane accrescono la gravità, quelle vicine e le rimalmezzo conferiscono una sensazione di piacere.

A questa interpretazione di carattere aristotelico fa da contraltare la lettura¹⁵ platonica di *Se il Cigno d'Arno, ch'ebbe* di Cesare Simonetti, da parte di Ippolito Peruzzini, recitata nell'Accademia dei Confusi il 23 marzo 1575:

Se il Cigno d'Arno, ch'ebbe
si dolce al mondo e senza pari 'l canto,
mentre il Lauro lodò pregiato e santo,
veduto avesse pria
voi, del bel Reno onore,
nova Laura, e maggiore

¹⁴ Ivi, p. 184.

¹⁵ I. PERUZZINI, *Lettura sopra un madrigale del signor Cesare Simonetti da Fano. L'Assetato; recitata nell'illustre Academia de' Confusi, nel di xxiiij di Marzo M.D.LXXV*, Bonardo, Bologna, 1575, p. 2.

*di beltà, di virtù, di leggiadria,
udreste in ogni lido
di voi sola sonar la fama e 'l grido;
che tal non scorge con mille occhi 'l cielo
beltà immortal rinchiusa in mortal velo,
né l'altra trova equal, ma come fiore
nasce, vergine casta, a un tempo e more:
quindi 'l vero e amore fanno altrui fede,
che men bello è di voi ciò che si vede.*

Dopo aver messo in evidenza la libertà compositiva del madrigale, che rende accessibile il genere a chiunque gli si avvicini¹⁶, Peruzzini si sofferma sulla spiegazione della parola “altra”.

Alla Lezione dello Strozzi seguì, nel novembre del 1574, una lettera del fiorentino Filippo Sassetti¹⁷, il quale negava che il madrigale, e con esso la lirica, sia imitazione. Anche Pomponio Torelli, allievo del Robortello e del Tomitano, nelle *Lezioni sopra la Poetica d'Aristotele*, espone agli inizi degli anni Ottanta presso l'Accademia degli

¹⁶ Ivi, p. 2: «ogni uomo a suo capriccio ne può comporre, ma (come è nel primo verso di questo nostro) spesso vi scorgiamo cadenze libere e isciolte da obbligo d'altre rime».

¹⁷ F. SASSETTI, *Lettere edite e inedite*, raccolte e annotate da E. Marcucci, Le Monnier, Firenze 1855, pp. 63-67.

Innominati di Parma, passando in rassegna le principali forme lessicali e metriche, non nomina mai il madrigale, genere poetico in cui si sarebbe cimentato pubblicando nel 1598 addirittura due raccolte organiche, *Scherzi di Licori e Scherzi di Laura e Margherita*¹⁸.

Per quanto concerne la mimesi aristotelica nel campo della poesia, va ricordata la posizione di Giulio del Bene, al quale non sfugge che l'imitazione non consiste nel portare personaggi in scena a parlare, come nell'epopea, ma nel rappresentare un mondo non quale fu o è, ma quale è verosimile e necessario che sia. Del Bene cita come esempio Anacreonte, il quale parla di «cose amorose», o meglio imita talvolta «dimostrando le azioni del dio d'amore» e «le operazioni delli amanti», talvolta «fingendo ch'Amore in lui parli, gli detti e lo faccia operare»; di conseguenza «noi, per la brevità delle sue composizioni e per la dolcezza delle parole e per la piccolezza del verso possiamo, e per i concetti, assomigliarlo a quelli de' nostri moderni che scrivono i madrigali»¹⁹. Del Bene esprime considerazioni simili per Dante e Petrarca, e chiude:

¹⁸ P. TORELLI, *Poesie, con il Trattato della poesia lirica*, intr. di R. Rinaldi, testi, commenti critici a cura di N. Catelli et alii, Guanda, Parma 2008, vol. I, pp. 559-668.

¹⁹ G. DEL BENE, *Due discorsi. II. Che egli è necessario a l'esser poeta imitare azioni*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, op. cit., vol. III, pp. 199-200.

non credo io che ad ogni spezie di poesia sia necessario imitare azioni in un medesimo modo, ma secondo la varietà di esse variarle, perché altrimenti sarieno differenti. Né credo che al poeta componitore di sonetti, di canzone e di madrigali si convenga di imitare le azioni come Omero, come Sofocle o come Terenzio; ma essendo più brevi le loro poesie, imitare Alceo, Anacreonte, Saffo e Pindaro, i quali [...] sono tutti occupati nelle azioni. E così come quelli poemi eroici essendo ripieni di episodi e di molte altre parti le quali per la lunghezza loro gli sono necessari, così questi per la brevità sendone privi, par necessario che di altre sorte azioni si debba da loro imitare, non si discostando però da l'uso poetico; e però questi tali poeti imitano le azioni di loro stessi poeti, dimostrando quello che per amore hanno fatto e quello [che] sopportano e le azioni virtuose delle loro innamorate e tal volta dello dio d'Amore, di Venere e delle Grazie, ora lodando e mostrando quello che operi la bellezza delli occhi in loro, talora la candidezza del viso, ora un riso et una parola a tempo proferita dalla quale si sentono rapire et il cuore dividere in mille parti; e queste non si chiameranno azioni, poiché sono persone agenti e pazienti quale sono lo amante e la amata? e queste non sono

imitazioni poiché loro stessi imitano? e queste non sono finzioni e favole poiché il più delle volte vere non sono le cose che scrivono, ma se le vanno formando nell'animo come quelli che le desiderano o le temono? Quante sono quelle canzoni nel Petrarca, nel Bembo, nel Casa, nel Guidiccione, nel Senazzaro, quali quelli madrigali in Giambattista Strozzi nei quali vi si introducono persone agenti, ne' quali si scrive le azioni di qualche amico o signore e che in essi si imita et introduce quanti sono i sogni e le finzione!²⁰.

Alessandro Guarini, nella lezione sul sonetto *Doglia che vaga donna* di Monsignor Della Casa²¹, afferma che compito della poesia è “imitare” le passioni. A dimostrazione della sua tesi, il letterato cita come esempi sia un sonetto di Torquato Tasso, *Veggio, quando tal vista*, in cui i sentimenti si trasformano in azione, sia un celebre madrigale di Battista Guarini, *Parto o non parto?*, in cui l'amante è tormentata dagli opposti voleri dell'«alma» e della «corporea salma».

A conclusione di questa panoramica sulle istanze formali del

²⁰ Ivi, pp. 201-2.

²¹ A. GUARINI, *Lezione recitata nell'anno 1599, nell'Accademia de gl'Invaghiti in Mantova, sopra il sonetto "Doglia, che vaga donna" ecc. di M. Della Casa, in Varie composizioni*, Baldini, Ferrara 1611, p. 27.

madrigale cinquecentesco, va menzionata la lezione di Filippo Massini, che senza dubbio rappresenta il vertice di tutta la riflessione teorica sul genere. Dichiarata inutile ogni descrizione normativa topologica, Massini asserisce che il madrigale, sebbene si sia imposto grazie alla sua piacevolezza, è in grado di trattare materie gravi e solenni:

Primieramente, dunque, per passarla brevemente quanto ai soggetti, sí come le canzoni intorno a qualsivoglia materia, come facil cosa è d'osservare, si formano, così i madrigali potranno qualsivoglia pensiero e concetto, che nella qualità sua accomodato ci nasca, spiegare. È ben vero che i madrigali, che, leggiadramente spiegano concetti men severi e più piacevoli, par che siano comunemente più graditi e commendati, essendo la piacevolezza, senz'alcun dubbio, più propria e più proporzionata alla natura piacevolissima di questo componimento, non incapace però affatto, come abbiám mostrato, di gravità²².

Tenuto conto della *Poetica* aristotelica (1447b 13), Massini ritiene che ciò che rende la «qualità della poesia», e quindi del madrigale,

²² F. MASSINI, *Del madrigale*, op. cit., pp. 50-51.

non è il verso, ovvero lo stile (umile, mezzano o alto), bensì la favola, vale a dire il «concetto che s'imprende a scrivere»²³. Si tratta di un punto di capitale importanza nella teoria del madrigale cinquecentesco, in quanto non dipende da regole ricavate dal pensiero dei classici, ma tiene conto direttamente delle *preferable practices*²⁴. Massini constata come i madrigali abbiano dimensioni contenute, nella misura di una stanza di canzone, fra sei versi e venti, anche se parecchi autori si attestano tra gli undici e i dodici. Il problema se sia possibile lasciare rime irrelate viene risolto sulla base della prassi poetica due e trecentesca. L'uso non avvalora una norma, né a priori né a posteriori, ma ne chiarisce il senso perfezionando quella ricerca di equilibrio tra *favola* e *verso* nella equilibrata compresenza di endecasillabi e settenari, cioè di versi interi, che connotano la *gravità*, e di versi rotti, che esprimono la *leggerezza*:

Desidererei poi, sopra 'l tutto, che 'l madrigale avesse 'l concetto puro e ingegnoso e l'elocuzion purissima e artificiosa; e che questa e quello, nei madrigali più gravi, fossero tali che producessero l'onestà, la dignità, la maestà, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi e i giochi; e

²³ Ivi, p. 48.

²⁴ *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit.,

in quei madrigali, che di gravità e piacevolezza sono mescolati, tutte queste parti insieme facessero nascere e sorgere un concerto e un'armonia soavissima, che empisse di meravigliosa dolcezza chi gli ascoltasse²⁵.

²⁵ Ivi, pp. 56-57.

CAPITOLO II

RACCOLTE ANTOLOGICHE DI MADRIGALI

Se analizziamo la struttura delle principali raccolte di rime pubblicate tra il 1545 e il 1560, possiamo constatare che il madrigale occupa soltanto una dimensione secondaria rispetto all'ampia rosa di testi selezionati. Il canone delle antologie della metà del secolo XVI ammette altri generi metrici nella misura in cui questi consolidano il sistema lirico petrarchesco, lasciando che immagini e vicende del *Canzoniere* vengano espresse con nuove formule ritmiche e nuove combinazioni tematiche. Prendiamo le *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* di Lodovico Domenichi del 1545, gradite ai lettori «per la diversità de' concetti et per la varietà de gli stili». Legittimamente è stato messo in evidenza¹ come questa antologia contrapponga alla tradizione poetica di area toscana presente nella precedente Giuntina del '27² un panorama più vario e articolato della

¹ F. TOMASI, *Introduzione a Rime diverse di molti eccellentissimi autori, nuovamente raccolte* (1545), a cura di F. Tomasi e P. Zaja, Edizioni Res, Torino 2001, pp. V-XLVIII, VII.

² Cfr. N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone: la Giuntina della Rime Antiche* (Firenze, 1527), in «Critica del Testo. L'antologia poetica», II,

poesia della prima metà del Cinquecento con una offerta di generi metrici che consiste di 486 sonetti, 17 canzoni, 21 madrigali, 10 ballate, 5 ottave, 2 capitoli, 1 selva di endecasillabi. Il madrigale, che non si presenta nella forma tramandata dal *Canzoniere*, ma in quella dei poeti del tempo (tra gli altri Barignano, Navagero, Cassola, Parabosco), occupa solo il 3,3 % del libro, contro il 90% del sonetto³, che rappresenta il metro più utilizzato dalla società letteraria del tempo.

Nelle raccolte poetiche della metà del secolo, al madrigale spetta un ruolo marginale e l'etichetta di genere di evasione sui toni galanti ed erotico-pastorali. Il *Libro quarto delle Rime di diversi eccellentissimi autori nella lingua volgare* curato da Ercole Bottrigari, e stampato, per la prima volta, non a Venezia, ma a Bologna (presso Anselmo Giaccarello, 1551) ci permette di osservare l'assestarsi, in rapporto a un criterio localista, di un canone eccellente (Bembo, Trissino, Ariosto, ma addirittura Dante con una stanza isolata di canzone), e dei rapporti quantitativi all'interno del materiale selezionato (su 396 testi sono presenti 314 sonetti, 30 canzoni, 29 madrigali, 9 ballate, 8 stanze per canzoni, 5 sestine, 1 capitolo in terzine). Nella colta provincia

1999, pp. 221-47.

³ Cfr. B. BARTOLOMEO, *Notizia su sonetto e canzone nelle «Rime diverse di molti eccellentissimi auttori nuovamente raccolte. Libro primo»*, in *«I più vaghi e i più soavi fiori»*, *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco-E. Strada, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp. 43-76.

italiana, dove nascono nuovi centri di diffusione del petrarchismo – Napoli, Brescia, Cremona, Bassano, con sillogi stampate (tranne Bassano) a Venezia – e dove la diffusione del madrigale dipende dal modo in cui il canone viene interpretato ed elaborato, i madrigali, quando non si chiudono nel ristretto ambito elegiaco-pastorale, cominciano già a guardare a un timido concettismo: a Cremona, il *Libro Nono delle Rime di diversi eccellenti autori eccellentissimi* propone squilibri meno severi verso le forme minori (407 sonetti, 85 madrigali, 6 canzoni, 16 ballate, 10 sestine, e così via). Il madrigale, largamente attestato in due specialisti del genere quali Angelo Rinieri (28 madrigali) e Luigi Cassola (16 madrigali), si affaccia in autori meno conosciuti, i quali tuttavia consentono, nell'effimero laboratorio della loro poesia, di variare momenti «leggiadri e gravi», tanto per tener fede a un articolo di poetica mai desueto, come in questo madrigale di Alessandro Malvagia:

*A' piè d'un chiaro fonte,
sopra un fiorito pruno è mezz'aprile
cantava un rosignuol caro e gentile;
e 'l bosco in voci pronte
col suon gli rispondea del proprio stile;
fatte a lui poi le sue sembianze conte*

*da l'acqua chiara, e paventoso forse
non l'ombra sua se ne portasse il vanto,
vie più ardito ricorse
a novo, dolce e grazioso canto.
Poi stato in forse alquanto
a l'immagine sua ne l'acqua corse,
riser le ninfe, e intanto
già tutto molle del suo error s'accorse,
e solcò l'aer sí, che l'occhio no 'l scorse⁴.*

Per molto tempo il madrigale occupa una posizione marginale sia nelle antologie promosse dai gruppi accademici come gli Eterei, sia in quelle a carattere monografico, organizzate intorno a un genere o a un metro particolare (è sufficiente menzionare i *Sette libri di satire* del 1560 e le *Satire di cinque poeti illustri* del 1565, o la lunga serie di *Rime piacevoli* di poeti berneschi), sia in quelle monotematiche che celebrano la memoria di un personaggio illustre o caro alla società letteraria (così il *Tempio* per Giovanna d'Aragona o la silloge in morte di Irene di Spilimbergo).

La popolarità del madrigale si sviluppa tramite i canali della

⁴ *Rime di diversi eccellenti autori eccellentissimi. Libro nono*, Cremona, Conti, 1560, pp. 46-47.

produzione e della diffusione musicale: nelle partiture polifoniche, il titolo di “madrigale” viene esteso a componimenti attribuibili ad altri generi (sonetti, stanze di ballate e canzoni, ottave, sestine, ecc.), acquisendo gradualmente una più precisa fisionomia testuale, che gli permette di conseguire una propria ragion d’essere nell’editoria lirica della fine del Cinquecento. Nelle *Rime scelte di diversi autori* pubblicate a Venezia presso Giolito nel 1587, sebbene siano presenti poeti come Giusto de’ Conti, Lorenzo il Magnifico, Coppetta, Brocardo, Alamanni, Parabosco, si incomincia a scorgere una certa apertura verso i nuovi modelli della lirica madrigalesca del tempo (Torquato Tasso e Giovan Battista Strozzi).

Proprio la città di Ferrara, dove domina incontrastato il modello melodico-pastorale dell’*Aminta* e del *Pastor fido*, diventa uno dei centri di principale irradiazione del madrigale e della ricerca polifonica: nel 1582 viene pubblicato il *Lauro secco (Primo libro di madrigali a cinque voci di diversi autori)*, In Ferrara, Per Vittorio Baldini), e nel 1583 viene stampato il *Lauro verde (Il lauro verde. Madrigali a sei voci di diversi autori, ivi, id.)*. In questi “canzonieri” collettivi in cui i temi della lirica amorosa riguardano principalmente il contrasto tra un uomo che ama senza essere ricambiato e uno che gode invece dell’amore della donna, il madrigale appare profondamente intessuto delle occasioni sociali, di cui contiene e

realizza, in una sorta di storia esemplare dell'anima amante, ogni desiderio.

Nel 1587 esce la raccolta di Giovan Battista Licino, *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra*, dove i testi poetici non sono più selezionati secondo i generi autorizzati dal canone bembesco. La presenza dei madrigali di Torquato Tasso, Livio Celiano (che dedica i suoi testi alle cantanti ferraresi), Ercole Cavalletto, e soprattutto la consistente presenza di un'omogenea raccolta di 48 madrigali di Battista Guarini (quasi un piccolo canzoniere, dall'esordio «Padre del Ciel, s'un tempo altrui cercando», continuando con «Questa vita mortale», per terminare con la vana paradossalità di un galante concettismo, «Se dico a questa fera che m'ancide»), assume un significato di capitale importanza nel disegno dell'opera:

Si come veggiamo talora leggiadretta ninfa entrare nel diletto maggio in un fiorito prato, e quivi fiori d'ogni sorte, ma de' pili begli scegliendo, andare vaga ghirlanda al suo bel crine, o pure a quello del suo amato pastorello tessendo; così io, nell'amenissimo giardino della poesia entrato, ho queste leggiadre e dotte Rime di diversi celebri poeti, quasi odoriferi e flagrantissimi fiori, i mesi adietro scelto e raccolto insieme, et ora in questo volume, come in

bella cestella raunate, ho pensato da lei, come dal corno di dovizia traendole, col mezo della stampa arricchirne il mondo; et anzi far commune a tutti quello ch'a me era particolare, che lascia più lungo tempo, che mi venga invidiata da gli amatori della poesia cosi bella e preziosa gemma, quale sono le presenti composizioni. Le quali, non dirò più quasi pastorale ghirlanda, ma quasi scettro regale di varie preziose gioie contesto, come non potranno, e col valore, e con la varietà, di cui pur tanto si compiace la Natura, aggradire ognuno?⁵

Verso la fine del secolo XVI, il madrigale emerge lentamente nel sistema dei metri ed entra con decisione nella pubblicazione di sillogi private e di antologie, perché comincia a venir meno l'impianto bembesco della *imitatio* lirica. La prima importante raccolta di soli madrigali fu quella di Luigi Cassola del 1544 (Venezia, Giolito de' Ferrari), cui seguì, nel 1551, quella di Girolamo Parabosco (Venezia, Giovanni Griffio); ma soltanto alla fine del secolo vediamo altri poeti esordire e cercare di affermarsi proprio nel madrigale. Ricordiamo i *Cento artificiosi madrigali* di Muzio Manfredi, pubblicati a Mantova

⁵ G. B. LICINO, *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra*, nuovamente raccolte, e poste in luce, Comino Ventura & Compagni, Bergamo 1587, pp. II-III.

(Osanna), nel 1587; i *Madrigali* di Cesare Rinaldi, ristampati a distanza di pochi mesi prima a Ferrara (Vasalini) e poi a Bologna (Benacci) nel 1588; i *Madrigali* di Giovan Battista Strozzi il Vecchio, nel 1593 (Firenze, Sermartelli), che rappresentano solo una parte della sua produzione; e, sempre nel 1593, il *Giardino de' madrigali* di Maurizio Moro (Venezia, Bonfadini). Il metro sembra acquisire quella "autorevolezza" che è in grado di sostenere gli intervalli e la durata di una lettura non più occasionale in una raccolta d'autore. Alla fine del Cinquecento, compongono ancora madrigali Cesare Rinaldi, con la *Sesta parte delle rime* del 1598 (Bologna, Rossi); Maurizio Moro, che amplia e rinnova sensibilmente il primo "giardino" con *I tre giardini de madrigali con il ghiaccio et il foco d'Amore, le Furie ultrici e il ritratto delle cortigiane* (Venezia, Contarini, 1602); Muzio Manfredi, che si cimenta con *Madrigali sopra molti soggetti stravaganti* (Venezia, Meglietti, 1606). Altri letterati invece esordiscono in opere composte di madrigali, o che, nel dare un ordine al proprio hortulus, affiancano il sonetto al madrigale, ovvero la maniera petrarchistica a un tentativo di suo svolgimento e alleggerimento melodico.

Questi libri composti di soli madrigali esprimono una poetica lontana dalle forme maggiori del *Canzoniere*, decretando il tramonto del petrarchismo metrico con l'ascesa di un genere rinato nel Cinquecento anche da una già compiuta dissoluzione formale del

modello trecentesco⁶.

L'ultimo decennio del Cinquecento si apre con la *Nova scelta di rime di diversi eccellenti scrittori dell'età nostra*. Stampata a Casalmaggiore, presso Mantova, da Antonio Guerino, nel 1590, e dedicata da Benedetto Varoli ad Annibale Ippoliti, un gentiluomo della corte Gonzaga in corrispondenza, fra il 1586 e il 1591, con il Tasso, essa include una copiosa scelta di testi tassiani (41) e guariniani (70), mentre nel 1593 vengono stampate a Pavia, presso gli Eredi del Bartoli, le *Gioie poetiche*, nate inizialmente per l'edizione di un piccolo corpus di madrigali di Girolamo Casoni (come ci informa il curatore Gherardo Borgogni), e la *Nuova scelta di rime di molti elevati ingegni* che Cristoforo Zabata, nella dedica ad Agostino Gualtieri, ritenuto buon poeta e «di tali composizioni bramoso», giudica «più per la qualità che per la quantità dignissima d'esser veduta e letta da chi si diletta [...] di simili trattenimenti onorati»⁷.

Caratteristiche del tutto diverse presentano le *Rime di diversi elevati ingegni de la città di Udine* selezionate da Giacomo Bratteolo, e pubblicate a Udine, presso Natolini, nel 1597, dove il madrigale è di

⁶ Cfr. A. VASSALLI, *Editoria del Petrarchismo Cinquecentesco: alcune cifre*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Panini, Modena 1989, pp. 91-102.

⁷ *Nuova scelta di rime di molti elevati ingegni dell'età nostra, nella quale sono leg-giadramente spiegati vari concetti d'Amore. Et nel fine alcuni piacevoli enimmi per honesto intrattenimento d'ogni honorata compagnia*, a cura di C. ZABATA, Eredi di Bartoli, Pavia 1593, p. 2.

poco inferiore per quantità al sonetto.

E si arriva, infine, alle antologie di soli madrigali. A Venezia, nel 1598, sono pubblicati i *Fiori di madrigali*, raccolti da Ercole Caraffa, presso uno dei principali editori di stampe di musica madrigalistica, Giacomo Vincenti; si tratta di un'antologia essenziale nella scelta degli autori e attenta a cogliere «nel delizioso colle di Elicona dall'intelletto e dall'ingegno di molti, del dilettevol luogo coltori [...] i fiori più vaghi e odorosi»⁸. I poeti che presentano il maggior numero di testi sono Torquato Tasso, Battista Guarini, Giovan Battista Strozzi, Cesare Rinaldi, Girolamo Casoni, ma sono presenti anche molti autori che spesso non possiedono alcuna storia poetica alle spalle e che rappresentano quel vasto pubblico di lettori di poesia in grado di utilizzare, senza grandi pretese, gli strumenti e i contenuti formali utili alla scrittura di un madrigale.

Nel primo decennio del Seicento, la prima antologia per madrigali ci viene offerta dall'accademico senese Scipione Bargagli. Il suo lavoro, intitolato *Mazzetti di fiori delle rime de' più valenti poeti toscani raccolti ed in propi distinti capi ordinati*, non comprende componimenti, bensì «sentenze poetiche» e «dilicatezze d'ingegno» tratte dai nomi più illustri della letteratura (Dante, Cino, Dante da

⁸ *Fiori di madrigali di diversi autori illustri. Nuouamente raccolti per Ercole Caraffa, Vincenti, Venezia 1598, p. III.*

Maiano, Guittone, Petrarca, Poliziano, Ariosto, Bembo, Sannazaro, Della Casa, Guidiccioni, Tolomei, Torquato Tasso, fino all'accademico intronato Giovanbattista Lapini), e ordinate in varie caselle tematiche: Bellezza, Bocca, Capelli, Danno, Desiderio, Fiori, Ingratitudine, Lodi, Lontananza, Moglie, Motti, Muse, Natura, Occhi, Proverbi, Riso, e così via. Bargagli costruisce in pratica una sua antologia basata sul proprio percorso personale:

Pare invero gentil costume e lodevole quello di coloro i quali, non senza molto piacere e diletto, si sono diportati in alcun vago prato o nobil giardino, rimirando or la nuova bellezza di questa ragion di fiori, or la cara soavità di quell'altra odorando; nel dovere indi partire, tirati dalla vaghezza di que' tanti e sì diversi odoriferi colori, si prendono a formarne acconci e ben disposti mazzetti, acciòché non potendo essi per lungo spazio ivi dimorare, né tutte quelle fiorite verzure con seco portare, venghin pure in alcuna parte a gioirne, infiorandone ancora que' luoghi, dove sembri loro che possino apparire e campeggiare il meglio. Non in altra maniera certamente mostra, che già intervenisse al cavaliere Scipion Bargagli, oggi nell'Accademia degl'Intronati chiamatolo Schietto, il quale negl'anni suoi

giovanili, essendosi non poco dilettrato della così utile, come piacevole e degna vista de' più pregiati poeti toscani, nel suo doversi, per cagion di cure assai gravi e noiose da queste sí fatte dilicatezze, ritrarre, rimaso tuttavia invaghito de' pellegrini concetti, de' leggiadri spiriti, e de' sentenziosi detti, onde quelli sono sì riccamente e variamente splendenti, stimossi non dover riuscir opera del tutto perduta, con istudiarsi avanti, per tal effetto, i più gravi, i più graziosi, ed i più singolari dalle lor carte trascegliendo, porne insieme alcuna convenevol quantità, e quelli sotto propri distinti capi intrecciare e ordenare, accioch'è potesse fuor della lezione di tali autori, e talora non impeditali o robbatali, goderne in parte e adornarne la sua memoria [...] E tutto ciò non senza fidanza che gli Mazzetti fioriti debban venir guardati ognor più caramente e graditi da' più gentili e giudiziosi intelletti; e che saranno degni di vita, mentre viveranno per fama al mondo i componitori stessi di queste varie con colte rime, ovvero la memoria de' nomi loro e de' loro alti e dignissimi pregi⁹.

⁹ S. BARGAGLI, *Mazzetti di fiori delle rime dei più valenti poeti toscani raccolti ed in propri distinti capi ordinati dallo Schietto Intronato, aggiuntovi nel fine una cantata pastorale*, Siena, Matteo Florimi, 1604, pp. 2r-3r, 5r.

Fra le due più grandi raccolte secentesche del madrigale, entrambe di formato tascabile, l'una, del 1609, la *Ghirlanda dell'Aurora scelta di madrigali de' più famosi autori di questo secolo* (Venezia, appresso Bernardo Giunti e Giovan Battista Ciotti), curata da Pietro Petracci, presso un editore veneziano di primo piano nel panorama della poesia contem-poranea, appare come l'estremo approdo della tradizione antologica alla intrinseca ambivalenza - letteraria e musicale - del madrigale; l'altra, del 1611, *Il gareggiamento poetico* (Venezia, Barezzi), ad opera di Carlo Fiamma, si presenta invece come la maggiore antologia di madrigali.

La caratteristica principale della *Ghirlanda* è quella di collegare, come dichiara lo stesso autore, la pubblicazione dell'opera alla passione del dedicatario per la musica madrigalistica: «Io cominciai a far istampare queste poesie toscane con pensiero che mi facessero scorta e m'introducessero alla porta della sua incomparabile benignità, poiché io aveva inteso che Vostra Eccellenza suol prender talora onorato tratenimento dalla musica, dalla quale non sono lontani questi piacevoli studi poetici, fabricati ancor essi d'armonici concenti»;¹⁰ tuttavia, rivolgendosi *A quelli che leggeranno*, il Petracci dichiara di aver scelto, per quanto sia difficile fare un libro che abbia

¹⁰ *Ghirlanda dell'Aurora, scelta di madrigali de' più famosi autori di questo secolo fatta dal signor Pietro Petracci*, Giunti et Ciotti, Venetia 1609, pp. A2v-A3r.

«interamente a piacere», quel tipo di madrigale «che o per la novità de' pensieri, o per la vivacità delle chiuse, o per la vaghezza della locuzione, o per cagione di concetto od affetto bene spiegato, potesse generar ne gli animi gusto e meraviglia»¹¹.

L'antologia si contraddistingue per la quantità di autori selezionati, ben settantasei, di diversa importanza in rapporto alla fama che li accompagna relativamente al genere. Guarini, Marino e Rinaldi (insieme con l'autore, evidentemente preoccupato di emergere) sono presenti con circa quaranta componimenti a testa; seguiti subito da Tasso e da Strozzi con una ventina ciascuno. Si tratta della rosa più vasta di madrigalisti fra Cinque e Seicento, che lascia intravedere anche come siano pochi i nuovi letterati che si dedicano alla forma madrigalesca.

Sulle orme del Petracchi, si pone due anni dopo il *Garaggiamento* di Carlo Fiamma. L'autore, presentando l'opera al suo illustre destinatario, il principe di Conca, osserva come i madrigalisti non siano da ritenersi inferiori, «o sia per leggiadria, o per dolcezza di stile», ai poeti antichi, e suggerisce fra le righe una corona di nove poeti simile a quella dei lirici greci, che rappresentino i tratti caratterizzanti del genere (cioè, «il dottissimo Tasso, il purissimo Casoni, il vivace Guerini, il concettoso Rinaldi, il numeroso Leoni, il

¹¹ Ivi, p. A7r.

dolce Marini, il leggiadrissimo Petracchi, il grazioso e facile Murtola, l'armonioso Chiabrera»¹². Infatti Fiamma non fa una selezione dei madrigali più eccellenti, bensì divide l'opera in nove «materie», e ognuna di questa viene divisa in «diversi soggetti» secondo il contenuto dei testi: dunque le Bellezze («si lodano tutte le bellezze che sono in bella donna»), le Dipendenze («sono tutti li soggetti che dipendono dalle belle parti di graziosa donna»), le Imagini («non si gareggia d'altro che di lodare imagini in pittura e scoltura, tanto de' grandi, quanto de' privati»), le Lodi («tutta piena di lodi a precipi ed altri privati»), i Varii («sono tutti soggetti amorosi lontani dalla prima e seconda parte, e che non si hanno potuto porre sotto alcun ordine»), i Misti («sono tutti madrigali composti sopra due parti come dalle iscrizioni si può vedere»), l'Imene («sono tutti madrigali in occasione di nozze, e questa non è divisa in soggetti non trattandosi in essa d'altro che di nozze»), lo Scherzo («tutta di madrigali giocosi»), e infine il Mausoleo («per esser tutta di epitafi e soggetti in morte di diversi personaggi illustri», senza dimenticare altre occorrenze funebri). Ogni «soggetto» si suddivide, a sua volta, in diversi argomenti. Nel tema delle Bellezze rientrano i Proemii dei libri di poesia e i testi riguardanti le varie parti della donna: dal crine (biondo

¹² C. FIAMMA, *Il Gareggiamento poetico del Confuso Accademico Ordito, madrigali amorosi gravi e piacevoli ne' quali si vede il Bello, il Leggiadro e il Vivace dei più illustri poeti d'Italia*, Barezzi, Venezia 1611, p. A5r-v.

o nero) alla fronte, agli occhi (azzurri, neri, belli), alle guance, alla bocca, al mento, al volto, al collo, alla mano, al seno, al cuore, al piede, ai nomi. Sotto Dipendenze troviamo i madrigali destinati a illustrare il ruolo delle bellezze fisiche nelle vicende d'amore, e in particolare, dopo il *Principio d'amore*, seguendo un ordine discendente: i capelli (*Chioma sparsa, Chioma confusa tra le bende, Crine tronco, Chioma svelata, Chiome donate, Rete d'oro in capo*), gli occhi e il guardare (*Incontro d'occhi, Sguardi bramati, Occhi offesi, Occhi crudi, Occhi giranti, Donna cieca d'un occhio, Guardi pietosi, Guardi minacciosi, Guardi furtivi, Guardi ritrosi, Guardi inviati, Occhi contemplatori, Occhi d'amata stanza d'amante, Forza ne' begli occhi, Fumoso pianto, Lagrime innamorano, Pianto di bella donna*), il volto, la bocca e il baciare, e il cantare e il sospirare, ecc. (*Guancie arrossite, Guancia sanata, Bocca ritrosa, Baci desiderati, Bacio chiesto, Baci semplici, Bacio mordace, Bacio involato, Baci dolci, Un bacio è poco, Bacio ricevuto, Baci reciprochi, Fanciul baciato, Bocca morsicata, Fiori in bocca, Sospiri d'amante, Sospiri d'amata, Riso d'amata, Cantatrice, Cantatrice divota, Donna che beve, Bocca orante, Sì e no, Volto sbellettato, Donna mascherata, Nei, Pallori, Pallor d'amante, Ornamenti al collo*), la mano (*Mano armata, Mano ferita, Mano tinta di sangue, Gioco di neve, Mano pittrice, Mano cucitrice, Erbe inaffiate, Suonatrice, Donatrice, Danzatrice, Dono*

invidiato, Dito minacioso, Mano schermitrice, Mano che fa vento, Mano baciata, Mano ristretta, Mano co' guanti, Anello in dito, Saluto), e il seno (Ornamenti nel seno, Seno chiuso, Fiori nel seno, Seno scoperto, Seno desiato, Crudo cuore, Recidiva, Morte nel seno).

Nel terzo e nel quarto soggetto, rispettivamente intitolati le Imagini e le Lodi, sono inclusi i madrigali morali. Per quanto riguarda le immagini si possono operare alcuni accostamenti ideali agli epigrammi descrittivi in voga nella letteratura neolatina: immagini di “donne in pietra”, cioè statue, immagini di “virtuosi”, ritratti in cera e in pittura, di uomini famosi in arme e di pittori illustri, passando poi alle immagini di personaggi mitologici (Adone, Anfione, Narciso, Orfeo, Nerone, Iti e Progne, Aci e Galatea, Fetonte, Leandro, Lacoonte, Catone, Epaminonda, Vertunno, Venere, Amore, Aglauro, Agrippina, Didone, Siringa, Dafne, Niobe, Ila, Medusa, Tisbe, Fillide, Giunone, Angelica), per finire con le iscrizioni sepolcrali per animali e una pittura di genere, quella del cagnolino di madonna. Il discorso amoroso, torna nella sezione dei madrigali Varii, e in quella dei Misti, che rimescolano le diverse sequenze tematiche in un piano non ordinato e per questo meno monotono: dalla tipologia dell'amante (costante, fedele, celato, modesto, contemplatore, innamorato, disperato, timi-do, tradito, sdegnato, geloso) e dell'amata (incredula, infida e instabile, ingrata, sdegnata, crudele, inferma, tramortita), alle diverse

situazioni in cui si svolge la vicenda (per esempio *Donna in barca*, *Imposto silenzio*, *Simulata pietà*, *Loquace silenzio*, *Desia esser Argo*, *Doni d'amante*, *Sogni d'amanti*, *Muori disse madonna*, *Canta dicea madonna*, *Donna veduta nel tramontar del sole*, *Memoria d'amante*, *Partita d'amata*, *Ritorno d'amata*, *Donna sonnacchiosa*, *Donna allo specchio*, *Donna si mira nel fonte*, *Donna in riva al mare*, ecc.); dalla ostinata attenzione che oggetti, animati o inanimati, possono avere in una storia d'amore (*Coralli perduti*, *Veste bigia*, e i fiori ricevuti, arsi, negletti, *Letto ornato di fiori*), anche a livello metaforico (*Amante in farfalla*, *Amanti mare e scoglio*, *Bombice*), alla breve rassegna del ruolo di alcune «parti esteriori» composte in antitesi talvolta bizzarre (*Fior donato cor rapito*, *Labra dolci luci amare*, *Lagrime e baci*, *Pianto e riso*, *Baci e parole*, *Riso di sdegno*, *Bianca fede in donna negra*, *Chioma d'oro denti bianchi*, *Amor ne gli occhi il sol ne' crini*, *Occhio bello in volto pallido*, *Occhi e canto dilettevoli*, *Foco nel volto ghiaccio nel seno*, ecc.). L'antologia termina con tre soggetti più brevi e monotoni, gli Imenei, e i madrigali giocosi e quelli funebri, classificati nello Scherzo e nel Mausoleo. La struttura di questa antologia si presenta semplice nel suo schema a cassette tematiche, e pronta a espandersi in reticoli sempre più articolati e dettagliati. Sono evidenti l'impossibilità di creare un canone teoricamente monolitico del madrigale, a causa della "fluidità" della sua forma compositiva

(per la variabilità del numero dei versi e del rapporto fra settenari e endecasillabi; a discrezione del poeta l'uso delle rime; illimitata, almeno teoricamente, la scelta dei contenuti), e la necessità di affidarsi ai *topoi* maggiormente frequentati per ottenere un repertorio più sistematico e organico.

CAPITOLO III

STRUTTURE FORMALI DEL MADRIGALE

IL RAPPORTO CON LA MUSICA

Il madrigale cinquecentesco è formato da un'unica strofa di lunghezza variabile da cinque a venti versi (preferibilmente da sette a dodici), con libera disposizione di rime (può essere presente anche una rima irrelata, in particolare al primo verso) e alternanza (consueta, ma non obbligatoria) di settenari ed endecasillabi (sono possibili anche i quinari), determinata non solo dall'alternarsi dei due metri, ma anche dal combinarsi di vari gruppi di versi (duetti, terzetti, quartetti)¹. La libertà metrica rappresenta la caratteristica più evidente e originaria del madrigale cinquecentesco. È al Bembo che dobbiamo la prime osservazioni sul termine "madrigale", nel II libro delle *Prose della volgar lingua*:

Libere poi sono quell'altre [rime], che non hanno alcuna

¹ Cfr. G. L. BECCARIA *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 1996, p. 461.

legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli, ma ciascuno, sí come ad esso piace, cosí le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate, o perciò che da prima cose materiali e grosse si cantassero in quella maniera di rime, sciolta e materiale altre sí; o pure perché cosi, più che in altro modo, pastorali amori e altri loro boscarecci avvenimenti ragionassero quelle genti, nella guisa che i Latini e i Greci ragionano nelle egloghe loro, il nome delle canzoni formando e pigliando dalle mandre².

Come nota il Bembo, la peculiare struttura del madrigale si basa principalmente su una *variatio* di «grave» e di «piacevole», o meglio tra la gravità delle rime libere, anche se lontane, e la piacevolezza degli accenti contenuti nel verso³. Le pagine dedicate dal Bembo agli aspetti fonico-ritmici del testo poetico furono fondamentali per i lettori del tempo, poiché riguardavano la sensibilità nei confronti delle relazioni tra suono, ritmo e significato, e indicavano ai compositori di musica le risorse espressive offerte dalla non regolarità del metro poetico⁴. Mettendo in evidenza la sonorità delle vocali e delle

² P. BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, op. cit., II, 9.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. D. T. MACE, *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in *Il madrigale fra Cinque e Seicento*, a cura di P. FABBRI, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 71-91, 74 sgg.

consonanti, l'efficienza delle rime (che possono essere «regolate, libere e mescolate», vicine o lontane) e la «proporzione» del «tempo» delle sillabe (breve o lungo a seconda del «numero» e del «luogo» della parola in cui si dispongono gli impulsi tonici), Bembo forniva ai poeti indicazioni utili per la scelta dei suoni e degli accenti all'interno della parola, delle parole all'interno e delle rime alla fine del verso⁵. Tuttavia i madrigali del piacentino Luigi Cassola, che circolavano manoscritti o su partiture musicali già dal 1526 prima della loro pubblicazione in volume nel 1544, contengono le caratteristiche più giocose del genere, la citazione scoperta, il bisticcio di parole. Anche i letterati musicofili, che si riuniscono agli Orti Oricellari per discutere le diverse tesi sul volgare e conversare sulla poesia e sui suoi rapporti con la musica, o nei salotti patrizi e nelle accademie, si mostrano indifferenti alle tesi di Bembo e più propensi invece a seguire il Trissino. Secondo il Gelli, attento testimone della vita culturale fiorentina della prima metà del Cinquecento, i poeti affinano la propria tecnica leggendo principalmente Dante, Petrarca e Boccaccio⁶.

Soltanto tra il 1530 e il 1560, quando la pratica musicale madrigalistica si perfeziona, due testi di Bembo, pubblicati negli *Asolani*, cioè *Amor, la tua virtute* e *Né le dolci aure estive*, si pongono

⁵ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, op. cit., II, IX-XIV, XVII-XVIII.

⁶ G. B. GELLI, *Ragionamenti sopra la difficoltà di mettere in regole la nostra lingua*, in *Opere*, a cura di L. Sanesi, Utet, Torino 1968, pp. 449-81, 464.

come modelli possibili per il genere madrigalesco, in quanto dotati di un preciso impianto metrico che li differenzia da altri testi, quali *Io vissi pargoletta in festa e 'n gioco*, *Io vissi pargoletta in doglie e 'n pianto*, e *Quand'io penso al martire*, composti da tre quartine di endecasillabi (anche con settenari, il terzo) a rima incrociata, cantati «nella fine del desinare», tra «diversi giuochi d'uomini, che ci soglion far ridere», «suoni di vari strumenti», «canti ora d'una maniera e quando d'altra», o «recitati» nel corso della conversazione⁷. In *Amor, la tua virtute*, formata di undici versi, 7 endecasillabi e 4 settenari, è ravvisabile, sul piano metrico-sintattico, una ripartizione in due parti diseguali e asimmetriche, come nella stanza di una canzone, con fronte quaternaria a rima incrociata, aBba, e sirma aperta da una diesi accordata con l'ultima rima della quartina, BCddCEE, divisibile a sua volta in una quartina a rima incrociata seguita da un distico:

Amor, la tua virtute
non è dal mondo e da la gente intesa;
che, da viltate offesa,
segue suo danno e fugge sua salute.
Ma se fosser tra noi ben conosciute
l'apre tue, come là dove risplende

⁷ P. BEMBO, *Asolani*, op. cit., II, 14.

*piu del tuo raggio puro,
dritto camin sicuro
prenderia nostra vita, che nol prende,
e tornerian con la prima beltade
gli anni de l'oro e la felice etade*⁸.

Ancor più libera la forma di *Né le dolci aure estive*, che si compone di dieci versi di 5 endecasillabi e 5 settenari:

*Né le dolci aure estive,
né 'l vago mormorar d'onda marina,
né tra fiorite rive
donna passar leggiadra e pellegrina,
fur giamai medicina,
che sanasse pensiero infermo e grave,
ch'io non gli aggia per nulla
di quel piacer, che dentro mi trastulla
l'anima, di cui tene Amor la chiave;
sí è dolce e soave*⁹.

⁸ Ivi, libro II 3.

⁹ Ivi, libro II 6.

I primi madrigali si presentano dunque come testi da cantare o recitare¹⁰. Il termine «canzone» impiegato dal Bembo per designare sia i componimenti dalla struttura strofica regolare sia quelli metricamente più liberi, che noi definiamo madrigali, è dovuto al fatto che «tutte le composizioni in rima le quali si cantano possono essere dette canzoni»¹¹. Va fatta però una distinzione: il madrigale musicale implica generi metrici diversi – il sonetto, l’ottava, la stanza isolata di una canzone o di una ballata – ma equivalenti sul piano dell’esecuzione¹²; il madrigale letterario, invece, designa una forma

¹⁰ *Amor la tua virtute* fu musicato da Arcadelt nel 1539, De Layolle nel 1540, Scotto nel 1541, Bonardo nel 1565 e De Monte nel 1571; *Né le dolci aure estive* da Marco Antonio Ingegneri, maestro di Monte-verdi, nel 1579 (si veda *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, a cura di E. VOGEL et alii, Staderini-Minkoff, Pomezia-Genève 1977, 3 voll.).

¹¹ T. TASSO, *La Cavaletta, ovvero della poesia toscana*, in *Dialoghi*, a cura di E. RAIMONDI, op. cit., vol. II/2, p. 639.

¹² N. PIRROTTA, *Maniera e riforme nella musica italiana del Cinquecento*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di V. BRANCA e C. OSSOLA, Olschki, Firenze 1984, p. 473. J. HAAR, *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, op. cit., pp. 39-69, p. 57. Lo studioso scrive «che noi oggi cerchiamo di definire il madrigale in termini musicali mentre allora erano la forma e il metro poetici a qualificarlo». A tal proposito, Paolo Fabbri, citando Zarlino (*Le istituzioni armoniche, nelle quali oltre le materie appartenenti alla musica si trovano dichiarati molti luoghi di poeti*, appresso Francesco Senese, In Venezia 1562, p. 89) ricorda che l’uso estensivo di “madrigale” per designare diversi tipi di testi metrici non escludeva occasionali deviazioni terminologiche: per esempio, alla sua traduzione latina *cantio*, faceva riscontro l’impiego sinonimico di “canzone” e addirittura di “canzonetta” (*Introduzione*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, op. cit., pp. 10-12), oppure di *cantilena*, che rileva una «evidente considerazione di affinità» con la forma mottettistica (E. BOTTIGARI, *Il Melone. Discorso armonico*, Baldini, Ferrara 1602, pp.1, 24).

nuova e rinvia al genere trecentesco¹³, con cui sembra avere in comune soltanto lo scenario archetipico (ascrivibile alla discussa etimo-logia): «idillio lavorato a piccole immagini, tanto più netto e vivace, quanto più circoscritto lo spazio entro il quale si girava e più semplice il contorno»¹⁴.

Non è facile distinguere nel madrigale, che comunque possiede un registro stilistico più umile rispetto a quello della canzone e del sonetto, stili ben caratterizzati, e stabilire se essi seguano una linea di sviluppo o se coesistano nello stesso periodo. Alcuni anni fa, Ulrich Schulz-Buschhaus¹⁵ cercò di risolvere questo problema in maniera convincente, analizzando le traduzioni dell'epigramma di Pontano *Ad Bathyllam* (*Hendecasyllabi* I, 15) realizzate da Ludovico Ariosto,

¹³ Si veda E. LI GOTTI, *Il madrigale nel Trecento* (1946), in *La metrica*, a cura di M. PAZZAGLIA, Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 319-28; e il precedente saggio di G. CESARI, *Le origini del madrigale cinquecentesco*, in «Rivista musicale italiana», XIX 1912, 1 pp. 1-34 e 380-428. L'ipotesi, avanzata a suo tempo da Alfred Einstein, che il madrigale musicale fosse «a deviation from the natural course of development initiated by the frottola, an aberration which - strange are the ways of history! - led back to the right track only through the equally artificial "discovery" of monody toward the end of the century». (A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton Univ. Press, Princeton 1949, p. 153), è stata rivalutata in rapporto allo studio del complesso sistema di influenze e scambi tra i generi musicali (cfr., F. LUISI, *Del cantar a libro ... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento*, ERI, Torino 1977, e I. FENLON-J. HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano*, trad. it., Einaudi, Torino 1992).

¹⁴ G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV* (1870), in *Opere*, Zanichelli, Bologna, 1961, 30 voll., vol. IX, pp. 293-391.

¹⁵ U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance Und Barock*, Gehlen, Bad Homburg vor der Höhe 1969.

Giovan Battista Strozzi il Vecchio e Giovan Battista Marino, che secondo lo studioso tedesco delineavano tre momenti fondamentali della storia stilistica del madrigale: rispettivamente, il «discorsivo», il «melodico» e l'«epigrammatico».

Leggiamo nello specifico i testi da esaminare:

Pontano:

*Cum rides, mihi basium negasti,
Cum ploras, mihi basium dedisti;
Una in tristitia libens benigna es,
Una in laetitia volens severa es.
Nata est de lacrimis mihi voluptas,
De risu dolor. O miselli amante s,
Sperate simul omnia et rimete¹⁶.*

Ariosto:

*Quando ogni ben de la mia vita ride,
i dolci baci niega;
se piange, allor al mio voler si piega;
così suo mal mi giova e 'l ben m'accide.*

¹⁶ J. J. PONTANO, *Carmina: ecloghe, elegie, liriche*, a cura di J. OESCHGER, Laterza, Bari, 1948, p. 293.

*Chi non sa come stia fra il dolce il fèle
provi, come provo io,
questo ardente disio,
che mi fa lieto viver e scontento.
Cosi nasce per me di amaro il mèle,
dolor del riso pio
che 'l bel volto giulio
lieto m'apporta sol per mio tormento.
Miseri amanti, senza pili contesa,
temete insieme e sperate ogni impresa¹⁷.*

L'anonimo:

*Con l'angelico riso
a me negasti i dolci basci santi,
e coi penosi pianti
benignamente mi basciasti il viso.
Sola, il cor lieto da pietà diviso
avete a vostra voglia, e sola pia
sete nell'aspra noia.
Dalle lagrime gioia*

¹⁷ L. ARIOSTO, *Rime*, introduzione e note di S. Bianchi, Bur Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano 1992, p. 121.

ebbi, dal riso acerba pena ria.

O lassi, o lassi amanti, insieme prema

sempre a voi il cor, oimé, speranza e tema¹⁸.

Strozzi:

Piangendo mi baciaste,

e ridendo il negaste,

in doglia ebbivi pia,

in festa ebbivi ria:

nacque gioia di pianti,

dolar di riso. O amanti

miseri, abbiate insieme

ognar paura e speme¹⁹.

Marino:

Lilla, un bacio io ti chiesi,

tu ridendo il negasti,

poi piangendo il donasti.

Or temete e sperate,

¹⁸ Il testo è citato da Don Harràn (*Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi*, in *Il Madrigale fra Cinque e Seicento*, op. cit., p. 114).

¹⁹ G. B. STROZZI IL VECCHIO, *Madrigali*, Sermartelli, Firenze 1593, p. 47.

*anime innamorate,
che dal riso il dolore
e dal pianto il piacer suol trarre Amore*²⁰.

L'epigramma pontaniano comincia con quattro versi che formano un chiasmo di paradossi e termina con un terzetto versi costruito su una serie di antitesi (*lacrimis-voluptas, risu-dolor, miselli-amantes, sperate-timete*). Il testo dell'Ariosto lascia appena intravedere l'elegante avvio epigramma-tico, procede in sordina, e termina con l'*acumen* che riprende fedelmente il testo latino. Mentre Pontano intensifica l'antitesi con l'anafora e i parallelismi sintattici, Ariosto si serve della variazione sintattica: «cum», in posizione anaforica, è reso ora con il temporale «quando», ora con il condizionale «se». L'ipotassi costituisce la principale caratteristica stilistica della traduzione ariostesca: «De risu dolor», per esempio, viene tradotto con una relativa che contiene una spiegazione e rallenta il ritmo dei versi. Alle asciutte formule epigrammatiche di Pontano, Ariosto contrappone una ricca aggettivazione, connettivi avverbiali («allor», «cosí», «come»/«come», «cosí», «sol») e deittici di tipo possessivo o dimostrativo «*mia* vita», «*suo* mal», «*questo* ardente disio», e così

²⁰ G. B. MARINO, *La Lira. Parte terza. Divisa in Amori, Lodi, Lagrime, Divotioni, & Capricci*, Ciotti, Venezia 1614, (*Rime amorose*), p. 47.

via), che hanno il compito di attenuare le antitesi brusche e la sequenza concettuale. La traduzione dell'Ariosto procede in maniera ironica e colloquiale.

Con l'Angelico riso è l'unica delle quattro versioni destinata a una partitura musicale. Lo schema metrico è formato da una stanza con l'unità intermedia che volge il piede alla sirima (aBbAACddCEE). Struttura simile si osserva, nell'alternarsi di settenari e di endecasillabi e nella disposizione delle rime, a quella di *Amor, la tua virtute* (aBaBBCddCEE), una delle due «canzoni» dal metro libero che possiamo leggere negli *Asolani* del Bembo²¹. *Piangendo mi baciaste* dello Strozzi è completamente diversa dalle traduzioni precedenti sia per la sua struttura isometrica di soli settenari sia per la classica semplicità delle immagini. Proprio l'utilizzo di settenari rende più dinamico e teso l'ordito, che non riesce a svilupparsi e compiersi in un'immagine. Un madrigale di soli settenari è un caso limite. Probabilmente questa poesia appartiene alla fase tarda del madrigalista fiorentino, il quale, sfruttando la leggerezza metrica del madrigale, vuole eguagliare la concettosa brevità dell'epigramma latino.

All'andamento uniforme delle rime bacciate e all'impiego di allitterazioni a versi paralleli e antitesi Strozzi contrappone il succedersi di due inarcature degli ultimi due versi, conferendo

²¹ P. BEMBO, *Gli Asolani*, op. cit., I, 3.

all'epigramma pontaniano nervose e agili variazioni ritmiche.

Il madrigale del Marino, che fu spesso messo in musica e addirittura adattato per un balletto²², si caratterizza per il rapporto invertito tra *expositio* e *acumen* che risultano perfettamente bilanciati nella composizione: nei primi tre versi è accennata una situazione erotica; nei quattro versi della seconda parte, invece, Marino colloca l'esortazione all'inizio *dell'acumen*, incardinando il paradosso finale «che dal riso il dolore / E dal pianto il piacer» in un chiasmo. In sostanza, Marino ha ricostruito il discorso di Pontano (rispettato del resto da tutti gli altri autori) traducendo la sequenza sillogistica dell'epigramma – ‘l'amata non bacia quando ride, bacia quando piange’; ‘l'amante constata perciò che dal riso nasce dolore e dal pianto gioia’; dunque ‘chi ama deve sperare e temere nello stesso tempo’ – in una sequenza entimematica che colpisce a freddo: ‘l'amata non bacia quando ride, bacia quando piange’; ‘chi ama spera e teme nello stesso tempo’; ‘Amore vuole che dal riso nasca dolore, e dal pianto gioia’.

Dobbiamo a questo punto chiederci se le quattro versioni analizzate corrispondono a fasi storiche diverse della forma madrigalesca. La versione dell'Ariosto e quella dell'anonimo si fondano su alcune

²² Si vedano le composizioni di Cecchino (1616), Sigismondo d'India (1624), Turini (1624), e l'adattamento per balletto da Pesenti nel 1639 (cfr. *Bibliografia della musica vocale italiana*, op. cit., s.v.).

simmetrie formali; quella dello Strozzi e quella del Marino mirano invece all'asimmetria concettosa.

Sicuramente è possibile descrivere una tipologia stilistica del madrigale, ma occorre guardare anche oltre gli autori di maggior grido, e ovviamente oltre la poesia lirica, in direzione della musica, in cui la regolarità strofica di *Con l'angelico riso*, intonato da Verdelot, appare ancora modulata su reminiscenze omoritmiche della frottola, e la calligrafica essenzialità di *Lilla, un bacio io ti chiesi* fornisce, sotto il fitto strato di rime, allitterazioni, parallelismi, un ideale campo di prova alla sperimentazione polifonica²³.

Occorre inoltre mettere in evidenza che nel madrigale, sottoposto alle più diverse sollecitazioni psicologiche e sociali, il poeta attinge a motivi tradizionali apportando talvolta, con una giusta dose di ironia e di autoironia, significative varianti. Un esempio di questa tendenza lo possiamo scorgere nella raccolta di madrigali del mantovano Bartolomeo Barco, «dottore in legge», in cui la materia cantata trae ispirazione dalla rapida e farsesca cronaca di casi stravaganti: il pericolo scampato di una «saetta» che fulmina un letto d'ospedale in quel momento vuoto; la donna brutta che sputa sulla strada per farsi vedere; il crapulone che si fa passare per uomo parco; il cieco che va

²³ Cfr. R. MONTEROSSO, *Strutture ritmiche nel madrigale cinquecentesco*, in «Studi Musicali», III, 1974, pp. 287-331.

tranquillamente a spasso di notte; lo spensierato che, ricevute delle lettere da recapitare, le appoggia su un camino, e quando gli viene chiesto del recapito risponde che «le ha bene incaminate»; il becchino che si lamenta del poco guadagno; la mancata vincita al lotto; il solito *Vecchio dottore in leggi invaghito di bella giovanetta*; la galleria di personaggi contagiati di mal spagnuolo; le «due donne zoppe in una casa»; l'innamorato che si lamenta di non potersi avvicinare alla sua vecchia amante perché ha mangiato delle cipolle²⁴.

Alla dimensione della banalità quotidiana non sfuggono sia celebrazioni, private o pubbliche, di nozze, lauree, noviziati, fondazioni accademiche, feste, balletti, sia occasioni tristi, come nell'ampia tipologia dei madrigali "in morte", che celebrano eventi o ricorrenze luttuose secondo schemi a volte ricavati dal VII libro dell'*Antologia Palatina* (*Epitafio sopra il sepolcro, Morta nel fior de gli anni, Uccisa nel fior de gli anni, Le materne lagrime, Esprime l'amaro suo stato, Lagrima la bella estinta, Amante doglioso del suo morire, Al padre lagrimoso, ecc.*)²⁵. Si tratta di componimenti che cercano di svelare il termine segreto dei gesti quotidiani, e che testimoniano l'opera instancabile della parola poetica.

È sufficiente citare, come esempio, i versi di Muzio Manfredi che

²⁴ B. BARCO, *Madrigali*, Alberti, Venezia 1608, pp. 129-30.

²⁵ *Dall'hortus conclusus* del canzoniere di M. MORO, *I tre giardini de' madrigali*, Bonfadino, Venezia 1602, passim.

compone dieci corone intestate ad antiche eroine per celebrare la moglie, Ippolita Benigni:

Ippolita, che fai?

Ercole qui non è, non ci è Teseo,

ma un roco e mesto Orfeo,

che de la tua beltà sol pensa e canta,

ma d'arrivare al ver già non si vanta.

Per me non so se gloriosa andrai,

che 'l mio canto non è ma un tragger guai.

Dunque, deh, pon giù l'arme,

che contra te non va', né posso aitarme:

e se pur vuoi sfogar l'ira e 'l furore,

recidi il capo, è già trafitto il core.

Virbia, di là dal monte

ier si disser di te cose stupende.

Dicean, fra l'altre, che quel chiaro fonte

ave tu ti bagnasti,

prese virtù che chi l'appressa accende

d'amorosi pensier, di desir casti,

dicean ch'ave ballasti

*nati eran fiori in tanta copia e tali
che saranno immortali.
Dicean ch'ave cantasti
al suo de la tua cetra,
vi risponde ancor Eco infin de l'etra.
Disser molt'altre cose in lor favella,
ma non sepper mai dir quanto sei bella²⁶.*

Il madrigale si allontana dalla letteratura “alta”, dirigendosi senza ambizioni verso gli affetti privati, con toni dimessi e familiari, che nella successiva raccolta Manfredi non trascura di chiarire presentando *A' cari e discreti lettori* i suoi madrigali come se fossero usciti tali e quali dalla penna e dal cuore, né grossolani né stentati né oscuri, adatti per un pubblico femminile, ovvero per chiunque «prenda diletto di leggere e non perfettamente intenda»²⁷.

²⁶ M. MANFREDI, *Cento artificiosi madrigali* [1587], Meglietti, Venezia 1604, numm. I e C.

²⁷ Ivi, numm. IV e V.

CAPITOLO IV

TIPOLOGIE METRICHE

All'interno delle convenzioni formali della poesia italiana, il madrigale del Cinquecento si configura come un genere quanto mai libero. Il cardinale Bembo non ne dice molto (e del resto pochi teorici ne parlano, imbarazzati quasi dalla sua libertà strutturale), ma le sue osservazioni sono eloquenti. Egli classifica il madrigale tra le «rime libere»¹, e prosegue notando che il poeta può formarle a suo piacimento, pur entro certi limiti: «ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma». Il madrigale è senza eccezioni confinato al ritmo giambico e alla misura degli endecasillabi e dei settenari: tutte convenzioni che Bembo dava per scontato che i poeti dovessero osservare.

Ma allora perché si parla di libertà strutturale del madrigale? Prima

¹ P. BEMBO, *Le prose della volgar lingua*, op. cit. II, 11. Con questa espressione Bembo si riferisce a quelle forme che per numero di versi o schema di rime non seguono alcuna prescrizione: «Non hanno alcuna legge o nel numero de' versi, o nella maniera del rimargli».

di tutto esso è sciolto da restrizioni in merito alle dimensioni globali, per cui può andare dai 5 ai 15 versi e più. Il poeta e teorico Girolamo Ruscelli stabilisce la sua estensione media sui 12 versi², anche se in pratica la maggior parte dei casi sembrano ricadere in schemi di 7, 8, 9 o 11 versi.

In secondo luogo, endecasillabi e settenari possono mescolarsi a piacere o anche escludersi reciprocamente: in pratica, il più ampio endecasillabo pare essere stato preferito al più breve settenario, e l'alternanza di questi due metri ai tipi integralmente di settenari o endecasillabi. La sola convenzione d'uso comune è la tendenza a fare del distico finale una coppia d'endecasillabi a rima baciata, per quanto si possano citare molti esempi in contrario.

In terzo luogo, il madrigale è libero quanto a frequenza e disposizione delle rime. Il loro numero varia da 3 (abBCcAAbbC) a 8 o 9 (aBAcdeDFFgghhii): il numero dei versi non rimati può andare da uno a tre e più (molto spesso è il verso iniziale a rimanere isolato, come in aBbCcdDeE). La disposizione delle rime può determinare una successione quasi ininterrotta di terminazioni differenti rimate solo in

² G. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, op. cit., p. 86.

parte (AbACBEcEdfF), a gruppi di distici (aa bB CC dD EE F GG), oppure, più spesso, ad una forma intermedia con alcuni versi irrelati, e altri a rima baciata oppure alternata, come in ABCCbDDEDEFF. Riassumendo, la libertà del madrigale riguarda dunque le sue dimensioni, l'alternanza di endecasillabi e settenari o la sua adesione esclusiva a uno di questi due metri, e la disposizione delle rime. I seguenti versi di Luigi Cassola ne forniscono un tipico esempio³:

<i>Madonna, io v'amo et taccio;</i>	a
<i>Ve'l può giurar Amore</i>	b
<i>Che tanto foca è in me quanto è in voi ghiaccio. A</i>	
<i>Et s'io non oso dire</i>	c
<i>L'intenso mio martire,</i>	c
<i>Non fò per salvar me, ma il vostro honore. B</i>	B
<i>lo vi porto nel core;</i>	b
<i>Da voi vien l'alta speme e'l gran desire. C</i>	C
<i>Et mercé vostra io vivo in fiamm'acceso;</i>	D
<i>Vorrei senza parlar esser inteso. D</i>	D

³ GHIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato de li rithimi volgari*, a cura di C. GIULIARI, presso G. Romagnoli, Bologna 1870, p. 70. Scritto verso il 1350, il *Trattato* in questione è uno dei primi a occuparsi di metrica volgare italiana. Esso comunque deve lasciare il primato a un'opera analoga terminata un ventennio prima da parte di Antonio da Tempo, la *Summa artis rythmici vulgaris dictaminis*: rispetto a questo, scritto in latino con esempi in volgare, il trattato di Ghidino si segnala per essere il primo tutto in volgare.

Dal punto di vista strutturale e cronologico il madrigale trecentesco si allontana di molto da questo tipo cinquecentesco. Secondo Ghidino, il madrigale del Trecento rientra in due classi, a seconda della presenza o meno di un «ritornello»: «marigale comune» o «marigale con ritornello»⁴. La sua parte principale era formata da due o tre terzine⁵, cui il ritornello aggiungeva un distico o una quartina supplementare⁶:

marigale comune: ABB ACC CDD

marigale con ritornello: ABB CDD DEE FF.

Il numero dei versi varia da 8 a 11, sebbene il più delle volte gli 8 sembrano di solito preferiti. I madrigali di Sacchetti sono a questo riguardo tipici, quasi tutti (23 su 29) essendo costruiti sullo schema ABB CDD EE oppure su sue lievi varianti.

Dei due versi, il settenario o verso rotto e l'endecasillabo, il secondo ebbe maggiore fortuna. In verità, i metricisti – è il caso di Ghidino – ammettono ulteriori possibilità combinatorie, e perfino un tipo inte-

⁴ Ivi, pp. 132-146.

⁵ In pratica, comunque, due terzine sembrano sempre essere seguite da un ritornello.

⁶ «*Or vedi Amor*» di Petrarca (*Canzoniere*, CXXI) e «*Rivolto avea il zapator la terra*» di Sacchetti (*Rime*, L).

ramente di settenari⁷, ma queste per la massima parte rimasero più nel campo della teoria che della pratica: i madrigali di Petrarca e di Sacchetti sono solo endecasillabici⁸.

Per quanto riguarda le rime e la loro collocazione, possiamo stabilire la seguente regola: ogni terzina presenta tre o più spesso due rime, con le prime due terzine che in quel caso sono di frequente organizzate in parallelo (ABC ABC), e in questo no (ABB CDD). Si tende poi a evitare la replica della rima iniziale di ogni terzina: cioè non AAB, ma ABB. I quattro madrigali di Petrarca seguono ciascuno secondo un proprio schema⁹:

Non al suo amante: ABA BCB CC

Nuova angioletta: ABC ABC DD

Or vedi Amore: ABB ACC CDD

Perch'al viso d'Amor: ABA CBC DBDB.

⁷ GHIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato de li rithimi volgari*, op. cit., p. 141.

⁸ Un teorico cinquecentesco come Minturno osserva come un attento esame dei canzonieri trecenteschi non presenti alcuna testimonianza sull'uso del settenario (no-nostante ciò che afferma il trattato di Ghidino): «E discorrendo per li canzonieri degli antichi, non troverete nel madrigale verso rotto» (*L'arte poetica*, op. cit., p. 262).

⁹ *Canzoniere*, rispettivamente LII, CVI, CXXI, LIV.

L'aspetto del madrigale trecentesco è così lontano da quello del Cinquecento: il loro solo punto di contatto sembra essere solamente la comune denominazione, senza che questo abbia un qualche significato. Tuttavia il tipo trecentesco non venne dimenticato nei tempi successivi, in virtù dell'attenzione che ricevette negli scritti dei teorici (tra gli altri Dolce, Trissino, Minturno) e del culto petrarchesco alimentato da letterati e poeti, il madrigale trecentesco rivisse di fatto in parecchi madrigali del Cinquecento. Questa rinascita, che riguardò tutti i cinque tipi possibili, mostrò vari gradi di corrispondenza col modello originario.

Ecco una campionatura di madrigali del Cinquecento presumibilmente basati sul modello più antico:

- 1) ABC ABC DD
- 2) ABC BCA DD
- 3) ABB ACC CDD
- 4) ABC CAB DDEE

Un secondo tipo è quello del madrigale che ripropone la forma

trecentesca sotto ogni aspetto tranne che per l'uso esclusivo degli endecasillabi: del resto, come si è visto, la miscela di questi coi settenari era ammessa anche dai teorici. Che le "imitazioni" cinquecentesche li alternassero dimostra o che i poeti del Cinquecento conoscevano bene la trattatistica contemporanea, o che si sforzavano di rimodellare il tipo più antico adattandolo alla loro sensibilità poetica. In un modo o nell'altro, tali componimenti dimostrano chiaramente la loro affinità - se non derivazione- col modello più antico, per cui si potrebbe chiamarli madrigali di tipo trecentesco.

Eccone alcuni esempi:

- 1) abB acC dD
- 2) Abc Abc cDD
- 3) ABc CBa aDD
- 4) AbB AcC DdEE

In un terzo gruppo abbiamo madrigali affini a questi, con due metri diversi, ma privi di una terza terzina o di un ritornello:

- 1) Abb Acc

2) aBB aCC

Questi forse si potrebbero definire madrigali di tipo trecentesco abbreviati: riportarli al tipo antico può risultare una forzatura, ma in ogni caso la loro affinità con quelli merita di essere segnalata. Sebbene totalizzanti sei versi in tutto, non devono essere confusi con la sestina, a rime una diversa dall'altra (ABCDEF) e di soli endecasillabi, priva dei piedi che ci sono nella ballata o nella canzone dotati di schemi di rima in parallelo (ad esempio, ABB ABB).

Nel quarto raggruppamento troviamo madrigali che si staccano dal modello originario non solo perché miscelano metri diversi, ma anche per il fatto che modificano l'ordine stabilito nella prima terzina: madrigali di tipo liberamente trecentesco, se si vuole, o madrigali trecenteschi spinti un po' più in direzione del libero madrigale cinquecentesco. Eccone due esempi:

1) ABC abc ddEE

2) ABB Acc DdEE

La quinta e ultima sezione comprende madrigali del tutto cinquecenteschi la cui divisione sintattica in gruppi di tre versi richiama la struttura a terzine del tipo più antico:

1) Abb, CDE, EFF

2) aAB, ccb, BDD

3) ABB, cDD, cEE, DFF.

Come si è visto, il madrigale del Cinquecento non sempre si attiene strettamente al suo modello, ma lo modifica alternando metri differenti (si vedano i gruppi dal terzo al quinto). Le affinità tra vecchio e nuovo madrigale bisogna vederle in termini di evoluzione, per sottolineare la continuità della sua struttura: il tipo trecentesco, riportato in vita, cambia in conformità col mutare dei tempi, adattandosi inevitabilmente ad una nuova situazione letteraria e al gusto nascente per la libertà dalle costrizioni metriche.

CAPITOLO V

I MADRIGALI DI TASSO

Prendendo spunto da alcune liriche che Torquato Tasso dedicò al cantante Giulio Cesare Brancaccio¹, Carlo Calcaterra nel suo saggio su *Le meliche di Torquato Tasso*² fornisce importanti spunti di riflessione sul contributo che il Cinquecento diede all'invenzione di «nuovi ritmi e nuove forme» della poesia melica e mette in evidenza il profondo rinnovamento che interessò i generi poetico-musicali in tutti i luoghi deputati alla festa e all'incontro sociale:

Alla fresca polla della musica e del canto – scrive Calcaterra – si dissetavano dame e gentiluomini nelle sale eleganti, nei concerti, nei ritrovi intimi, nelle mattinate e nelle serenate, nei conviti, negl'intermezzi teatrali, nei balletti, nelle gare di madrigali e villanelle, nelle egloghe

¹ Esattamente, un sonetto e sei madrigali, numm. 715-722, secondo la numerazione di A. SOLERTI nella sua edizione delle *Le rime* (op. cit.) tassiane (ora a cura di B. BASILE, op. cit., vol. I pp. 703-10).

² Il saggio è contenuto in C. CALCATERRA, *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica e sulla favola per musica*, Zanichelli, Bologna 1951, pp. 41-68.

recitative, nei drammi pastorali, nelle ricerche di nuove forme rappresentative: alle fluenti sorgive della musica e del canto prendevano diretta ispirazione i poeti. In quell'atmosfera musicale nacque la melica di Torquato Tasso; da quelle ondegianti melodie prendono colore alcune delle liriche più vaghe e dilette della sua anima appassionata e sognante [...] i migliori madrigali vengono dall'anima del Tasso, ripiena nell'intimo di melodia e attentissima alle ricerche musicali dell'età sua; e giacché essi, pur tra raffinatezze e artifici, dovuti talora a desiderio di troppa eleganza, recano il tocco magico di un vero poeta, ancora parlano e sfavillano nella copiosa e spesso originale melopea del Cinquecento. In altre parole, la vera lirica del secolo XVI, più che nelle rime dei petrarcheggianti o nelle canzoni letterarie, vive nei codici musicali, nelle raccolte di canti, nati da un'intima musica del sentimento e a noi non poche volte tramandati con le note di umili o di grandi musicisti³.

Il madrigale non costituisce soltanto un metro colto della tradizione lirica, ma è anche un genere d'occasione, celebrativo e scherzoso, arguto e malinconico, per un pubblico vasto, che dà vita all'«ascolto»

³ Ivi, pp. 42-43.

del poeta. Proprio come avviene nei madrigali che Tasso dedica al Brancaccio per il «concerto de le Dame a la corte di Ferrara», l'*occasione* del canto invita a riflettere sulla dimensione intersoggettiva della lirica madrigalesca.

Ecco il primo madrigale «sopra la voce del Brancaccio»:

Mentre in voci canore

i vaghi spirti scioglie

Giulio, temprà in ciel l'aure, in noi le voglie.

Si placa l'aura e il vento

placido mormorando

risuona e van tuoni e procelle in bando:

un interno contento

n'accorda anco ne' petti

e i membri acqueta de' soverchi affetti;

e se pur desta amore,

gli dà misura e norma

col suon veloce e tardo e quasi forma⁴.

Nel canto si ritiene che l'arte poetica trovi la sua motivazione

⁴ Questo madrigale è stato analizzato da A. DANIELE, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo (1585-1985)*. Atti del Convegno internazionale di Venezia, 16-18 settembre 1985, a cura di F. DEGRADA, Olschki, Firenze 1987, pp. 75-169.

intrinseca nella comunione dei **sensi**

Gli altri madrigali tassiani legati alla serie svolgono il tema del confronto tra Febo, latore di poesia nella dolcezza del canto di Brancaccio, e Amore, ispiratore della struggente potenza vocale della «vaga coppia», Anna Guarini e Laura Peperara, unite in «dolce tenzone» con il basso nell'incantare gli ascoltatori, fino ad «impiagarne il core». Ma perché nel «core» di Brancaccio (si chiede il poeta) il «venen di Amore «non discende»? Chi lo «difende»? Forse un altro amore, più alto e nobile, per la bellezza pura del canto, della sua propria voce? «Ahi, lusinghiero volto / ahi voci insidiose, / ove dolcezze Amor mortali ascose!» Il poeta esorta a chiudere gli orecchi al suono e al canto e ad aprire, per contro, «gli occhi al sonno», cioè ai sensi che pili degli altri recepiscono ed esprimono l'inganno della musica humana e della bellezza terrena («Gli orecchi al suon, deh chiudi, / ed apri gli occhi al sonno / ché lusingar te 'l ponno / detti e vezzi soavi insieme e crudi. / Ma in qual securo obietto / fermar potrai la vista, / se ciò che l'alma attrista / men noce assai che questo o quel diletto? / Ahi, lusinghiero volto, / ahi, voci insidiose [...]») e invita, quindi, a fuggire e dimenticare («fuga ed oblio / son pili sicuri ov'Amor canta o ride»). Fuggire, ma dove? La parabola termina con

un guizzo d'ingegno che per il poeta, impotente di fronte alle leggi del cuore, rappresenta in qualche modo una rivincita morale e intellettuale: «Miracoli d'Amore / che con Apollo d'armonia contende, / e vinto il vince e vincitore il rende [...]»⁵.

Lo svolgersi di molti madrigali tassiani come «armoniose partiture»⁶ costituisce sicuramente l'esempio più evidente della "liricità" del madrigale cinquecentesco: forme e frasi che tornano, appena variate, su se stesse, con replicazioni, anafore, annominazioni, echi, pause, a disegnare un quadro di elegante erotismo tradotto in dolci sonorità, dove il vento è insieme suono, tepore, profumo, silenzio, e la prospera letizia del paesaggio è evocata nei suoi tradizionali, elementari rilievi (rive, fonti, fiori, aure), dove l'amore è protagonista con il suo gioco eccitante e allusivo di galanterie irrisolte (baci rubati, languori, nudità spiate, patti, promesse, rossori, inganni e schermaglie amorose), e ninfe, satiri, pastorelle e personificazioni di rivi ed elementi silvestri sono le pedine di un'invisibile scacchiera che restituisce la soporifera illusione della vita, nella «perenne contrapposizione dell'età dell'oro, dello stato di natura, alla civiltà delle corti»⁷.

L'enorme espansione della produzione madrigalesca si può spiegare

⁵ T. TASSO, *Rime*, op. cit., p. 710.

⁶ L. CARETTI, *Perfezione e lavoro del Tasso*, in ID., *Studi sulle rime del Tasso*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950, pp. 235-43.

⁷ F. FLORA, *Poetica del madrigale cinquecentesco*, in *Saggi di poetica moderna (dal Tasso al Surrealismo)*, D'Anna, Messina-Firenze 1949, p. 5.

con la crescente affermazione di uno stile cortigiano che favorisce da una parte l'impiego pregnante e concettoso di questa simbologia arcadica, dall'altra la riflessione, meno legata ai moduli petrarchistici, intorno ai contenuti affettivi della poesia d'amore, spesso resi più intensi dalle esecuzioni vocaliche femminili, come per esempio nel madrigale tassiano *Non sono in queste rive* tanto amato dal Foscolo⁸, in cui il distico finale esprime l'insaziabile brama di baci mescolati al canto che la parola non riesce a catturare: «Canto che m'ardi e piaci, / t'interrompano solo i nostri baci»⁹.

I sottili giochi fonici, il giro sinuoso del periodo nel ritmo ascendente o discendente dei versi, il motivo del canto caratterizzato da una sensuale e ineffabile voluttà di pianto («nel tuo dolce canto / un non so che di lacrimevol suona» – il poeta scrive nel sonetto *Roco, e quando fu mai voce canora* – e «i dolci pianti [...] / mescolavan co' baci e co' sospiri», nella ballata *Non si levava ancor l'alba novella*¹⁰)¹¹, mostrano una fortissima unione, nella poetica tassiana, di «voce» e «concetto».

⁸ Si veda U. FOSCOLO, *The Lyric Poetry of Tasso*, in *Opere*, a cura di F. GAVAZZENI, Ricciardi, Milano-Napoli 1981, vol. II, pp. 1729-59.

⁹ T. TASSO, *Rime*, op. cit., num. 307, vol. I pp. 286-87.

¹⁰ T. TASSO, *Rime*, op. cit., numm. 582 e 379, vol. I pp. 556 e 341.

¹¹ Nelle canzoni, Tasso riutilizza spesso lo schema di *Chiare, fresche e dolci acque*, ricco di settenari alternati a un minor numero di endecasillabi, non lontano dalla struttura di un madrigale (cfr. A. DI BENEDETTO, *Lettura del Tasso lirico*, in *Tasso, minori e minimi*, Nistri-Lischi, Pisa 1970, pp. 17-73).

La similitudine fra il poeta e l'uccello canoro (il cigno, come scrive Tasso ne *Il Conte ovvero dell'impresa*, ma anche la fenice) rinvia allora a una lirica che trova nella parola-canto l'intima ragione della sua vicenda; mentre la dialettica sentimentale con la figura muta e lontana della donna amata rappresenta la fine della Magia d'Amore, l'atto conclusivo di una domanda di bellezza che riceve solo deboli e parziali repliche, o più precisamente di una domanda così alta di poesia e musica che non può che risolversi in silenzio.

Osserva, infatti, il Nifo:

Già non niego che non vi possa parer di sentir questa voce, perch'a molti parve di sentirla, e a me similmente, tutto che sia così vecchio, mormorando da questi rami e da queste fontane. Nondimeno, intendendo quel ch'a l'incontra se ne ragiona a l'intelletto, potete richiamar voi stesso da l'operazioni esteriori a l'interiori; e vi consigliare i quasi che vi turaste gli orecchi, come fece Ulisse al canto delle sirene, se ora il giudicassi così pericoloso come quando ragionate con la vostra donna [...]¹².

¹² T. TASSO, *Il Nifo ovvero del piacere*, in *Dialoghi*, a cura di G. BAFFETTI, intr. di E. RAIMONDI, Rizzoli, Milano 1998, 2 voll., vol. I, pp. 298-99.

Nel 1972, Antonio Daniele diede una approfondita lettura di *Ecco mormorar l'onde*?¹³. Lo studioso si soffermava soprattutto sul tema dell'”alba” e sulle sue implicazioni poetiche, analizzava gli elementi lirici della lingua del testo, e infine entrava nel merito dello schema metrico del madrigale, mettendo in evidenza la forza strutturante del settenario (anche nel ritmo degli endecasillabi), e dell'«ordinamento quasi matematico» dei versi che si dispongono in distici a rima baciata, tra la prima parte, in cui è predominante il tema della visione (come segnala «ecco» in anafora), e la seconda parte, che chiude con un congedo da canzone («O bella e vaga aurora»). Daniele accennava al rapporto con la ballata *Ecco sparir le stelle e spirar l'aura*, senza entrare nel merito della loro cronologia, e, nella parte conclusiva del saggio, richiamava l'attenzione sul madrigale “gemello” *Ore fermate il volo*. Anche Massimiliano Chiamenti, in una *Glossa di accompagnamento per un madrigale tassiano* apparsa sul sito di «Nuovo Rinascimento» nel settembre del 1997¹⁴, esaminava alcune scelte lessicali, come i verbi parasintetici (di suggestione dantesca) imperlare e in dorare, da Tasso definiti, nei Discorsi del poema eroico, «fatti» o «finti»¹⁵, i quali concorrono al “largo” degli ultimi versi, e di

¹³ A. DANIELE, *Lettura di un madrigale tassesco*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIX 1972, fasc. 466-67, alle pp. 349-62.

¹⁴ M. CHIAMENTI, *Glossa di accompagnamento per un madrigale tassiano*, 3 settembre 1997, in www.nuovorinascimento.org.

¹⁵ T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA,

altri “imitativi” come *mormorar*, che, sottolinea il poeta, portano seco, agli occhi e alle orecchie dei lettori, l’«evidenza» della poesia¹⁶.

Per Daniele, il madrigale non ha bisogno di parafrasi ma di ascolto, ed è proprio su tale piano che è possibile sviluppare nuove prospettive di lettura intorno a questo madrigale tassiano.

*Ecco mormorar l'onde
e tremolar le fronde
a l'aura mattutina e gli arboscelli,
e sovra i verdi rami i vaghi augelli
cantar soavemente
e rider l'oriente;
ecco già l'alba appare
e si specchia nel mare,
e rasserena il cielo
e le campagne imperla il dolce gelo,
e gli alti monti indora.
O bella e vaga Aurora,
l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura
ch'ogni arso cor ristaura.*

Laterza, Bari 1964, p.180.

¹⁶ Ivi, p. 245.

*In Ecco mormorar l'onde*¹⁷ gli elementi naturali vengono colti in rapida successione, fino alla comparsa in scena della donna, evocata mediante il *senhal* petrarchesco de «L'aura»¹⁸ e implicata in un gioco paronomastico di rime e risposdenze foniche – «Aurora», «aura», «aura», «ristaura» – fino a riempire tutto il componimento delle sue liquide, /r/ e /l/. La struttura sintattica si articola in due periodi: il primo, vv. 1-11, suddiviso in due membri introdotti da «ecco», costituiti da una serie di frasi coordinate dall'infinito, che produce rime e assonanze interne, e da parallelismi e chiasmi, alternati e sovrapposti – parall.: «mormorar l'onde» vs «tremolar le fronde», ch. «tremolar le fronde / a l'aura» «sovra i rami augelli / cantar», parall. «cantare soavemente» «rider l'orient», ch. «rasserena il cielo» «le campagne imperla», «imperla il dolce gelo» «gli alti monti indora» –; il secondo, vv. 12-14, che rappresenta una sorta di 'congedo' da canzone, che ripete quattro volte aura, in rima ed epanadiplosi. La struttura metrica è formata da una evidente prevalenza di “versi rotti”,

¹⁷ T. TASSO, *Le rime*, op. cit., vol. I, p. 154.

¹⁸ «E quale, annunciatrice de li albori, / l'aura di maggio movesi e olezza, / tutta impregnata da l'erba e da' fiori [...]» (DANTE, *Purg.*, XXIV 145-50), è il passo che Tasso ricorda in una nota *ad loc.*, come spunto alla composizione («Imitazione di Dante il quale disse: *E l'aura annunciatrice de gli albori*. Ma il poeta, chiamando l'aurora messaggera de la sua donna, ha risguardo non solo al tempo del levarsi ma a la bellezza de la sua donna [...]», *Le opere di Torquato Tasso con le controversie sopra la Gerusalemme Liberata*, Monti, Venezia, 1739, vol. 10). Ma è anche possibile una reminiscenza del *Cantico dei Cantici*, VI 9: «ista quae progreditur quasi aurora consurgens [...]», *ad loc.*

e da una sequenza di rime bacciate e a eco, all'inizio e alla fine del testo, vv. 1-2 e 13-14.

Insieme con un altro celebre madrigale (num. 144),

*Ore, fermate il volo
nel lucido oriente,
mentre se 'n vola il ciel rapidamente;
e, carolando intorno
a l'alba mattutina
ch'esce da la marina,
l'umana vita ritardate e l'giorno.
E voi, Aure veloci,
portate i miei sospiri
là dove Laura spira,
e riportate a me sue chiare voci,
sì che l'ascolti io solo,
sol voi presenti e 'l signor nostro Amore,
aure soavi ed Ore.*

Ecco mormorar l'onde fu inserito in un canzoniere di rime dedicate a Laura Peperara, conosciuta nel 1563. L'edizione Vasalini delle *Rime, et prose tassiane, pubblicata nel 1583*, ci offre una versione

rimaneggiata, in forma di ballata¹⁹, dei due madrigali in questione, *Ecco sparir le stelle e spirar l'aura* e *Ore fermate il volo*²⁰:

*Ecco sparir le stelle e spirar l'aura,
e tremolar le fronde
de gli arboscelli al mormorio de l'onde,
che 'l suo spirto dolcissimo ristaura,
e tra' frondosi rami i vaghi augelli
cantar soavemente; e già l'aurora
ne l'oriente rugiadosa appare
e le campagne imperla e i monti indora,
e dispiegando al vento i bei capelli
chiaro specchio si fa de l'ampio mare.
O bella aurora, al cui venir più care
sono tutte le cose,
più liete, più ridenti e più gioiose,
l'aura è tua messaggiera e tu di Laura.*

Hore, fermate il volo

¹⁹ In particolare si tratta, secondo la terminologia del tempo, di «ballate non vestite», in quanto di una sola stanza (cfr. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, cit., p. 153; ma si veda anche TASSO, *La Cavaletta, ovvero de la poesia toscana*, in *Dialoghi*, op. cit., vol. II p. 694).

²⁰ *Rime, et prose del sig. Torquato Tasso*, Vasalini, Venezia 1583.

*ne l'Oriente, hor ch'un bel dì vien fore
con sì lieto splendore.
E carolando intorno
a l'Alba matutina
ch'esce de la marina,
la nostra vita ritardate e 'l giorno,
il qual nel suo ritorno,
benché più bel rinasca o ver maggiore,
non la rende a chi more.
Aure veloci,
e voi portate i miei sospiri
là dove Laura spiri,
e riportate i chiari accenti suoi
ov'io gli ascolti poi
sol voi presenti e 'l Signor nostro Amore,
Aure soavi et ore.*

Incluse da Tasso in un nuovo corpus di rime conservato nel manoscritto Chigiano L VIII 302, esemplato dall'autore a S. Anna intorno al 1584²¹, e quindi nell'edizione autorizzata Osanna, dove però

²¹ T. TASSO, *Rime d'amore (secondo il Chigiano L VIII 302)*, a cura di F. GAVAZZENI, M. LEVA, V. MARTIGNONE, intr. di V. MARTIGNONE, Panini, Modena 1993, numm. XCIII e XCIV. Secondo Raffaele Spongano (*Per la futura edizione*

sono classificate come “madrigali”, queste ballate potrebbero essere un rimaneggiamento dei madrigali della giovinezza, forse in vista di una raccolta organica di rime (si veda *Delle rime del S. Torquato Tasso Parte Quarta e Quinta*, Orero, Genova 1586). Quando Claudio Monteverdi fornisce una superba interpretazione musicale di *Ecco mormorar l'onde* (in *Secondo libro de madrigali*, Vincenti, Venezia 1590), Tasso torna ai “madrigali” inserendoli, con un lavoro rigoroso e coerente di selezione, nella nuova raccolta *Osanna (Delle Rime del sig. Torquato Tasso Parte Prima [...])*, Osanna, Mantova 1591).

In questi quattro testi, scritti a distanza di anni fra loro, la tematica del sorgere dell'alba, che evoca l'insorgenza amorosa, ritrova nella scenografia naturalistica (dal cantare degli uccelli alla danza delle ore, dal mare che illimpidisce al mare che culla l'alba, fino all'ampio trascolorare di un cielo d'«oriente», fino alla brezza ristoratrice) la facoltà mimetica propria del madrigale, inteso – come scrive Strozzi il Giovane nella *Lezione sopra il madrigale* (1574) – a imitare anche azioni non umane:

Ma perché in tutti i madrigali non è azione umana, bisogna ricordarsi di quello che si disse di sopra, dove e' si mostrò

critica delle 'Rime' di T. Tasso, in «Convivium», 2 1948, pp. 205-16; poi in *La prosa di Galileo e altri scritti*, D'Anna, Messina-Firenze 1949, pp. 73-92,212-13) il ms. si deve far risalire all'ottobre 1584.

che e' conveniva al poeta dare azione a tutte le cose; e così non si verranno a escludere quegli altri che [non] contengono operazione umana e sono nondimeno poesie molto vaghe, sì come sono alcuni che altro non fanno che descrivere l'apparire dell'aurora, perciocché la vaghezza loro in questo consiste, che e' non ne parlano in quella guisa che farebbe uno astronomo o un filosofante, ma dicono che ella apre con la sua mano argentata la porta d'Oriente e che ella spiega lassù un velo vermiglio e sparge su l'erba delle perle di rugiada, e mille altre azioni sì fatte attribuendo le vanno²².

È possibile ritenere che lo Strozzi alludesse ad altri autori che trattano un topos vicino a quello tassiano qual è la donna che sorge dal letto come una luminosa aurora. Per esempio, Anton Francesco Raineri, in un sonetto, mette l'uno accanto all'altro l'aurora e l'amata, dopo aver descritto il sorgere dell'alba:

*Era il mar cheto, e l'alte selve e i prati
scopriam le pompe sue, fior, frondi al cielo,
e la notte se 'n ga, squarciando il velo*

²² STROZZI IL GIOVANE, *Lezione sopra i madrigali recitata l'anno 1574 nell'Accademia Fiorentina*, op. cit., pp. 159-88.

*e spronando i destrier foschi et alati.
Scotea l'Aurora da' capegli aurati
perle d'un vivo trasparente gielo;
già rotava la luce alma di Delo
raggi da i liti Eoi ricchi odorati.
Quand' ecco d'occidente un più bel sole
spuntogli incontro, serenando il giorno,
e impallidío l'orientale imago.
Velocissime luci eterne e sole,
con vostra pace, il mio bel viso adorno
parve allor più di voi lucente e vago²³.*

Dopo la prima quartina in cui viene descritto il passaggio dalla notte all'alba, segue una seconda quartina caratterizzata da una certa altezza di stile che ricorda il classicismo petrarchista; i riferimenti mitologici, invece, riconducono a un epigramma di Lutazio Catulo²⁴. I «capegli aurati» rimandano alla ballata tassiana, «serenando il giorno» ci riporta per un attimo al madrigale. Quel che manca, in questo componimento, di fattura più descrittiva che evocativa, è la dolce e

²³ J. RISSET, *La lirica rinascimentale*, a cura di R. GIGLIUCCI, Ist. Poligrafico Zecca dello Stato, Roma 2001, pp. 680-81.

²⁴ «Constiteram exorientem Auroram forte salutans, / cum subito a laeva Roscius exoritur. / Pace mihi liceat, caelestes, dicere vestra: / mortalis visus pulchrior esse deo» (citato da CICERONE, *De natura deorum*, I 79).

lieve brezza della mattina, che attiva l'*aura-situation* dei testi tassiani e soprattutto il metro del madrigale, che diventa “messaggio” della poesia e della sua musicale leggerezza.

Bisogna, quindi, soffermarsi sulla forma. Mentre in *Ore, fermate il volo* blocchi di versi sono restituiti quasi intatti nelle quartine a rima incrociata (vv. 5-7m = vv. 4-7b; vv. 8-14m = vv.11-17b), in *Ecco mormorar l'onde* il tracciato metrico è lineare. Inoltre, *Ore, fermate il volo* richiama quel tipo di madrigale che Don Harrán ha chiamato “a ballata”, in cui la volta non ripete necessariamente le rime della ripresa ma l'ordine delle rime²⁵. Sicuramente, lo schema statico della ballata trova nel madrigale, ovvero in una forma svincolata dal rispetto di uno schema rigido, un nuovo principio di armonizzazione metrico-ritmica, determinato in parte dalla prevalenza di settenari che impongono precisione alle immagini, in parte dall'ordine delle rime che, disponendosi liberamente, permettono al poeta di puntare sulla coesione e l'agilità melodica dei versi (non a caso, una rima madrigalesca come «veloci» / «voci» scompare nella ballata in «voi» / «suoi»).

Questa medesima struttura metrica, con un leggero incremento di endecasillabi (5 unità contro 4), ritorna nel madrigale *Secco è l'arbor*

²⁵ HARRÁN, *Tipologie metriche e formali del madrigale ai suoi esordi*, op. cit., pp. 95-122, 102 sgg.

gentile (abBcddCeFFEaGG), dove l'ordine compositivo, che coincide con la struttura sintattica del verso, è formato da una terzina iniziale, due quartine centrali a rima incrociata e una terzina finale. Le quartine sono composte da settenario settenario settenario endecasillabo; le terzine, da settenario settenario endecasillabo e settenario endecasillabo endecasillabo. Rime concatenanti («legge» / «regge», «oro» / «alloro», «gentile» / «aprile») scavalcano distici e terzetti:

*Secco è l'arbor gentile
che mai le fronde e 'l verde
o per gielo o per fulmine non perde.
O mutata è la legge
de la natura, o 'l sole
men può di quel che suole;
e sol le stelle Amore e 'l mondo regge,
e col piombo e con l'oro
miracoli rinnova,
e fa vendetta nova
d'antico oltraggio ne l'amato alloro.
Ma se nel lieto aprile
rinverdir al mio crin non dee corona,*

*secchisi anco Permesso in Elicona*²⁶.

Creando echi e risonanze, l'alternarsi delle rime ha il compito di amplificare i diversi motivi presenti nel testo, stemperando eventuali rigide simmetrie che ricordano quelle di una stanza di canzone. Altri madrigali tassiani, invece, si basano sulla replica di terzine in ordine ascendente di settenario settenario endecasillabo, e sulla funzione di sutura delle rime incrociate. Questo avviene (per restare alle rime per Laura Peperara) in *Messaggera de l'alba*:

Messaggera de l'alba

è quest'aura terrena

e torbida talor, talor serena:

Laura mia par celeste,

così bella io la veggio

dopo l'aurora in fresco e verde seggio:

di fior l'una riveste

il diletto aprile,

*l'altra fiorir fa l'amoroso stile*²⁷.

Ma riprendiamo *Ecco mormorar l'onde*. Questo madrigale, la cui

²⁶ T. TASSO, *Rime*, op. cit., num. 189, vol. I, p. 202.

²⁷ T. TASSO, *Rime*, op. cit., num. 139 vol. I p.152.

struttura sembra sfuggire a ogni facile schematizzazione e mirare invece a una linea melodica che attraversa il testo, evitando «rompimenti lunghi» e ardite figure di inversione sintattica, fu composto a «imitazione» di una terzina del Purgatorio dantesco²⁸. In esso sono presenti alcune reminiscenze della produzione poetica tassiana, non solo quella lirica²⁹, ma addirittura quella epica³⁰, con le quali Tasso attua una descrizione fortemente musicale dell'elemento femminile, a cui corrisponde una totale rarefazione paesaggistica. Per ottenere ciò, il poeta si serve dei seguenti procedimenti stilistici:

a) la ridondanza dell'ornatio («vaghi augelli», «dolce gelo», «alti monti», «bella Aurora», «aura mattutina», «verdi rami»); b) la scelta delle forme verbali all'infinito, nella prima parte, che, potenziata dall'uso strutturale del polisindeto³¹, libera il momento evocativo da ogni impegno di comprensione logica, ne sospende la percezione temporale; c) infine, una sensualità che coinvolge la lingua poetica e

²⁸ Cfr. nota 6.

²⁹ Cfr. il sonetto tassiano num. 145, *L'aura, che dola spirti e dola odori*.

³⁰ Cfr. *Gerusalemme liberata*, XVI 12 (T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. TOMASI, Bur Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano 2009): «Vezzosi augelli infra le verdi fronde / temprano a prova lascivette note; / mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde / garrir che variamente ella percote. / Quando taccion gli augelli alto risponde, / quando cantan gli augei pili lieve scote; / sia caso od arte, or accompagna, ed ora / alterna i versi lor la musica òra».

³¹ Tasso osservava nei *Discorsi del poema eroico*: «numerando molte cose, è meglio raddoppiar le congiunzioni, come ci ammonisce Demetrio Falereo, perché l'istessa congiunzione replicata dimostra un non so che d'infinito» (T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, op. cit, p. 207).

punta a ottenere marcati effetti fonici come «E sopra i verdi rami i vaghi augelli».

L'anima musicale di *Ecco mormorar l'onde* è ribadita dall'impossibilità di tradurre l'originaria "leggerezza" del madrigale in un'altra forma metrica: ecco perché Tasso non riesce a riproporlo nella ballata *Ecco sparir le stelle*. Vediamone i motivi: il madrigale preferisce il libero gioco delle assonanze e delle consonanze alle figure allitteranti della ballata; il diverso peso delle sillabe – 146 della ballata contro le 114 del madrigale – che fanno a meno degli epiteti e delle strutture ipotattiche, come il gerundio e il relativo; le immagini, che nel madrigale sono contenute in unico verso, nella ballata invece vengono spezzate da 4 inarcature forti, che conferiscono al testo una certa *gravitas*, e da un paio di minore intensità.

Tutto ciò è confermato dalla fortuna di cui godette in ambito musicale il madrigale *Ecco mormorar l'onde*. Monteverdi, nel suo *Secondo libro de madrigali* del 1590, esaltò l'eleganza e compiutezza delle immagini, facendo corrispondere ogni verso a un periodo musicale. Oltre a Monteverdi, si occuparono di questo madrigale i musicisti Antonio Dueto e Giovan Battista Galeno, compresa la trascrizione spirituale nella raccolta del Selva.

CAPITOLO VI
FRA TRADUZIONI E IMITAZIONI

Lumine Acon dextro, capta est Leonilla sinistro;

et potis est forma vincere uterque Deos.

Blande puer, lumen, quod habes, concede puellae:

sic tu caecus Amor, sic erit illa Venus.

Questo epigramma di Giovan Battista Amalteo, apprezzato e tradotto in Francia (ne fece una versione anche Remy Belleau), in Inghilterra e in Germania, non riscosse molta fortuna in Italia, dove fu tradotto per la prima volta solo da Giovan Battista Felice Zappi¹, e poi successivamente da Ludovico Antonio Muratori² e da Giovan Mario Crescimbeni³:

¹J. HUTTON, “*The most Celebrated of Modern epigrams*”, in *Essays on Renaissance Poetry*, ed. by R. GUERLAC, foreward by D. P. WALKER, Cornell Univ., Ithaca and London 1980, pp. 132-48.

²L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia*, Soliani, Modena 1706, vol. II, p. 405.

³G. M. CRESCIMBENI, *Commentarii intorno all'istoria della volgar poesia*, Basseggio, Venezia 1731, vol. I, p. 397.

Manca ad Acon la destra, a Leonilla

la sinistra pupilla,

e ognun d'essi è bastante

vincere i numi col gentil sembante.

Vago fanciul, quell'unica tua stella

cedi alla madre bella:

così tutto l'onore.

ella avrà di Ciprigna, e tu d'Amore.

Nelle *Rime di diversi elevati ingegni de la città di Udine*⁴, antologia di letterati friulani del 1597, invece, si possono leggere addirittura due diverse versioni, di cui è autore Giacomo Bratteolo⁵:

Del lume destro Acon, del manco è priva

Leonilla; e d'ambo al bel cedon gli Dei.

Se 'l tuo, vago Fanciul, concedi a lei,

⁴ *Rime di diversi elevati ingegni de la città di Udine, raccolte da G. Bratteolo, Natolini, Udine 1597, p. 144.*

⁵ Di Bratteolo, udinese, poeta, letterato, precettore, si ricordano diversi volumi (in particolare l'antologia di poeti friulani del 1597 e quella per il cav. Vecellio del 1622), e l'attiva partecipazione alle iniziative editoriali del tipografo Natolini (cfr. M. C. CESCUTTI, *Bratteolo Giacomo (Iacopo)*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani, II. L'età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Forum, Udine 2009, pp. 532-34).

tu cieco Amor, di Cipro ella fia Diva.

Acon, la cui vaghezza

di stella in guisa splende,

del lume destro è privo.

Leonilla, il cui divo

aspetto l'alme accende,

del manco è priva. Tu, garzon festoso,

concedi a la citella,

tanto leggiadra e bella,

l'occhio tuo grazioso.

Cosi, vinta la sorte iniqua e rea,

l'un sia Cupido, e l'altra Citerea⁶.

La prima versione, con i suoi quattro endecasillabi, è più vicina al ritmo dell'originale; la seconda versione, invece, risulta essere più lontana e più libera: l'armonioso alternarsi di endecasillabi e settenari, e la disposizione delle rime in due gruppi di incrociate, preceduti da

⁶ *Rime di diversi elevati ingegni*, op. cit., pp. 127-59.

una irrelata e chiusi da una baciata, abccbDeedFF (con l'accorta costruzione del primo ende-casillabo, in cesura con «priva», v. 6, quasi rima con «privo», v. 3), fanno di questa seconda versione un madrigale. In essa, Giacomo Bratteolo ha fatto convivere due generi poetici, l'epigramma e il madrigale, che presentano evidenti analogie stilistiche, in quanto entrambi rientrano nel macro-ambito delle «forme brevi».

Brevità e arguzia sono le «*duae virtutes peculiare*s»⁷ dell'epigramma e del madrigale. A tal proposito i teorici dell'epigramma avevano le idee chiare:

Si vero epigramma argutia caret, epigramma non est; ut res aleae quae suam formam perquam sunt id quod sunt, non habent. Nam nervi, succus, et quasi sanguis epigrammatis subtilitas arguta, et acumen est. Propria vero illius virtus est brevitatis [...] Argutia enim animum excitat et capit: brevitatis haeret memoria, et reficit. Itaque has duas virtutes debet diligenter inspicere et servare, qui in componendo epigrammate vult excellere. Brevitatem scilicet, et argutiam, in quibus inest illius vis et energia⁸.

⁷ G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, Antonio Vincenzi, Venezia 1561, III, cap. CXXVI, p. 169: «Brevitas proprium quiddam est. Argutia, anima, ac quasi forma».

⁸ Th. CORRAEA, *De toto eo poematis genere, quod epigramma vulgo dicitur, et*

Alla piacevolezza del madrigale corrisponde la «suavitas» dell'epigramma⁹. Nell'epigramma ci può anche essere della gravità, ma sempre accompagnata da un registro di «verba aperta, lucida, expressa, rotunda, apte ficta, non popularia, non plebeia, non sordida, non dura, non obsoleta, non aspera»¹⁰, poiché «totum epigramma cultum, limatum, expolitur, teres, rotundum, affectuum plenum, molle, argutum, suave, placidum, decorum esse debet, quo animum capiat, et in sensus legentium intimos sese insinuet, quod excitet, quod moveat eum, quem velis affici, quo volueris modo»¹¹.

Nella *Lezione a Questa vita mortal che 'n una o 'n due* di Giovanni Della Casa¹², Torquato Tasso chiarisce la differenza tra i concetti «difficili ed in-cogniti» e quelli «de' più facili e de' più divulgati»: i primi si ritrovano in Dante e Cavalcanti, che cercano concetti «dotti e

de iis quae ad illud pertinent, libellus, Ziletti, Venetiis 1569, pp. 38-39; J. COTTUNIUS, *De conficiendo epigrammate liber unus*, Bononiae 1632, pp. 54-55.

⁹ Ex omnibus iis rebus oritur quae in se suavitatem aliquam habent ad sensus oblectandos, ut rivuli fluentes, fontes, viriditas arborum et segetum, oscula, saltationes, et reliqua eiusmodi. Tantoque maiorem habent suavitatem, quanto expressius describuntur, ac fere sensibus subiiciuntur» (F. ROBORTELLO, *Explicatio Eorum omnium quae ad methodum et artificium scribendi epigrammatis spectant explicatio*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, op. cit., p. 514; ma anche Th. CORRAEA, *De toto eo poematis genere*, op. cit., pp. 40 sgg.; J. COTTUNIUS, *De conficiendo epigrammate*, op. cit., pp. 60 sgg.).

¹⁰ F. ROBORTELLO, *Explicatio*, op. cit., p. 516.

¹¹ Th. CORRAEA, *De toto eo poematis genere*, op. cit., p. 32.

¹² T. TASSO, *Lezione sopra il sonetto LIX di mons. Giovanni Della Casa*, in G. DELLA CASA, *Opere*, Manni, Firenze 1707, 3 voll., vol. I, pp. 173-93, 182-83.

d'alto ingegno»; i secondi in Petrarca, che nelle sue rime ne mostra di «non forestieri, ma naturali della poesia, e nutriti in Parnaso medesimo, non venuti dall'Academia o dal Liceo». È questa la «maniera di scriver popolare», non meno «difficile e artificiosa» di quell'altra, «esatta e filosofica», che fa «i concetti di vecchi nuovi, di volgari nobili, di comuni proprii», e rende un concetto «ordinario e trito» «raro», «arguto» e «maraviglioso», «uno usitatissimo e trivialissimo» «novissimo ed acutissimo». Per confermare la sua tesi Tasso cita alcuni versi del Petrarca e perfino un epigramma di Platone:

E per esempio uno ne voglio addurre, che egli [Platone] scrisse ad un fanciullo, nomato Stella, il qual era intento allo studio della Sfera; e con tutto ciò, né la qualità di quel giovane erudito, né la materia il persuase che piuttosto dotto volesse parere in quella scienza, che arguto nel commune uso di parlare:

*Ἀστέρας εἰσαθρεῖς, Ἀστήρ ἐμός· εἶθε γενοίμην
οὐρανός, ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω*¹³.

Ed poi la sua versione-imitazione, una poesia che rifiuta «i concetti

¹³ «Sei la mia Stella, contempi le stelle. Se farmi potessi / cielo e guardare con cent'occhi te» (F. M. PONTANI, *Antologia Palatina*, Torino, Einaudi, 1966, 4 voll., vol. II, p. 335). Il testo, oltre che nell'*Anthologia Graeca* (VII 669), è riportato nella vita di Platone di Diogene Laerzio (III 29).

che recano seco difficoltà ed oscurità», a favore di quelli che «il popolo non usa ordinariamente, ma tali che al popolo siano intelligibili»¹⁴:

*Tarquinia, se rimiri
i bei celesti giri,
il cielo esser vorrei;
perché ne gli occhi miei
fisso tu rivolgessi
le tue dolci faville,
io vagheggiar potessi
mille bellezze tue con luci mille*¹⁵.

Il madrigale-epigramma¹⁶¹⁷ è capace di catturare con immagini

¹⁴ Il testo fu intonato da Paolo Bellasio nel 1578, Tommaso Graziani nel 1588, Filippo De Monte nel 1591, Carlo Gesualdo nel 1594, Giovanni Cavaccio nel 1597, Antonio Il Verso nel 1600, Innocenzo Alberti nel 1603, Davide Civita nel 1616 (Cfr. la *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, op. cit.).

¹⁵ T. TASSO, *Le rime*, op. cit. num. 560.

¹⁶ «I madrigali migliori del Tasso ricordano spesso, molto da vicino gli epigrammi dell'Antologia Greca, anzi si potrebbe affermar quasi che non pochi di essi sono veri e propri epigrammi in lingua italiana, epigrammi per lo spirito animatore, non per le qualità esteriori, s'intende» (A. SAINATI, *La lirica di Torquato Tasso*, Succ. Nistri, Pisa 1912, vol. I p. 83).

¹⁷ «Ma per le materie umili e per l'umili diciture - leggiamo ne *La Cavaletta* - è assai convenevole la forma de' madrigali, e fra' madrigali quelli ancora sono più convenienti al'umil dicitore, i quali veggiamo ripieni d'eptasillabi, o regolari o irregolari che siano» (T. TASSO, *Dialoghi*, op. cit., vol. II, p. 635).

argute l'attenzione del lettore, senza rinunciare a una sua "piacevolezza" e soprattutto a una sua nobiltà stilistica, fatta di parole «peregrine» e - come i «verba [...] non popularia, non plebeia» dell'epigramma - «dall'uso popolare lontane»¹⁸.

Sebbene ci siano versioni di epigrammi in forma di sonetto, di ballata, di strambotto, di ottava, il madrigale, in virtù della sua stilizzata scenografia erotico-pastorale³⁴ e della sua libertà metrica che può amplificare o, al contrario, ridurre il testo originale, riesce a realizzare con più efficacia la forma brevis ac arguta dell'epigramma. Basti pensare a un madrigale di Celio Magno, dichiarata versione di un epigramma di Leonida di Ales-sandria (*Anth. Pal.*, IX 346):

*Αἴαν ὄλην νήσους τε διπταμένη σύ, χελιδών,
Μηδείης γραπτῆ πικτίδι νοσοτροφεῖς·
ἔλπη δ' ὀρταλίχων πίστιν σέο τήνδε φυλάζειν
Κολχίδα μηδ' ἰδίον φεισαμένην τεκέων*¹⁹.

*Di Medea cruda è quella
statua dov'hai tuo nido*

¹⁸ A. DANIELE, *Capitoli tassiani*, Antenore, Padova 1983, pp. 34-47.

¹⁹ «Rondine, tu che la terra traversi e le isole a volo, / nutri, in un quadro di Medea, la prole. / Credi che i piccoli tuoi questa donna di Colchide / guardi se neppure i suoi risparmiò?» (F. M. PONTANI, *Antologia Palatina*, op. cit., cap. III, p. 175).

incauta rondinella.

Ahi consiglio mal fido,

creder i figli tuoi

*a lei, ch'uccise suoi*²⁰.

Il testo di Magno contrae in sei settenari (42 sillabe in tutto) i due distici elegiaci (16+12/15+14, per un totale di 57 sillabe). Anche la sequenza di rime ababcc implica una semplificazione metrica supplementare. Questo comporta una maggiore disponibilità alla concisione sintattica e alla esaltazione del motto arguto, ma anche una struttura più leggera. Il madrigale aspira a superare l'epigramma in *brevitas*, diminuendo il numero corrispondente dei versi, e in *argutia*, servendosi di un'acutezza inattesa e meravigliosa.

Erasmus di Valvasone non assume a fondamento delle sue imitazioni il rispetto della lettera del testo originale, ma l'incidenza della sua memoria affettiva, che la "leggerezza" del madrigale meglio sopporta, così come si può osservare in questo testo imitato in gran parte - sostiene l'epigrafe - da un epigramma di Q. Catulo»:

²⁰ C. MAGNO-O. GIUSTINIANO, *Rime*, In Venezia, presso Andrea Muschio, 1600, p. 95. Non si tratta dell'unica versione di questo epigramma: Marullo, Poliziano, Pio, Accolti, Alciato, Molza, Strozzi, Moro, Stigliani, Fiamma, ecc., solo per ricordare i maggiori traduttori in italiano e in latino (cfr. HUTTON, *The Greek Anthology*, op. cit., pp. 548-49).

*Fugge l'animo mio
da questo petto fuori,
credo nel sen de la mia bella Clori.
È ver, quivi ha rifugio;
né, bench'io 'l vieti, mai vi mette indugio.
Andiamolo a cercare;
se non vorrà tornare,
starem quivi ambedui,
ch'ei senza lei non vive, io senza lui.*

*Aufugit mi animus; credo, ut solet, ad Theotimum
devenit. Sic est: perfugium illud habet.
Qui, si non interdixem, ne illunc fugitivum
mitteret ad se intro, sed magis eiceret?
Ibimus quesitum. Verum, ne ipsi teneamur,
formido. Quid ago? Da Venus consilium²¹.*

Le imitazioni occupano un posto non secondario anche nel canzoniere di Luigi Groto, una delle più interessanti officine del concettismo manieristico. Ecco come *Niobbe* appare nell'epigramma

²¹ ERASMO DI VALVASONE, *Le rime*, a cura di G. CERBONI BAIARDI, Circolo Culturale Erasmo di Valvasone, Pordenone 1993, pp. IX-XIX, 71, 208.

di Ausonio (imitazione, a sua volta, di un altro greco)²², *Insignum marmoreum Niobes*:

Vivebam: sum facta silex, quae deinde polita

Praxitelis manibus vivo iterum Niobe.

Reddidit artificis manus omnia, sed sine sensu:

hunc ego, cum laesi numina, non habui²³.

Fui Niobbe, indi in sasso mi cangiai.

poi da man di scoltor dotto scolpita

quasi tornando a vita,

Niobbe un'altra volta diventai.

Et ho questo di piti, che sendo sasso,

del mio dolor primiero ho il petto casso²⁴.

Nella prima parte (vv.1-4), la versione di Groto rispetta la sequenza di immagini dell'originale, mentre nell'ultima parte mostra una maggiore libertà inventiva: al poeta interessa, infatti, risolvere le

²² Si tratta di un epigramma anonimo dell'*Anthologia Graeca*, XVI 129, che Pontani traduce: «Viva, mi fecero pietra gli dei; ma poi dalla pietra / viva di nuovo mi creò Prassitele» (*Antologia Palatina*, op. cit., vol. IV, p. 325).

²³ DECII MAGNI AUSONII, *Opera diligentius iterum castigata, et in meliorem ordinem restituta*, apud Iacob Keruer, Parisiis 1551, p. 19.

²⁴ L. GROTO, *Delle rime, nuovamente ristampate e ricorrette*, Zoppini, Venetia 1587, p. 147.

immagini legate alla metamorfosi della sfortunata madre nella irreversibile *gradatio* che precipita nella figura del “sasso”, centrale nel mito. L’imitazione si presta al madrigale come un alibi per implementare le qualità di una forma metrica che punta direttamente alla grazia melodica e alla leggiadria dei concetti.

Sicuramente uno dei più noti epigrammi di Andrea Navigero è *Aurae, quae levibus*²⁵, libera traduzione di un componimento dell’*Antologia Palatina* (VI 53)²⁶:

*Aurae, quae levibus percurritis aera pennis,
et strepitis blando per nemora alta sono,
serta dat haec vobis, vobis haec rusticus Idmon
spargit odorato plena canistra croco.
Vas lenite aestum, et paleas seiungite inanes,
dum medio fruges ventilat ille die.*

Di cui esiste un’imitazione attribuita a Pier Angelo Bargeo²⁷:

²⁵ P. BEMBO, B. CASTIGLIONE, G. COTTA, M. A. FLAMINI, A. NAVAGERO, *Carmina quinque illustrium poetarum*, Venetiis, Valgrisi, 1548, p. 23.

²⁶ Nella traduzione di Filippo Maria Pontani: «Questo tempio, innalzato nel campo, lo dedica Eudemo / al più fecondo d’ogni vento, Zefiro: / alla preghiera, in aiuto si mosse, per fargli vagliare / più presto il frutto delle pingui spighe» (*Antologia Palatina*, op. cit., vol. I, p. 315).

²⁷ P. A. BARGEO, *Poemata omnia*, diligenter ab ipso recognita, Roma 1585.

*Aure, che tra le frondi mormorate,
questo bel vaso pieno
di crochi e d'amaranti,
di narcisi e crisanti
Aleon vi sparge al ciel caldo sereno.
Voi temprate l'ardor volando intorno
mentr' egli palla il grano a mezzo il giorno.*

I testi di Navagero e di Bargeo mostrano il medesimo gusto per l'ambientazione pastorale e il sapido quadro di genere, fino alla conclusione epigrafica che congeda il lettore con «salsis aculeatisque finibus» e «praedulci prisca suavitate»²⁸.

Importante è il confronto con la versione di Lodovico Paterno, *Aure, o Aure, ch'el ciel nudo e sereno*, il quale inserisce un tema estraneo al codice del petrarchismo in un sottogenere non codificato come quello del sonetto votivo:

Aure, o Aure, ch'el ciel nudo e sereno

²⁸ «Eodem quoque praestanti iudicio - scrive Giovio, biografo del poeta - quum" Epigrammata" lepidissime scriberet, non salsis auleatisque finibus, sed tenera illa et praedulci prisca suavitate claudebat; adeo Martiali severus hostis, ut quotannis stato die Musis dicato, multa eius volumina, tanquam impura, cum execratione Vulcano dicarentur» (P. GIOVIO, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita* [1546], in *Opera. Gli elogi degli uomini illustri (Letterati-Artisti-Uomini d'arme)*, Ist. Poligr. dello Stato, Roma 1972, cap. VIII, p.102).

*cingete con le piume inamorate,
e fra le selve dolce mormorate,
spargendo i sonni a le fresch'ombre in seno,
queste ghirlande e questo vaso pieno
d'amomo e croco, e questi d'odorate
viole ampi canestri, a voi sacrate,
vi sparge Icon, ch'al mezo di vien meno.
Voi l'arsura temprate ornai che l'onde,
e l'aria, e i campi d'ogn'intorno incende;
e mostra le sue forze in ogni parte.
Ei mentre a ventilar le biade attende;
e rocamente al suono Eco risponde,
scacciate voi le paghe a parte a parte²⁹.*

Rispetto al ritmo pacato del madrigale, il sonetto del Paterno mette in evidenza l'*intentio* votiva servendosi di allocuzioni e deittici. Il madrigale è in grado di rendere le qualità del genere classico meglio del sonetto, grazie alla sua concisione lirica e a quella grazia vivace che, alla metà del Cinquecento, Girolamo Parabosco aveva suggerito a margine di un *excursus* sul genere del "motto", rivalutando le nuove forme del petrarchismo cinquecentesco, cioè madrigale e strambotto:

²⁹ L. PATERNO, *Le nuove fiamme* [1560], Rovillio, Lyon 1568, p. 88.

«Di questa vivacità vogliono essere madrigali, cioè così acuti e d'invenzione falsa e leggiadra. E certamente se non hanno spirito le composizioni, poca grazia portano seco, ancor che con bella tessitura e adorne di molti belli versi e di belle parole si dimostrano. Ma, sopra ogni altra cosa, il madrigale e lo strambotto vuole andare vago d'arguzia e d'invenzione, si come appunto vuole apparire il motto»³⁰.

Rispetto a queste differenti scelte traduttorie, Giovan Battista Marino, forse tenendo presenti i richiami del Sabeo all'*Anthologia*³¹, inventa nuovi passaggi semantici nel processo di traduzione.

Dalla poesia classica il poeta napoletano ricava la sua vivace e arguta *brevitas*, adattandola alle modulazioni formali di una imitazione concepita (dirà il poeta in una famosa lettera da Parigi a Claudio Achillini) «non già a vulgarizzare da parola a parola, ma con modo parafrastico, mutando le circostanze della ipotesi, ed alternando gli accidenti senza guastar la sostanza del sentimento originale»³². Marino tende a potenziare gli aspetti principali dello stile, sfruttando la tipica libertà ritmica del madrigale, che rende più leggero il concetto mediante l'utilizzo dei settenari sui più pesanti endecasillabi,

³⁰ G. PARABOSCO, *I diporti*, novamente ristampati e diligentissimamente rivisti, [Im-peratore], Venezia 1558, p. 100.

³¹ F. SABEO, *Epigrammatum Fausti Sabaei Brixieni custodis Bibl. Vaticanae libri quinque ad Henricum Regem Galliae*, Doricum, Romae 1556.

³² G. B. MARINO, *La sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Fondazione Bembo Guanda, Parma 1993, p. 43.

come in *Amor secreto*:

*Ardi contento, e taci,
o di secreto amore
secretario, mio core.
E voi, sospiri, testimoni ascosi
de' miei furti amorosi,
che per uscire ador ador m'aprite
le labbra, ah! non uscite!
Ch' ai saggi, oimè! de l' amorosa scola
il sospiro è parola³³.*

Facendo un raffronto tra il testo di Marino e quello di Filodemo di Gadara (*Anth. Pal.*, v. 4):

*Τὸν σιγῶντα, Φιλαινί, συνίστορα τῶν ἀλαλήτων
λύχνον ἐλαιηρῆς ἐκμεθύσασα δρόσου,
ἔξιθι· μαρτυρίην γὰρ Ἔρωσ μόνος οὐκ ἐφίλησεν
ἔμπνουν· καὶ τυκτὴν κλεῖε, Φιλαινί, θύρην.
καὶ σὺ φίλει, Ξανθῶ, με· σὺ δ', ὦ φιλεράστρια κοίτη,*

³³ G. B. MARINO, *Amori*, intr. e note di A. MARTINI, Rizzoli, Milano, 1982, p. 82.

*ἤδη τῆς Παφίης ἴσθι τὰ λειπόμενα*³⁴,

è evidente che ci troviamo nella nuova e ultima stagione di un madrigale raffinato, arguto, che trasfigura la scena realistica in una commedia astratta di concetti superficiali: pertanto, la «lucerna» diventa il «cuore», la «porta» le «labbra», il «bacio» il «sospiro» di una parola, («oimé!»), già detta e ripetuta. Alla fine del Cinquecento, il madrigale diventa dunque il vero successore dell'epigramma. I poeti barocchi, consapevoli di ciò, tenderanno addirittura a eguagliare il prestigio dell'epigramma, se non a superarne la famosa arguzia, come testimonia il compilatore di un'ampia raccolta di madrigali:

Leggansi al fine i madrigali, ultime parti di questa lingua che il divin Tasso, il singolar Goselini, il nobile e culto Manfredi, il virtuosissimo e mio amico Rinaldi, il gentile e compitissimo Agostino Nardi, il Simonetti, il Guarini, e altri hanno lasciato fin ad ora vedere, che per la laconica brevità loro pareggiano, o per dir meglio vincono gli epigrammi de' latini, tanto soavi e dolci nel suono, numerosi nella rima,

³⁴ «Sa la lucerna le cose segrete, Filènide, e tace. / Ubriacala tu di stille d'olio, / vattene via: testimoni viventi, l'Amore li sdegna. / E chiudila, Filènide, la porta. / Baciarmi, baciarmi, Xanto. Mio pronubo letto, oramai / a te sapere, dell'amore, il resto» (*Antologia Palatina*, op. cit., vol. I, p. 123).

dilettevoli nella testura, tiranni de i nostri affetti, spiritosi ne i concetti e pensieri, pittori delle interne passioni de l'animo e de gli amorosi accidenti, ai quali non sono meno accommodati, che a le altrui lodi e spirituali soggetti, finalmente concepiscono ammirazione e diletto ne i cori, di chiunque li legge e osserva³⁵.

³⁵ M. MORO, *I tre giardini de' madrigali*, op. cit., p. 18.

TORQUATO TASSO

MADRIGALI¹

¹ I madrigali sono stati individuati e selezionati dal *corpus* completo delle *Rime* di TORQUATO TASSO (vd. ed. a c. di B. Basile, Salerno Editrice, Roma 1994, di cui si ripropone la numerazione).

23

*Ne la lontananza de la sua donna dice di non poter avere
alcun piacer lontano da lei se non quello ch'egli sente nel
patir per lei.*

Io non posso gioire
lunge da voi, che siete il mio desire;
ma 'l mio pensier fallace
passa monti e campagne e mari e fiumi;
e m'avvicina e sface 5
al dolce foco de' be' vostri lumi;
e 'l languir sí mi piace
ch'infinito diletto ho nel martire.

24

Ne l'istesso soggetto.

Già non son io contento
lunge da voi, che sete il mio tormento,
in cosí dolce modo
m'arde il pensier; ma s'egli a voi mi giunge,
io vi rimiro ed odo 5
allora piú vicin che son piú lunge,
ed amo ed ardo e godo
piú del mio foco se maggior il sento.

25

Ad Amore, ne l'istesso soggetto.

Come vivrò ne le mie pene, Amore,
sí lunge dal mio core,
se la dolce memoria non m'aita
di lei ch'è la mia vita?
Dolce memoria e spene, 5
imaginata vista e caro obietto,
voi siete il mio diletto,
la mia vita e 'l mio bene;
ma pur mezzo son io tra morto e vivo,
poi che del cor son privo. 10

26

A la sua donna, nel soggetto medesimo.

Se 'l mio core è con voi, come desia,
dov'è l'anima mia?
Credo sia col pensiero; e 'l pensier vago
è con la bella imago;
e l'immagine bella 5
de la vostra bellezza è ne la mente
viva e vera e presente
e vi spira e favella;
ma pur senza il mio core è la mia vita
dolente e sbigottita. 10

47

*Ballando con la sua donna desidera di fare amorosa
vendetta de la sua mano ch'egli teneva stretta.*

Non è questa la mano
che tante e sí mortali
avventò nel mio cor fiammelle e strali?
Ecco che pur si trova
fra le mie man ristretta, 5
né forza od arte per fuggir le giova,
né tien face o saetta
che da me la difenda.
Giusto è ben ch'io ne prenda,
Amor, qualche vendetta, 10
e se piaghe mi diè baci le renda.

48

*Non avendo ardire di parlar con la sua donna nel
ballo, prega Amore che sciolga i legami de la lingua e
raddoppi quelli del core.*

Amor l'alma m'allaccia
di dolci aspre catene:
non mi doglio io per ciò, ma ben l'accuso
che mi legghi ed affrene
la lingua a ciò ch'io taccia, 5
anzi a madonna timido e confuso

e'n mia ragion deluso.
Sciogli, pietoso Amore,
la lingua, e se non vuoi
che mi stringa un sol men de' lacci tuoi, 10
tanti n'aggiungi in quella vece al core.

59

*Lontano da la sua donna dice di non esser piú quel ch'egli
era, ma l'ombra sua.*

Lunge da voi, ben mio,
non ho vita né core e non son io.
Non sono, oimè!, non sono
quel ch'altra volta fui, ma un'ombra mesta,
un lagrimevol suono, 5
una voce dolente; e ciò mi resta
solo per vostro dono;
ma resta il male onde morir desio.

60

*Dice di morir mille volte mentre è lontano da la sua
donna: però chiama felice chi muore una sola.*

Lunge da voi, mio core,
mille volte m'uccide il mio dolore.
Perché la mia partita
mi tolse l'alma; e s'io ripenso in lei
mi ritoglie la vita, 5
e tutti sono morti i pensier miei.
Oh miseria infinita!
È quel felice ch'una volta more.

75

*Prega Amore che, poiché la sua donna sdegnata di rimirarlo,
gl'insegni alcuna arte con la quale possa involarle qualche
sguardo.*

Poiché madonna sdegnata,
fuor d'ogni suo costume,
volger in me de' suoi begli occhi il sole,
qualch'arte, Amor, m'insegna,

ond'io del vago lume 5
alcun bel raggio ascosamente invole;
né giusto fia che teco ella se'n doglia:
ché, se fuommi il core,
fia 'l mio furto minore
quando in dolce vendetta un guardo i' toglia. 10

90

*Dice a la sua donna che mentre gli si mostrò sdegnata poté
soffrire il foco, ma ora che se gli mostra pietosa non può
sopportarlo, laonde ...*

Mentre nubi di sdegno
fra' vostri occhi e 'l mio core
furo interposte, egli soffrì l'ardore.
Or che chiaro si gira
il sol di quei bei lumi, 5
forz'è che si consumi
l'anima esposta a sí gran foco ignuda.
Poiché dunque può l'ira
temprar sí ardente face
piú che pietà non face, 10
siatemi, prego, per pietà piú cruda.

93

Dice che disdegno e gelosia gli tolgono la vista de la sua donna.

Disdegno e gelosia,
vostri custodi, donna, e miei nemici,
fan gli occhi miei famelici e mendici.
Ed insieme col raggio
de' bei vostr'occhi i bei cortesi detti 5
pien di spirti e d'affetti
mi toglie de' duo dardi il doppio oltraggio:
ond'io, lasso, d'intorno
a le guardate mura
erro la notte solitario e il giorno, 10
qual cacciator ch'insidi
d'errante fera i boscherecci nidi.
Ma non vuol mia ventura
ch'involi senza pena: onde divegno

preda di predator, d'arciere il segno. 15

96

*Dice a la sua donna che, quanto piú conosce del suo
core, tanto meno gli presta credenza.*

Donna, quanto piú a dentro
conobbi il vostro core,
tanto a darvi credenza io son piú tardo,
né stimo quel di fore:
io dico un vago inchino, un dolce sguardo, 5
un dir: «Nel foco io ardo»,
un scolorir di viso,
un dolente sospiro, un lieto riso.

97

*Parla con Amore, dicendo di non voler credere piú a le
parole che a' fatti.*

A chi creder degg'io,
se vani sono i detti
e 'l vento se ne porta le parole?
Non a le voci sole,
che scompagnate sian da veri effetti, 5
Amor, crederò mai;
ma tanto or temo, quanto già sperai.
Amor, se vuoi ch'io creda,
convien che 'l core altrui ne' fatti veda.

122

Donna, sete ben degna
che di muggiar per voi con bianco pelo
non sdegni fra gli armenti il re del cielo;
e sete degna ancora
che la sua bella sposa 5
sia per voi sí gelosa,
come per lei che 'l grand'Egitto adora.
Cosí potessi anch'io
in voi tant'occhi aprire
quanti Argo aperse in Io, 10

per appagar mirando il mio desire:
però che i miei due soli
non veggon tutti i rai de' vostri soli.

135

Dice che Amore scrisse con la sua saetta d'oro le leggi de la sua vita in un lauro.

Con la saetta de la punta d'oro
ond'ebbi al petto sí mortal ferita,
scrisse per leggi Amor de la mia vita
nel verde tronco d'un frondoso alloro:
«Ama ed ardi; e ristoro 5
sia quest'ombra a l'ardor che stilla in pianto».
Dolci mie leggi, ond'io mi glorio e vanto,
temute e care, ond'io gioisco e moro,
se non basta nel tronco, ov'ei mi lima,
nel mezzo del mio petto, Amor l'imprima. 10

136

Invita Amore a la meravigliosa coltura del suo lauro.

Sian vomeri il mio stile e l'aureo strale
Amore, al bel terren del novo alloro;
aura quel dolce ventilar de l'ale
che tu scotendo vai purpuree e d'oro;
acqua il mio pianto che sí largo inonda 5
la coltura mirabile e 'l lavoro;
e se non l'erge al ciel da questa sponda,
le sia terra il mio core, e tu 'l feconda.

137

Paragona il canto di Laura a' dolcissimi suoni fatti naturalmente e dimostra gli effetti de la sua meravigliosa armonia.

Non fonte o fiume od aura
odo in piú dolce suon di quel di Laura;
né 'n lauro o 'n pino o 'n mirto
mormorar s'udí mai piú dolce spirto.
O felice a cui spira, 5

e quel beato che per lei sospira!
Ché se gl'inspira il core,
puote al cielo aspirar col suo valore.

138

*Parla al pastore che va di notte e 'l persuade ch'accenda la
face nel suo lauro.*

Pastor, che vai per questa notte oscura,
s'accender forse cerchi il lume spento,
perché di novo non l'estingua il vento
che tutta volta impetuoso dura,
né selce né focil convien che prenda: 5
basta che da quel lauro tu l'accenda.
Caro pastor, per Dio, pon mente e guarda
che te con la tua greggia al fin non arda.

139

Fa comparazione de la signora Laura a l'aura.

Messaggera de l'alba
è quest'aura terrena,
e torbida talor, talor serena:
Laura mia par celeste,
cosí bella io la veggio 5
dopo l'aurora in fresco e verde seggio:
di fior l'una riveste
il diletto aprile,
l'altra fiorir fa l'amoroso stile.

140

Continua l'istesso paragone.

Tu furi i dolci odori
a' ligustri ed a' gigli,
o mobil aura, ed a' bei fior vermigli;
ma li comparte l'auro
di Laura mia gradita; 5
tu segui il sol, da Febo ella è seguita.
Ah! non la volga in lauro
del ciel pietate o sdegno,

che di sí bella pianta è 'l bosco indegno.

142

*Dice che tutte le piante si rallegrano a l'apparir del sole e
'l sole a l'apparir del suo lauro.*

Ogni pianta gentile
al novello apparir del chiaro sole
farsi piú vaga suole,
ogni fronda allegrarsi, e 'n ogni ramo
sovra i lucidi rivi 5
cantano in dolci modi «Io amo, io amo»
gli augelletti lascivi;
e le meste sorelle
spargon lagrime al sole ancor piú belle.
Ma solo il sol piú lieto 10
par de la vista del mio bel Laureto.

143

Descrive l'apparir de l'aurora e de la sua donna.

Ecco mormorar l'onde
e tremolar le fronde
a l'aura mattutina e gli arboscelli,
e sovra i verdi rami i vaghi augelli
cantar soavemente 5
e rider l'oriente
ecco già l'alba appare
e si specchia nel mare,
e rasserena il cielo
e le campagne imperla il dolce gelo, 10
e gli alti monti indora.
O bella e vaga Aurora,
L'aura è tua messaggera, e tu de l'aura
ch'ogni arso cor ristaura.

144

*Parla con l'Aure e con l'Ore, pregando l'une che si
fermino, l'altre che portino i suoi lamenti a la sua donna.*

Ore, fermate il volo

nel lucido oriente
mentre se 'n vola il ciel rapidamente;
e, carolando intorno
a l'alba mattutina
ch'esce da la marina, 5
l'umana vita ritardate e 'l giorno.
E voi, Aure veloci,
portate i miei sospiri
là dove Laura spiri, 10
e riportate a me sue chiare voci,
sí che l'ascolti io solo,
sol voi presenti e 'l signor nostro Amore,
Aure soavi ed Ore.

152

*Dimanda a la Signora Laura perché ne la sua partita non
chiama il suo corpo ove è il suo cuore.*

Voi mi chiedeste il core
e partendo il portaste,
né 'l vostro in quella vece a me lasciate.
S'odio pur e dispregio
egli ritrova in voi, 5
deh, non rimanga in parte ove v' annoi;
ma, s'amor forse e pregio,
onde nasce l'oblio
che non chiamate il corpo ov'è 'l cor mio?

153

[Nel medesimo soggetto.]

Madonna gli occhi miei
e 'l cor si porta seco,
ed io rimango senza core e cieco.
Amore vo' ch'intenda
com'io me ne richiami: 5
io non so ben s'odia il mio core o l'ami.
Se l'odia a me lo renda,
se l'ama il suo mi done,
né viva con duo cor senza ragione.

154

Prega la sua donna che se non gli vuol dare il suo core, gli dia almeno la sua imagine, e poi conclude che gli debba donar l'una e render l'altra.

S'a sdegno voi prendete
ch'il cor vostro vi chieda,
l'imagin vostra almen mi si conceda.
Ma chi fia che l'ammiri,
l'ami e se 'n mostri vago, 5
se non segue il mio cor la vostra imago?
Dunque il cor mi rendete,
che, perché in me respiri,
non fia men vostro in tutti i suoi desiri.

155

Rende la cagione perché, avendola impressa nel core, desideri la sua imagine.

Se l'immagine vostra
in me dipinge Amore,
perché l'opra chied'io d'altro pittore?
Ben puote il mio pensiero
mirar la forma interna, 5
ma non farà che l'occhio unqua la scerna.
Dunque, privo del vero,
L'abbia almen finta il senso,
perch'io rimiri in voi mentre vi penso.

157

Dice che ritornando a la sua donna è seco per opera del suo pensiero.

Donna, nel mio ritorno
il mio pensiero a cui nulla pon freno
precorre dove il cielo è più sereno,
e se ne viene a far con voi soggiorno;
né da voi si diparte 5
giammai la notte e il giorno
perché l'annoia ciascun'altra parte:
onde sol per virtù del pensier mio

mentre ne vengo a voi, con voi son io.

165

Dice che la signora Laura, desiderando ch'egli celi l'amor suo, desidera cosa impossibile.

Vorrei lagnarmi a pieno
sfogando il duol ch'io sento,
ma ben piú 'l vostro sdegno ognor pavento.
Dunque il meglio è ch'io taccia,
e quel dolor sopporte 5
ch'ove s'accresca fia dolor di morte.
Ma, se fia che vi piaccia
il mio silenzio, almeno
il mostri un balenar d'occhi sereno.

166

[Nel medesimo soggetto.]

Se taccio, il duol s'avanza;
se parlo, accresco l'ira,
donna bella e crudel, che mi martira.
Ma prendo al fin speranza
che l'umiltà vi pieghi, 5
ché nel silenzio ancor son voci e preghi.
E prego Amor che spieghi
nel mio doglioso aspetto
con lettere di pietà l'occulto affetto.

167

Dice che il suo desiderio non è amoroso, ma di vendetta.

Donna, quella saetta
onde già mi percosse il mio signore,
accese il mio voler d'immenso ardore.
Or, benché spenta sia nel petto mio
la brama e 'l foco, pur i' bramo ed ardo 5
per voi, che fiera quanto bella sete;
ma la fiamma de l'alma e 'l suo desio
già non deriva da soave sguardo,
e non è quel che voi forse credete.

Bramo sí, ma vendetta; 10
e se pur dee gioir, non per amore
ma per disdegno omai gioisca il core.

181

*Loda la bellezza di Laura assomigliandola a le piante che
stillano lacrime e odori.*

Non è d'Arabia peregrina pianta
questa c'ha dolce odore,
per ch'in lacrime stilli il suo dolore.
Né 'l ventre ebbe giammai gravoso e pieno,
ma sovra lucide acque 5
nata è di Manto nel felice seno;
e tal com'ella nacque,
che tutti l'onorar s'a tutti piacque,
ummortal qui l'onore
serba sí come verde il suo colore. 10
Caro pregio del cielo e di natura
che non hai paragone,
tua grazia a te mi scorga e mia ventura
ove lampeggi e tuone,
per che de le tue frondi io m'incorone, 15
che di Giove il furore
mai non offende o l'aureo stral d'Amore.

189

Il lauro secco.

1

Secco è l'arbor gentile
che mai le frondi e 'l verde
o per gelo o per fulmine non perde.
O mutata è la legge
de la natura, o'l sole 5
men può di quel che suole
e sol le stelle Amore e 'l mondo regge,
e col piombo e con l'oro
miracoli rinnova
e fa vendetta nova 10
d'antico oltraggio ne l'amato alloro.

Ma se nel lieto aprile
rinverdir al mio crin non dee corona,
secchisi anco Permesso in Elicona.

190

Nel medesimo soggetto.

2

Fummo un tempo felici,
io amante ed amato,
voi amata ed amante in dolce stato.
Poi d'amante nemica
voi diveniste, ed io 5
volsi in disdegno il giovenil desio.
Sdegno vuol ch'io ve 'l dica,
sdegno che nel mio petto
tien viva l'onta del mio don negletto;
e le fronde ne svelle 10
del vostro lauro, or secche e già sí belle.

191

Nel medesimo soggetto.

3

Arsi mentre m'amaste,
ed al cortese affetto
pagò tributo di sospiri il petto;
ma poi che il vostro amore
volgeste in altra parte, 5
donna, s'estinse anco il mio foco in parte.
Sorse poi novo ardore,
ma fiamma fu di sdegno
perché 'l mio don di voi stimaste indegno:
questa seccò le chiome 10
del lauro ond'onorava il vostro nome.

194

Nel medesimo soggetto.

3

La giovinetta scorza,
ch'involge il tronco e i rami
d'un verde lauro, Amor vuol ch'io sempre ami;
e le tenere fronde, 5
fra cui vaghi concetti
fan gli augelletti al mormorar de' venti;
e l'ombra fresca e lieta
che da le foglie acerbe
cade co' dolci sonni in grembo a l'erbe.
Quivi le reti asconde, 10
né 'n parte piú secreta,
stanco di saettare, Amor s'acqueta.

195

Nel medesimo soggetto.

4

Sovra le verdi chiome
di questo novo lauro, udite come
de' canori augelletti
altri scherzando van di ramo in ramo,
cantando «Io t'amo, io t'amo»; 5
ed el par gli risponda
col dolce mormorio
de la tremante fronda:
«Sí, sí, che v'amo anch'io»;
ed altri vezzosetti 10
cantano «Quivi, quivi»,
quasi vogliano dire: «In questi rivi
o intorno a queste linfe
ti vagheggian le ninfe».

196

Nel medesimo soggetto.

5

Felice primavera

di bei pensier fiorisce nel mio core
 novo lauro d' amore,
 a cui ride la terra e il ciel d'intorno;
 e di bel manto adorno 5
 di giacinti e viole il Po si veste:
 danzan le ninfe oneste – e i pastorelli
 e i susurranti augelli – in fra le fronde
 al mormorar de l'onde; – e vaghi fiori
 donan le Grazie a i pargoletti Amori. 10

198

*Nel medesimo soggetto. [A Mantova, per le nozze del signor Conte
 Annibale Turco
 e la signora Laura Peperara.]*

2

Chi la felice pianta d'oriente
 portò ne l'occidente?
 e di qual mano avventurosa è questo
 meraviglioso innesto?
 Felice chi raccoglie 5
 pepe nel lauro fra le verdi foglie!
 Ond'amor e natura ed arte unite
 fanno amicizia e lite.

199

Nel medesimo soggetto.

3

È regio questo lauro
 ch'in queste erbose sponde
 verdeggia con sí belle e vaghe fronde.
 Dunque tanto superba
 non sia ruvida mano 5
 che ne tessa corona; anzi lontano
 stia da le verdi foglie
 chi per indegno crin giammai le coglie;
 ma qui tra i fonti e i rivi e i fiori e l'erba
 chi suol portarla d'oro 10
 se la faccia d'alloro.

200

Parla de le nozze di Laura metaforicamente.

4

Questa pianta odorata e verginella,
che secura dal fulmine e dal gelo
cresce sí cara al mondo e cara al cielo,
quanto divien maggior tanto è piú bella;
e giovanetta mano or di lei coglie 5
i novi frutti e le novelle foglie.
Oh fortunata man cui tanto lice;
e chi vi canta a l'ombra ancor felice!

201

De le nozze di Laura parla ne l'istesso modo.

5

De l'arboscel c'ha sí famoso nome
or s'ha fatta Imeneo la santa face,
e de le verdi fronde orna le chiome,
Amor, con tuo dolore e con tua pace;
e tu, che spesso gli volavi intorno 5
come al suo cibo suole augel rapace,
a la bell'ombra piú non fai soggiorno,
pur con tua pace, Amore, e con tuo scorno!

202

[Per la nascita di una figlia di Laura Peperara. 1583].

Picciola verga e bella
d'alloro trionfale,
cresci a la pianta, onde sei svelta, eguale!
Cresci felice; e, s'ella
secca non si rinverde, 5
tu mantien vivo frondeggiando il verde.
Fra la chioma novella
l'aura con dolci errori
scherzi mai sempre e i pargoletti Amori.

204

Loda la bellezza de la signora Laura Peperara.

Giammai piú dolce raggio
non spiega il sole in un fiorito maggio
di quel che le tue rose e i tuoi ligustri
fa sí chiari ed illustri;
né caggiono giammai la state e 'l verno, 5
tal c'hai l'aprile eterno:
perpetua primavera hai nel bel viso
e 'l sole è il dolce riso.

239

[*Tirsi e Licori*]

1

Tirsi sotto un bel pino
rimirava Licori,
e cantando dicea fra l'erbe e i fiori:
«Questo mutar può sede
fuor d'ogni suo costume 5
e nascer ne la valle o lungo un fiume,
prima ch'abbia la fede
in terra altro ricetta,
cara Licori mia, di questo petto».

240

2

Gli augelletti diversi
al tuo venir, Licori,
fra bei mirti cantaro e verdi allori
soavemente amorosetti versi
da intenerire i cori; 5
ma tu piú dolci assai li canti e detti.
Felice chi l'impara
e la sua voce al tuo nome rischiara!
Felici que' boschetti
ch'insegnì risonarli e que' poggetti! 10

241

3

Mentre i dipinti augelli,
cara Licori mia,
fra le superbe piante e gli arboscelli
facean bella armonia,
ed ora questi or quelli 5
alternavano a prova i vaghi accenti,
diss'io pien di stupore:
«Questa è la scuola ov'è maestro Amore!
Deh! perché non apprendo i bei lamenti
ne' miei dolci tormenti?». 10

242

4

Sovra l'erbette e i fiori
fuggia tutto smarrito
la mia crudel Licori,
anzi 'l cor mio che fu da lei rapito;
e me di piaggia in piaggia 5
seguia Ninfa selvaggia,
quando m'aggiunse, e con soavi baci
mi disse: «Or prendi e taci».

243

5

Fuggia di poggio in poggio
la mia dolce nemica,
ed essa mi seguia bella e pudica.
A1 fin mi giunse tra l'erbette e l'acque
e mi trafisse il core e non mi spiacque, 5
perché dir non saprei
s'ebbi vita piú dolce o morte in lei;
ma vita se parlò, morte se tacque.

244

6

Qual cervo errando suole
fuggir saette o dardi,
io fuggiva i begli occhi e i dolci sguardi
fra l'erbe e le viole,
quando costei mi giuuse e col suo riso, 5
non pur con le parole,
vita e morte mi diè cosí gradita:
morte perché diviso
fui da me stesso, e vita
perché l'alma felice è seco unita. 10

245

7

Quando stanco mi giunge
la mansueta e laggiadretta fera,
cosí nel cor mi punge
che mi piace il morir in tal maniera;
ma non mi par ch'io muoia 5
perché 'l morire è gioia.
Pur tante son le morti,
tante le vite mie,
quante son l'acque, o Po, che teco porti,
quanti i fioretti e l'erbe; 10
e tutte sono dolci e tutte acerbe,
tutte spietate e pie.

246

8

Al lume de le stelle
Tirsi sotto un alloro
si dolea lagrimando in questi accenti:
«O celesti facelle,
di lei ch'amo ed adoro 5
rassomigliate voi gli occhi lucenti:
luci serene e liete,
sento la fiamma lor mentre splendete».

247
9

Io vidi già sotto l'ardente sole
discoloriti i fiori
come la mia Licori;
eome i gigli del volto e le viole
che d'irrigar desio 5
con lagrimoso rio,
e seco insieme impallidir anch'io,
seco mutar semblante,
avventuroso amante.

248
10

Vita de la mia vita
tu mi somigli pallidetta oliva
o rosa scolorita;
né di beltà sei priva,
ma in ogni aspetto tu mi sei gradita, 5
o lusinghiera o schiva;
e se mi segui o fuggi
soavemente mi consumi e struggi.

249

L'amar sempre sperando
non è l'amor verace,
ma importuno desio di quel che piace,
e sfrenato voler e ingorda brama
di quel che per gioir s'apprezza ed ama. 5
Io sono il vero amante,
ch'amo l'orgoglio vostro e i fieri sdegni
e i miei tormenti indegni,
non per gioir ma per languir costante.
Miracolo d'amor ch'altri non crede, 10
morta è la speme e vive in me la fede!

250

Non è verace amore
quel che sol brama o spera,
ma cura ingiusta e 'ngorda voglia e fera;
e falso e vano amante
è quel ch'a sol goder move le piante. 5
Io son l'amante vero,
ch'amo vostra beltà, vostra virtude;
ned altro il mio cor chiude,
né per folle cagion temo o dispero. 10
Miracolo d'amor, novo in me solo,
non ho speme o timor, non gioia o duolo.

253

Deh, nuvoletta, in cui m'apparve Amore
e fece a gli occhi miei candido velo,
e, se m'ascose la beltà del cielo,
mostrò la sua di cui piú vago è 'l core! 5
Nuvoletta gentil, non fusti piena
di fredda pioggia o di gelata neve
o ver di fiamme ardenti,
ma d'uno spiritel volante e leve
e di lieto color tutta serena; 10
e i miei lumi contenti
pareano al lampeggiar d'occhi ridenti;
e, se 'l vago candor sí dolce adombra,
bramo la luce di cangiar con l'ombra
e la vista del sol col mio signore.

254

Amor ch'aspro tormento
sei fra' mortali in terra,
e mal sicura tregua e certa guerra,
e terribil procella e fiero vento,
che turbi i nostri ingegni, 5
e 'n guisa d'onde movi alti disdegni;
sei fra gli angeli in ciel senza difetto
contentezza e diletto,

e tranquilla quiete e stabil pace,
e gioia eterna con piacer verace. 10

255

Mentre in grembo a la madre Amore un giorno
dolcemente dormiva,
una zanzara zuffolava intorno
per quella dolce riva;
disse allor, desto a quel susurro, Amore: 5
«Da sí picciola forma
com'esce sí gran voce e tal rumore
che sveglia ognun che dorma?».
Con maniere vezzose
lusingandogli il sonno col suo canto 10
Venere gli rispose:
«E tu picciolo sei,
ma pur gli uomini in terra col tuo pianto
e 'n ciel desti gli dei».

256

Amor, che qui d'intorno
or fai ben mille scherzi e mille giri,
s'ardisci numerar tante mie pene
e tanti miei sospiri,
che son piú de l'arene, 5
piú de l'onde del mar, piú de le stelle,
racconta a la mia donna e queste e quelle;
e di' ch'io vivo a ciò che resti in vita
la mia doglia infinita.

257

Ardi, Amor, se ti piace
l'alma mia non che 'l fianco,
ch'io non sarò di sofferir mai stanco;
ma sembri la tua face
folgor ch'addentro passa 5
e fuor di sé vestigio a pena lassa.
Portino in me i tuoi sdegni

anzi martir che segni.
Pur, se restar vestigi
debbon di quel martire onde m'affliggi 10
dimostrin le mie labbra e le mie gote
di cari baci impresse ardenti note.

258

Auree fur le saette,
Amor, onde piagavi
l'alma con dolci piaghe e con soavi:
or non sol le quadrella, 5
ma le catene hai d'oro ed ogni nodo
che lega in nuovo modo
cortese amante e casta donna e bella,
e cosí quindi e quinci
con l'oro vinci, Amor, con l'oro avvinci.

259

Soletto Amor tendea,
qual pescator, le reti
fra cari scogli per diporto un giorno,
ed un bel fior vedea, 5
ch'a tutti i fior piú lieti
facea ne l'onde amare un dolce scorno;
e pien di maraviglia
dicea: «Felice preda! o chi la piglia?».

260

Donna, il bel vetro tondo
che ti mostra le perle e gli ostri e gli ori,
in cui tu di te stessa t'innamori,
è l'effigie del mondo 5
ché quanto in lui riluce
raggio ed imago è sol de la tua luce.
Or chi de l'universo
può i pregi annoverar sí vari e tanti,
quegli, audace, si vanti
di stringer le tue lodi in prosa e 'n verso. 10

261

Mentre volgea'l mio sole
lucido specchio al sol, cosí l'accese
che quasi un terzo sol gli occhi m'offese:
io, perdendo la vista a tanti rai,
come cieco restai.

5

Qual gloria è questa, Amore,
tormi la vista or che m'hai tolto il core?
E perch'io non gioisca al foco ond'ardo
con tre lumi abbagliarmi a un vago sguardo!

262

Desio se desiai,
ardo se arsi; e nel medesimo core
sento gran fiamma e pur non sento amore:
ch'amore è morto, e appresso il mio disdegno
ha la corona e 'l regno;
e ne l'istesso loco
il fabbro e la fucina
e gli strali ch'affina;
e tutte l'arme son di vivo foco.

5

263

Arrossir la mia donna
nel ragionar vedea
lieta de le sue lodi e vergognosa
e via piú bella di vermiglia rosa;
e parte sorridea;
e quel rossore e 'l riso
ne l'angelico viso
d'un bel lampo credea purpurea luce,
quando l'alba riluce
cui null'altra somiglia:
cosí, come beltà, virtute ancora
cresce s'altri l'onora.

5

10

264

Donna, chi vi colora
come vermiglia e mattutina aurora?
Forse è piacer che 'l volto
cosí v'orna e dipinge,
star non potendo dentro 'l core accolto? 5
O vergogna che tinge
il candor de la fede,
che per difetto rosseggiar si vede?
Ma qualunque tu sia,
color soave de la donna mia, 10
per te la colpa ancor bella saria.

265

Mentre la donna mia cangiando aspetto
di bianco nel vermiglio
mostra l'interno affetto
e pare or fresca rosa or vago giglio,
dico: «Se cosí muta il bel colore, 5
non è ferma nel core»;
ma'l variare è cosí dolce e vago
che d'altro io non m'appago.

266

Dolcissimi colori,
voi vi mutate, ed io
muto aspetto con voi, ma non desio.
Sempre vorrei mirarvi, e se fiorire
un bel purpureo veggio, 5
e quel vago candor sempre io vagheggio;
e perché vari segno al mio pensiero
è costante l'arciere.

267

Bella non è costei,
ma la beltade istessa
perché fa bello ciò ch'a lei s'appressa;

e quanto ella comparte i dolci sguardi
e le parole e 'l riso 5
e l'alte grazie, Amor, del lieto viso,
di cui piú m'invaghisci ove piú m'ardi,
tanto sol questo mondo amaro e vile
mi par grato e gentile.

268

Come sia Proteo o mago,
il bello si trasforma e cangia imago:
or si fa bianco or nero
in duo begli occhi, or mansueto or fero; 5
or in vaghi zaffiri
fa con Amor soavi e lieti giri;
or s'imperla or s'inostra,
or ne le rose ed or ne le viole
d' un bel viso ei si mostra 10
ora stella somiglia, or luna, or sole;
talor per gran ventura
egli par il Silenzio a notte oscura.

269

De' bei vostri color non solo adorno
l'abito vago a la stagion novella,
ma ne tingo le guance allor che torno
dove m'avventa Amor le sua quadrella, 5
e dentro al core, ov'egli fa soggiorno,
l'alma ne vesto ch'è sol vostra ancella:
tal che bigio son dentro e tutto fuore
di viola un dolcissimo pallore.

270

E la bellezza un raggio
di chiarissima luce
che non si può ridir quanto riluce,
né pur quel ch'ella sia. 5
Chi dipinger desia
il bel con sue parole e i suoi colori,

se può dipinga il sol, e no 'l contempre
sí ch'ei n'abbagli e stempre,
né sian l'ombre il suo velo,
ma vive carte, e l'oriente il cielo. 10

271

L'or, gli odori e le gemme
fra gli Arabi e fra gl'Indi
chiuse e sparse natura e quinci e quindi;
altri le prende e merca:
in voi raccolte in breve spazio or sono, 5
e a chi ben ne ricerca
non ha pregio la merce o pari il dono.

272

Occhi leggiadri e belli,
nel vostro dolce nero
un fanciul diventò, scherzando, arciero,
e saetta da gioco
mill'alme e mille cori, 5
e rinfresca gli ardori;
e non gli mancan le saette e 'l foco,
né gli mancar giammai,
ché sono strali e fiamme i vostri rai.

273

Vagheggiava il tesoro
d'un bellissimo crine
quand'io mi volsi a voi, luci divine;
e 'n voi scorsi onestà, bellezza, amore,
ma con tanto splendore 5
e con tanti amorosi e dolci rai
ch'abbagliato restai.
Che piú lodar presume
chi non vede omai piú del vostro lume?

274

Vide una chioma d'oro, e disse Amore:
«Questa è somma beltate»;
poi la vostra mirò, luci beate,
onde pentissi e tacque,
né piú la può lodar, ma piú gli piacque. 5

275

1

O via piú bianca e fredda
di lei che spesso fa parer men belle
col suo splendor le stelle,
turba il suo puro argento
o nube o pioggia o vento, 5
nulla il tuo bel candore e i vaghi giri.
S'in me tu lieta giri,
sia la mia vita un sogno ed io contento.

276

2

Piú che Diana è bella e piú mi piace
questa mia donna, anzi mia viva face;
ma non riscalda a pena
quando ella è piú lucente e piú serena,
né sparge i rai con rugiadosa stille, 5
ma con fiamme e faville,
tal ch'ogni freddo core
arde ed avvampa d'amoroso ardore.

277

3

Perché la mia Diana, anzi 'l mio sole,
anzi la vita mia,
talor si mostri amorosetta e pia
e de l'umil sampogna ascolti il suono,
non scende a me se miro i dolci raggi 5
e tutte le sembianze e le sue forme,

se ricerco de l'orme,
se misuro i suoi passi e i suoi viaggi;
né mai candida lana od altro dono
di tal che preghi ed ami, 10
né di serici stami
la moverebbe ancor vago lavoro,
né pur il vello d'oro.

278

Per donare un lacciuolo,
perché mostrarsi in vista
lunga stagion cosí turbata e trista?
Quanti avvolti n'avete intorno al crine,
tutti fanno rapine; 5
e se colpa è far preda,
colpa è de la natura; ella se'l veda,
che bellezze vi diè quasi divine;
e vostro, donna, intanto
è d'invitta onestate il pregio e'l vanto. 10

279

Al discioglier d'un groppo
mille al cor me ne strinse
quella candida man che pria l'avvinse;
ma l'uno era scoperto;
son gli altri occulti nodi 5
e d'occulta dolcezza occulti modi;
e nel mio core aperto
la donna che me'l cinge ed incatena
de' lacci ch'ella fa s'avvede a pena.

280

Ira mia fortunata,
ch'una candida mano
stringendomi pian piano
e menandomi preso in altro loco
fece parer di molle cera al foco 5
o di tenera neve al sole ardente:

qual fiume o qual torrente
d'infinita dolcezza
alma a languire avvezza
d'ogni intorno irrigò sí dolcemente? 10

281

O destrieri del sole,
perch'un sole è costei
di valor, di bellezza a gli occhi miei.
come voi siete mossi a suon di sferza
in me si move il core 5
e la ragion in lui percuote e sferza,
già fatto Autumedon sul carro Amore;
e perché non m'impiaghi
sento allora tremar gli spirti vaghi,
e conosco lontano 10
il dolce colpo de l'usata mano.

282

Quella ch'i suoi tesori asconde e cela,
in rime espose, quasi gemme elette,
le dolci parolette,
quasi volesse dir: «Questa è la mostra
de la ricchezza senza pari al mondo, 5
onde il meno paleso e 'l piú nascondo;
dentro è la merce nostra».
Or chi la merca, Amore,
s'ogni merce ricuso e chiedo il core?

283

Quella candida mano
che le parole scrisse,
l'avventò poi volando e mi trafisse;
ed io medesimo accolsi
le dolci parolette, 5
anzi pur le saette
temprate nel dolcissimo veleno,
e ponendo le fiamme e 'l foco in seno

d'arder mi piacque e nel piacer mi dolsi.

284

Persuade la sua donna ad esser o in tutto crudele o in tutto pia.

Questa vostra pietate
non refrigerio al core,
ma dà forza a l'ardore:
dunque d'esser pietosa omai cessate
in cosí strana guisa 5
che ne sia l'alma uccisa:
perch'ella vi desia
o in estremo crudele o in tutto pia.

285

Se negaste tre volte
per compiacere a' prieghi,
non sia grazia d'Amor che mi si nieghi;
ma crescan le preghiere
umili lusinghiere 5
piú che nel ciel le stelle o in mar le stille,
e dianvi al core assalti a mille a mille
perché si pieghi un'alma
e conceda al pregar vittoria e palma.

286

Stava madonna ad un balcon soletta,
quando 'l mio braccio stesi
sopra il suo braccio indi perdon le chiesi
s' in tal modo l'aveva offesa e stretta.
Ella soavemente mi rispose: 5
«Col porvi il braccio voi non m'offendeste,
ma nel ritrarlo offesa i' ne restai».
Oh care parolette accorte e preste,
parolette cortesi ed amorse!
Se vero e certo fu quel ch'ascoltai, 10
non bramerò d'offendervi giammai;
però, dolce mia vita,

da la qual non desio di far partita,
dove offesa non è non sia vendetta.

287

Un donar un bel fiore,
un mandare un sospir messo d'amore,
uno stringer di mano
son, donna, i segni ond'io non spero in vano.
Ma l'un repente langue
e l'altro fugge e si disperde in vento;
L'estremo è quel ch'io sento
come fiamma e come angue,
tal ch'ora gela ed or s'accende il sangue.

5

288

Amatemi, ben mio,
perché sdegni il mio core
ogni altro cibo e vive sol d'amore.
V'amerò, se m'amate,
né men de la mia vita
l'amor fia lungo e fia con lui finita.
Ma s'amarmi negate,
morirò disperato
per non amarvi non essendo amato.

5

289

Invidia la morte d'una farfalla.
Già tu volasti quattro volte e sei
in quel petto sí molle,
vaga farfalla, or morta al lume sei.
Non bramo io luce, né son tanto folle;
ma la morte vorrei
dove fortuna darla a te non volle.
Oh dolce chiuder gli occhi,
s'avverrà che spirare in lui mi tocchi!

5

290

Amorosa fenice,
nel sol che solo adoro
ardendo vivo e moro,
e morendo rinasco e volo e canto,
fatto cigno canoro, 5
il suo bel nome santo.
Amor, s'in altro lume
arder non so le piume,
perché de la mia donna augel mi fai
e non m'annidi in quel bel seno mai? 10

291

In vaga e bruna gonna
miro odorati fiori
e piú vaghi in bel negro i bei colori;
e se pur son di quelli
che già nacquer di pianto, 5
ben li accompagna col funebre manto;
e sono in lei piú belli
che 'n vago e 'n verde suolo:
felicissimo me s'un dí l'involò!

292

L'alma tra nodi avvolta
d'Amore e di Natura
né brama odiar né di partir si cura.
Dunque non sia disciolta
da' suoi cari legami, 5
ma fedel prigioniera e viva ed ami:
e sciolto veder brami
il suo mortal consorte,
sí che seco gioisca in lieta sorte.

293

Perché tu guardi con cent'occhi e cento,
invida Gelosia,

veder tutta non puoi la gioia mia.
Non vedi, no, quanta dolcezza i' sento
nel mio felice core;
e, benché cieco sia dipinto Amore,
bendato e senza lume
nel mio cor piú ne vede e 'n queste piume.

5

294

Quanto voi sete bella
tanto son io geloso,
tal che, donna, sperar di voi non oso.
E per fuggir dal mio crudel martire
e da la pena ria
fuggo la vita mia,
ma non lascio però la gelosia.
Qual rimedio è 'l partire,
se non basta il morire?

5

295

Cara animuccia mia,
deh, quando a voi ritorno e m'avvicino
a l'aria dolce del sereno viso?
Ma un vago giro d'occhi, un lieto riso,
un saluto cortese, un bell'inchino,
due parolette accorte e duo sospiri,
dopo tanti martiri
saranno i premi, anzi pur nove pene:
nodi, lacci e catene,
faci, saette e dardi
onde mi legghi e mi trafiggi ed ardi.

5

10

296

In voi le vostre risa
sol mosse il pianto mio:
chi fece amaro il fonte e dolce il rio?
Ma tal dolcezza e tanto
Piacer mostraste al fin del mio dolore
che lagrimoso umore

5

vi sparse da' begli occhi i lieti rai:
quando nacque giammai
dal pianto il riso e poi dal riso il pianto?

298

Mentr'io mirava fiso
de la mia donna gli occhi ardenti e belli,
due vaghi spiritelli
fiammeggiando n'usciro a l'improvviso, 5
e dopo mille scherzi e mille giri,
mille fughe d'intorno
e mille agguati dentro al seno adorno,
mi trassero del cor mille sospiri:
ond'io con dolci ed amorosi lai
«Pietà, pietà», gridai. 10

299

Se la sua dolce lingua
a ragionar d'amore
snoda costei con graziosi modi,
sento ben mille nodi 5
ristretti immantinate intorno al core;
e dir ben non saprei
come l'uno si sciolga e l'altro legghi;
ma so che lacci miei
tutti sono i suoi dolci e cari detti,
tutti i vaghi concetti 10
in ogni guisa che li mova o pieghi:
onde legato e involto
tanto piú sono quanto piú l'ascolto.

300

Quante soavi parolette accorte
a' miei desiri intrica
la mia gentil guerriera, anzi nemica,
tante son dolci vie di bella morte;
ed io m'avvolgo in lor tra'l falso e 'l vero, 5
tra'l piacere e la noia,

tra'l dolore e la gioia,
e fuggo e bramo ed ardo e temo e spero.
Solo un pietoso calle
di piú sicura vita a me non falle, 10
ch'in poche lettere avvinto
ella mi manda il filo e 'l laberinto.

301

1

Se acuti e duri strali
fossero queste spine,
e tutte queste fronde e questi fiori
paresser vive fiamme e vivi ardori,
il frondoso confine 5
tenteria di passar la destra ardita,
senza temer di foco o di ferita,
sol per toccarti, or che non vede alcuno,
tra sí bel verde e bruno.

302

2

Siepe, che gli orti vaghi
e me da me dividi,
sí bella rosa in te giammai non vidi
com è la donna mia
bella, amorosa e pia; 5
e mentr'io stendo sopra te la mano
la mi stringe pian piano.

303

3

Sarai termine ancora,
come de' passi miei,
de' miei cari diletta,
siepe, ch'udisti gli amorosi detti;
e non t'apristi allora 5

pietosamente fra 'l mio petto e lei,
slepe, siepe crudele,
al suon de le dolcissime querele.

304

Labbra vermiglie e belle
che sete sí adorata e dolce via
d'angelica armonia;
bianche perle e rubini,
dove frange ed affrena 5
Amor la voce di dolcezza piena
e gli spiriti vaghi e peregrini;
bocca, suo bel tesoro e di natura,
se nulla toglie a te chi piú ne fura,
né ti manca una gemma od una rosa 10
per mille baci altrui, perché ti spiace?
Deh! fa del furto pace,
e sarai quanto bella ancor pietosa.

305

Sovra i baci di una bella giovane.
Ne i vostri dolci baci
de l'api è il dolce mele,
e v'è l'ago de l'api aspro crudele.
Dunque addolcito e punto 5
da voi parto in un punto.

306

Né dolce umor che nobil canna asconde,
né soavi licori
trasser l'api giammai da' vaghi fiori,
né rugiada celeste
piove in tenere fronde, 5
com'io furai da queste
vermiglie e vaghe rose.
Datemi un bacio ancor, labbra amorose!
Ma volete ch'io torni a' furti miei?
io tornerò, ch'in voi morir vorrei 10

per furto o per rapina,
se'l ciel sí nobil morte mi destina.

307

Non sono in queste rive
fiori cosí vermigli
come le labbra de la donna mia,
né 'l suon de l'aure estive
tra fonti e rose e gigli 5
fa del suo canto piú dolce armonia.
Canto che m'ardi e piaci,
t'interrompano solo i nostri baci!

308

Soavissimo bacio,
del mio lungo servir con tanta fede
dolcissima mercede!
Felicissimo ardire
de la man che vi tocca 5
tutta tremante il delicato seno,
mentre di bocca in bocca
l'anima per dolcezza allor vien meno!

309

O verdi selve, o dolci fonti, o rivi,
o luoghi ermi e selvaggi,
pini, abeti, ginepri, allori e faggi;
o vaghi augelli, semplici e lascivi,
Eco, e tu che rispondi al mio lamento, 5
chi può dar fine a sí crudel fortuna?
Una. – Dunque sol una,
e fa cosí lacrimevol contento?
Cento. – Non son già cento, e pur son molte
in bella festa accolte: 10
come una potrà dunque il mal fornire?
Ire. – Per ira mia né per dispetto
non avrà fine amor nel nostro petto.

310

Mentre angoscia e dolore
e spavento e timore
sono intorno al mio core afflitto e stanco,
vestitevi di bianco,
o miei negri pensieri: 5
del candor de la fede,
ch'ove s'uccide piú forte rinasce,
siano le vostre fasce.
O miei fidi guerrieri,
su, su, veloci e pronti 10
prendete i passi ed ingombrate i monti.

311

Nave in mar, segno in torre
ch'in alto è fisso e si rivolge intorno
a' venti notte e giorno,
somiglia il mio pensiero,
e d'instabile augel costante arciero 5
e stella in cielo errante
par la costanza mia fatta incostante.

312

In terra fu reciso
questo fiore odorato,
ma trasportollo Amore in paradiso;
poi riportato in lei
fu da l'istessa mano, 5
ma in parte che dal ciel tragge gli dei;
e gli dicea pian piano:
«Non ti spiaccia il tuo fato,
perché meglio morrai che non sei nato».

313

Le tre dolenti lettere, o vago fiore
di bellezza e d'amore,
son lettere di giacinto; ed io doglioso

nel mio cor le riscrivo,
mezzo fra morto e vivo. 5
Ahi, dura sorte, ahi, che gridar non oso!
Ahi, crudel dipartita,
ahi, fin de la mia vita!
Ah lacrimosi lai!
T'ascolterò, ti rivedrò giammai? 10

314

Perché di seno in seno
cosí trasporti, Amore,
questo vermiglio, lieto e vago fiore?
Ben dei saper che l'uno
tutto d'onesto foco, 5
e pien di casto gelo è l'altro loco.
Ma s'egli danno alcuno
non ha tra fiamma e ghiaccio,
perché tra l'uno e l'altro i' mi disfaccio?

315

Quella candida mano
ch'a mezzo il verno i vaghi fiori accinse,
me con leggiadri nodi allcora strinse.
Deh! s'un medesimo fato
hanno i bei fiori ed io, 5
non bramo di morir se non legato,
ma 'n sí bel petto di morir desio.

316

Sí mirabil virtute
o sí rara bellezza
in altro fior non si vagheggia o prezza:
non in croco, in narciso o 'n amaranto,
o'n quel che fece il sangue 5
del bel fanciullo esangue,
o 'n quel che Citerea formò col pianto,
o 'n altro che fiorisca in verde spina
o pur in ramo o in prato;

ma in qual mai siepe è nato, 10
od in qual pianta nostra o peregrina?
Nacque forse il bel fiore
ne gli orti vaghi dove nacque Amore?

317

Letto è questo d'Amore o pur di Flora,
che di sua man l'infiora,
e scelse in queste ombrose verdi rive
fiori azzurri e vermigli, 5
viole perse e gialle e bianchi gigli
nutriti dolcemente a l'aure estive;
ma fu così dipinto
che 'l piacer del mirare il sonno ha vinto

318

Sovra un lucido rio
si dolea per amore
un pastorel mirando il suo bel viso:
«Perché» diceva «anch'io 5
non mi converto in fiore,
benché non ami come fé Narciso
che 'n quella forma almeno
mi raccorrebbe la mia donna in seno?».

319

Non può l'angusto loco
tra pini abeti e faggi
celare i vostri puri e lieti raggi
e'l dolce e vivo foco; 5
e chi nasconde il sole
perché non splenda fuor com'egli suole?
Occhi graditi e cari,
occhi sereni e chiari,
voi somigliar sovente
fate quest'umil villa un oriente. 10

320

Solitudini amiche, ombre e silenzi,
in voi lascio il mio core;
tu 'l chiudi, o fido albergo, in questo orrore.
Tu serba la sua fede e 'l mio diletto
perch' altri non l' involo; 5
e tu, facendo guardia al casto petto,
appresta un molle letto
su l' occaso al mio sole;
e s' avvien che vi scherzi intorno e vole
l' insidioso Amore, 10
serra il varco a gli augelli, a raggi, a l' ore.
Perché non sol ne la serena luce,
tra cavalieri ed armi,
dove trionfi invitto e nobil duce
al suon di lieti carmi, 15
né tra palagi sol di bianchi marmi,
ma in tenebre e 'n squallore
e fra boschi e spelonche è bello onore.

321

Che mi giova il tranquillo,
or che presente m'è la donna mia?
Forse partir desia?
Deh! perché mai non abbia un tal desire
l' onda col ciel s' adire; 5
turbate il mare, o venti,
perché tema e paventi:
ch' io vivrò piú sicuro
e lieto gioirò del tempo oscuro.

322

Donna, lunge da voi
vivo del mio dolore,
né manca il cibo con la vita al core:
perché da voi deriva,
e pare un fiume senza fondo o riva. 5
Voi siete il fonte, e 'l rio

de la vostra bellezza è 'l pianto mio.

323

Lontano dal mio core
infinito è 'l dolore,
infinite le pene e i miei tormenti,
infiniti i martiri, 5
infiniti i sospiri,
infinite le lagrime e i lamenti:
sol la speranza ha fine
di rivedervi mai, luci divine;
sol fine ha la speranza,
e nel fondo de' mali ognor avanza. 10

324

Qual rugiada o qual pianto,
quai lagrime eran quelle
che sparger vidi dal notturno manto
e dal candido volto de le stelle?
E perché seminò la bianca luna 5
di cristalline stelle un puro nembo
a l'erba fresca in grembo?
Perché ne l'aria bruna
s'udian, quasi dolendo, intorno intorno
gir l'aure insino al giorno? 10
Fur segni forse de la tua partita,
vita de la mia vita?

325

O dolci lagrimette,
che già la donna mia da' suoi begli occhi,
quasi nembo che fiocchi,
sparse in quest'odorato e bianco lino!
Misero peregrino, 5
questo sol meco io porto e solo io tegno,
caro mio sí, ma non felice pegno,
perché n'asciughi i lumi,
e ne pianga lontano e mi consumi.

326

Lunge da gli occhi vostri
io vivo del pensiero
pensosa vita; e vivo perché i' spero.
Spero il lieto ritorno;
e s'avverrà che nel felice giorno 5
la mia dolce speranza in me si moia,
spero viver di gioia.

327

Come cristallo in monte
l'orgoglio in voi s'indura,
donna bella e crudele oltra misura.
In me l'amore affina
come or lucente in fiamma, 5
e se gela il cor vostro il mio s'infiamma.
Né quella argente brina
struggo però, ma ne l'istesso loco
manterrà fede eterna al gelo il foco.

328

Come dimostra Amore
di contrario voler contrario segno,
in me d'ardente affetto, in te di sdegno!
Perch'io ti diedi il core
ch'era fiamma ed ardore, 5
tu ghiaccio mi donasti
per mostrar i pensier gelati e casti:
cosí quasi per gioco,
tuo dono è di gelo e 'l mio di foco.

329

Donna, il vostro disprezzo e 'l mio disdegno
son doppio mio tormento,
e dentro è l'uno e di fuor l'altro io sento.
Se sprezzate il mio amore,
sprezzate l'esser bella, 5

e per mostrarvi a me spietata e fella
parete altrui gentile:
cosí vi rende il vostro orgoglio umile
e l'umiltà superba;
mentre v'inchina a gli altri e me riserba 10
a sí lungo dolore,
e piú la cortesia disdegna il core.

330

Sotto 'l tuo grave incarco
vissi contento, Amore,
mentre che col mio ardore
non fusti ad arder chi m'accese parco. 5
Ma poi che molta invidia e poca fede
e falso rio sospetto
gli empío di gelo il petto,
or ben piú in te si vede
come dubbi i sentier sian ne' tuoi regni
poi che d'un solo amor nascon due sdegni. 10

331

Gioco d'Amor son io,
lieto e dolente come vuol la sorte;
e 'l campo è questa corte
che del mio duol si ride e del mio scorno. 5
È paleo la mia vita
che rota intorno intorno
veloce piú quant'ella è piú ferita,
e fa con mille giri
ciascun meravigliar che la rimiri:
egli è 'l fanciul che scherza 10
e 'l suo lungo disdegno è la sua sferza.

332

Donna, se dopo tanti e tanti torti
che voi m'avete fatti a me chiedete
lagrimando perdono
con modi cosí dolci e cosí accorti,

da me perdono avrete, 5
se darlo un servo può, ché servo i' sono
e voi mia donna sete;
ma che poss'io se pur alcun v'incolpa?
Torvi posso la pena e non la colpa.

333

*Rende la ragione perché la sua donna sia amata ed egli
amante.*

Gelo ha madonna il seno e fiamma il volto;
io son ghiaccio di fuore
e'l foco ho dentro accolto.
Quest'avvien perch' Amore
ne la sua fronte alberga e nel mio petto, 5
né mai cangia ricetta
sí ch'io l'abbia ne gli occhi, ella nel core.

334

Porti la notte il sole
e la candida luna il giorno apporte,
e 'l nascer lutto, e gran placer la morte;
porti la state il gelo,
e 'l ciel diventi a noi l'orrido inferno, 5
anzi l'inferno il cielo;
rompa sue leggi la natura e 'l fato,
poiché le rompe Amore,
e premio è crudeltà d'un nobil core
e pietà d'uno ingrato. 10

335

Voi bramate, ben mio,
che m'uccida il dolore,
però crescete pena in questo core,
ma pur, mentre mi doglio,
sento un placer sí novo 5
del placer che vi porge il mio cordoglio,
oh meraviglia!, e quasi avvien ch'allora
per doglia no, ma per diletto io mora.

336

Madrigale fatto ne la stagione de' vermicelli.

1

Come l'industre verme
di questa verde fronda
si nutre e fa sue fila e si circonda,
sí di speranze inferme
il mio sdegno si pasce, 5
e si raccoglie ne le proprie fasce;
e se fia ch'altri asconda
l'opre a me de' suoi stami,
io quelle celerò de' miei legami.

337

Ne l'istesso argomento.

2

Donne, i serici stami
voi sí chiuse volgete,
che di poter mirarvi a me togliete;
ma non son sí segrete
l'arti vostre né i modi 5
come quelle onde Amor tesse i suoi nodi.
Vi celo io come v'odi
per mia vendetta e v'ami,
e come sprezzí piú quel che piú brami.

338

Donna cortese e bella,
deh! non voler ch'io moia
di temenza e di noia;
libera il corpo e fa l'anima ancella;
e se disdegni signona sí bassa, 5
altrui mi dona e lassa:
ché tra' pastori forse o tra' bifolci
avrò l'ore piú dolci.

339

Dolcissimi legami
di parole amoroze
chi mi legò da scherzo e non mi scioglie?
Cosí egli dunque scherza e cosí coglie?
Cosí l'alme legate 5
sono ne le catene insidiose?
Almen chi sí m'allaccia
mi leghi ancor fra quelle dolci braccia.

340

Era pur meglio, Amor, che i miei lamenti
fosser senza rimedio
e'l mio languir maggiore,
poi che i gustati miei brevi contenti
medicina è crudel ch'a' miei tormenti 5
raddoppia la cagion del mio dolore;
ma spera l'alma, e sol in ciò s'appaga,
sanar, tornando a quel gioir, la piaga.

341

Fuggi, fuggi, dolor, da questo petto
or che vi torna la gioiosa spene;
or che promette al cor pace e diletto,
tutti fuggite omai, tormenti e pene.
Già vicino è 'l mio sole: oh cieli amici! 5
Già s'appressa il mio bene: oh dí felici!
Né, potendo tornar senza partita,
mi piace che partí la cara vita.

342

Già fu mia dolce speme
assai debile e lenta,
or cresce sí ch'ella piacer diventa.
Ma, perch'io spero insieme
e insieme abbia diletto, 5
mai non adempie Amor ogni difetto;

e sempre il mio piacere
temprando va, perch'io maggior lo spere.

343

Soavissimo canto,
oh pur t'oda una volta
e poi mi stilli in lagrimoso pianto!
Felice chi t'ascolta!
Felice chi risguarda 5
la rosa, onde tu spiri, ancor non colta!
Felice sí, ma tarda
fora la sorte mia
fra quel sí dolce odore e l'armonia.

344

Se de' begli occhi de la donna mia
un sol raggio è possente
ad infiamarmi il cor, l'alma e la mente,
di me che dunque fia 5
se mai li vedrò poi
scoprir tutti gli ardenti raggi suoi?
Credo che in fuoco e 'n fiamma
consumerommi tutto a dramma a dramma.

345

Tra mille fior già colti in dolce speco,
quasi rosa non colta,
non incolta ma colta,
era Amarilli, e Galatea con seco,
pur come fiore accolto in verdi spoglie; 5
ma chi le colse? Amor quando le coglie.

346

Cantava in riva al fiume
Tirsi d'Eleonora,
e rispondean le selve e l'onde: «Onora».
E pareo mormorando

dir l'ora: «Ora ch'appare, 5
l'aurora par che lieta esca dal mare:
or chi l'onora amando?».
E l'acque insieme e i rami:
«Or chi fia che l'onori e che non l'ami?».

347

In un fonte tranquillo
si specchiava Neera,
e Tirsi le dicea piangendo intanto:
«Mentr'io cosí mi stillo, 5
ninfa selvaggia e fera,
spero fontana divenir di pianto:
allora in me vedrete
quanto voi bella e quanto cruda sete».

348

Avventossi repente a' capei d'oro,
ma non li offese, il foco,
quasi volesse dir: «Questo è il mio loco;
e fra chiome sí belle, 5
quasi in ciel fra le stelle,
puro divengo e chiaro
e l'innocenza da' bei crini imparo».

349

Chi mi ferí la destra
se mi feriva il core,
piaga d'odio guaria piaga d'amore.
Or non tanto mi duol l'istesso duolo 5
quanto il dolermi solo:
perché la man ferita
piú vergognosa è in ballo e meno ardit.

350

Ebbe qui vita e regno,
seggio e corona Amore;

or è qui morto, e la sua tomba è 'l core.
Con la fede ei morio;
or vive altro desio, 5
e questo amor non è, ma bella imago
ed idol caro e vago;
e par che parli e spiri
mille d'estinto Amor dolci sospiri.

351

Costei vuol ch'ami e taccia,
ella m'odia e ragiona:
questa è d'aspro martir palma e corona.
Io amo dunque, io amo,
e dir non oso: «Amiamo», 5
ch'odio è di tanta fede
dolce ristoro al fin, dolce mercede.
Amor, già fusti cieco,
or non se' cieco, e miri 10
con occhi mille i dolci altrui desiri;
ma ben sei muto, Amore,
e tra' tuoi fochi ascosi
dentro al mio petto sospirar non osi;
e il mio sí largo ardore 15
è profondo silenzio in umil core.
Se parola o sospiro
può scemar quella fiamma
che fa cenere il volto e 'l core infiamma,
manchi a' sospiri ardenti 20
il suon de' chiari accenti,
manchi lo spirto a l'alma,
e un bel silenzio sol mi tenga in calma.

352

Or che la nave mia
va per l'onde d'amor, di gelosia,
il mar sempr'è turbato
che del mio pianto... ;
colma va dei desiri, 5
sono remi i pensier, venti i sospiri;

è la vela il mio core,
 e i naviganti son Speme e Timore.
 Lunge mi veggo il lito,
 il mio lume, il mio sol anco è sparito; 10
 ed al governo siede
 Amor, che non ha legge e non ha fede:
 talché, se rompe a scoglio
 o s'affonda nel mar, di me mi doglio,
 che fui pur troppo audace 15
 cagion che spesso il cor sospira e tace.
 Donna, non sol tu m'hai ferito il core,
 tu che sanarlo puoi
 con un sol sguardo de' begli occhi tuoi,
 ma per maggior tormento 20
 vuoi ch'io taccia il dolor ch'io provo e sento.

354

Occhi miei mal accorti,
 a gran ragione di voi sol mi doglio,
 ché voi sete cagion del mio cordoglio.
 Per voi, sol che mirate
 io son ferito da lo stral d'Amore, 5
 e per voi se ne va veloce al core:
 dunque voi nel mirare
 siate piú accorti, perché non conviene
 ch'io di vostro gioir porti le pene.

355

Crudel, se tu non credi a' miei lamenti,
 dà fede a questo core
 che mostra il suo dolore
 con mille e mille suoi sospiri ardenti.
 Credi a questi occhi miei, che fuggi tanto, 5
 che, se qualor li affiso
 nel tuo leggiadro viso
 son tanti fiumi ognor d'eterno pianto.
 E se non credi a me, credi a te stessa,
 ch'ai del mio cor la chiave: 10
 l'apri dolce e soave

e mira in lui la tua bellezza impressa;
mira la bella fronte, i bei crin d'oro,
quest'occhi tuoi sí vaghi
con che mill'alme impiaghi; 15
e pensa poi, crudel, s'io per te moro.

356

Correte, amanti, a le bellezze nove:
donna, c'ha sí begli occhi e sí bel volto,
che sol mirando ha tolto
l'arco ad Amore e le saette a Giove. 5
Mirate le vaghezze altere e sole
d'un bel crin vago e biondo a l'aura sciolto,
che sol, senz'arte, ha tolto
il pregio a l'oro e la sua luce al sole.
Udite le parole, udite il canto 10
fra bianche perle e bei rubini accolto,
che in un sospiro ha tolto
a Febo l'arte, a le sirene il vanto.
Come fuggir dunque potrete omai
che ne l'udirla o vagheggiarle il volto 15
il cor non vi sia tolto
e che ritorni al vostro petto mai?

359

Voi volete ch'io v'ami
e non volete che per voi sospiri:
questi son pur d'Amor novi martiri!
Se con gli occhi m'ardete, 5
e l'alma è vaga di sí dolce ardore,
come può star la fiamma chiusa al core?
Se il mio foco vi piace
e s'io mostrarlo co' sospir m'ingegno,
perché, crudel, così li avete a sdegno?

361

Io son la Primavera,
che lieta, o vaghe donne, a voi ritorno

col mio bel manto adorno
per vestir le campagne d'erbe e fiori
e svegliarvi nel cor novelli amori. 5
A me Zeffiro spira,
a me ride la terra e 'l ciel sereno;
volan di seno in seno
gli Amoretti vezzosi a mille mille,
chi armato di stral, chi di faville. 10
E voi ancor gioite,
godete al mio venir tra risi e canti;
amate i vostri amanti
or che 'l bel viso amato april v'infiora:
Primavera per voi non torna ognora. 15

371

3

Tre son le Grazie ancelle
se non è falso il grido,
che sono intorno a l'alma dea di Gnido.
Tu, che simigli a lei
se non quant'onestà ti fa piú cara, 5
n'hai quattro e via piú belle:
concedi dunque l'una a i desir miei;
e fia modestia rara
se donna a i divi d'agguagliarsi impara.

372

4

Bruna sei tu ma bella,
ed ogni bel candore
perde col bruno tuo, giudice Amore.
Bella sei tu, ma bruna;
pur se ne cade incolto 5
bianco ligustro e negro fiore è colto.
Chi coglie ad una ad una
le tue lodi piú elette?
chi te ne tesse in rime ghirlandette?

373

5

Bella e vaga brunetta,
i vostri occhi lucenti
son strali e fiamme ardenti
con che Amore il mio cor arde e saetta.
Né grido ancor vendetta
perché son dolci e cari
i vostri sguardi avari.

5

375

Amor l'ali m'impenna,
amor caro, amor dolce, amor felice,
tal ch'i' non spero piú, né piú mi lice.
Passo monti e procelle,
passo il cielo e le stelle.
Del piacer quest'è il regno:
ah, mia fortuna non se l'abbia a sdegno!
Questo, questo m'accora,
ch'altri cadeo dal paradiso ancora.

5

376

Dolcemente dormiva la mia Clori,
e 'ntorno al suo bel volto
givan scherzando i pargoletti Amori.
Mirav'io, da me tolto,
con gran diletto lei,
quando dir mi sentii: «Stolto, che fai?
Tempo perduto non s'acquista mai».
Allor io mi chinai cosí pian piano,
e baciandole il viso
provai quanta dolcezza ha il paradiso.

5

10

377

A l'ombra de le piante
fur le prime parole
de fidi amanti, e non li udiva il sole,
ma nel silenzio de l'amica luna

la notte oscura e bruna. 5
Cosí fur testimoni a' nostri amori
in ciel le vaghe stelle e n' terra i fiori.
Stelle, io giuro per voi, fiori, erbe e foglie,
che piú son le mie voglie.

378

Nel dolce seno de la bella Clori
Tirsi, che del suo fine
già languendo sentia l'ore vicine,
Tirsi, levando gli occhi 5
ne' languidetti rai del suo desio,
«Anima» disse «omai beata mori».
Quand'ella: «Oimè! ben mio,
aspetta» sospirò dolce anelando.
«Ahi! crudo, ir dunque a morte
senza me pensi? io teco, e non me 'n pento, 10
morir promisi, e già moro, e già sento
le mortali mie scorte
perché l'una e l'altr'alma insieme scocchi».
Si stringe egli soave e sol risponde 15
con meste voci a le voci gioconde.
Oh fortunati! l'un entro spirando
ne la bocca de l'altra, una dolce ombra
di morte gli occhi lor tremanti ingombra:
e si sentian, mancando i rotti accenti,
agghiacciar tra le labbra i baci ardenti. 20

379

Non si levava ancor l'alba novella,
né spiegavan le piume
gli augelli al nuovo lume,
ma fiammeggiava l'amorosa stella,
quando i due vaghi e leggiadretti amanti, 5
ch'una felice notte aggiunse insieme
come a canto si volge i vari giri,
divise il nuovo raggio; e i dolci pianti
ne l'accoglienze estreme
mescolavan co' baci e co' sospiri. 10

Mille ardenti pensier, mille desiri,
 mille voglie non paghe
 in quelle luci vaghe
 scopria quest'alma innamorata e quella.
 E dicea l'una sospirando allora: 15
 «Anima, addio», con languide parole;
 e l'altra: «Vita, addio» le rispondea;
 «addio, rimanti»; e non partiansi ancora
 innanzi al nuovo sole.
 E'nnanzi a l'alba che nel ciel sorgea 20
 e questa e quella impallidir vedea
 le bellissime rose
 ne le labbra amorose
 e gli occhi scintillar come facella.
 E come l'alma che si parta e svella 25
 fu la partenza loro:
 «Addio, ché parto e moro!».
 Dolce languir, dolce partita e fella!

399

*In morte della signora Flaminia...
 ad istanza del signor Giulio Mosti.*

2

O vaga tortorella,
 tu la tua compagnia,
 ed io piango colei che non fu mia.
 Misera vedovella,
 tu sovra il nudo ramo, 5
 a piè del secco tronco io la richiamo;
 ma l'aura solo e 'l vento
 risponde mormorando al mio lamento.

400

Nel medesimo argomento.

3

Non suol mai vaga damma
 assetata cercar gelido fiume
 com'io l'ardente fiamma.
 O mio soave lume,

sei sparito o sei spento? oh stelle! oh cielo!
oh mio dolce costume!
Come cangiato ho zelo
al volto già di fiamma or pien di gelo!

401

Nel medesimo argomento.

4

Se vai cercando intorno
alcuna pietra, Amore,
per avvivar la mia fiamma gentile,
selce io son, che 'l dolore
stillo la notte e'l giorno: 5
battimi, signor mio, col tuo focile.
Battimi, signor mio,
c'ho l'esca insieme, e l'esca è il gran desio.

402

Nel medesimo argomento.

5

Flaminia. «Perché pur mi saetti,
se 'n me così mortali
son le ferite de' tuoi primi strali?
Io piú non mi difendo,
o possente signore, 5
o fero e crudo mio nemico, Amore.
Oimè, l'arme rendo
oimè, vinta i' sono
e vinta chiedo al vincitor perdono.
A te languendo omai 10
chiedo perdono o morte,
misera me!, ch'al dolor fine apporte.
Pietà, signor, se n'hai,
per la tua bella Psiche;
pietà, signor, per le tue fiamme antiche!». 15

Amore. «Tu, che fra le nemiche
piú d'ogni altra mi piaci,
prendi in grado i miei colpi e soffri e taci:
però ch'io non uccido,

e 'l tuo bel petto e vago 20
per odio no, ma per amor impiago.
Son cento fonti in Gnido,
cento le vie secrete,
cento spelonche solitarie e chete:
ivi, o di queste avvolta 25
mie catene amorose
andrai cantando fra le piante ombrose,
o pur libera e sciolta;
ed avrai sempre a lato
Amor di tua bellezza innamorato: 30
Amor, che, amando, amato
esser da te desia,
bella nemica e prigioniera mia».

406

*Ad istanza del signor Giulio Mosti loda Ancona dove vide
una gentildonna ragusea chiamata Fiordispina.*

4

Qual de gli uccelli l'aquila è reina,
così d'ogni altro fiore
è re lo «Fior di spina»;
e fra stecchi pungenti il trova Amore,
come fra molti armati 5
star suole alcun signore.
Amor vede la guardia in tutti i lati;
ma fa mille alme vaghe
de le sue dolci piaghe.

407

Nel medesimo argomento.

5

La natura compose
quest'odorato fiore,
o pur bel magistero egli è d'Amore?
Deh! chi tanto vicine
le pene e i dolci premi in lui ripose? 5
E chi d'acute spine
cinse le belle foglie,

onde, s'incauta man talora il coglie,
punta, in un punto solo
sente allegrezza e duolo? 10
Oh fior meraviglioso, ond'ancor dura
lite incerta d'Amore e di Natura!

408

Nel medesimo argomento.

6

Questo tra gli altri fiori
sanguigno sí fu tinto
del bel sangue d'Adone o di Giacinto?
O pur in lui converse
il suo l'alato iddio 5
quando un suo stral gli cadde e si ferio?
Deh! sarà mai ch'io versi
sí fortunati umori
ch'ei sí li cangi e 'l vostro seno infiori?

409

Nel medesimo argomento.

7

Già del sangue d'Adone
nascesti, o vago fior, quando col pianto
Venere un altro ne produsse a canto.
Il bel morto garzone
tu vivo rappresenti; 5
ma le spine pungenti
cingono il giro tuo purpureo e vago;
e di chi sono imago?
Figuran forse del cinghiale i denti?
E cosí a gli occhi nostri 10
l'ucciso e l'uccisor in van dimostri?

410

Nel medesimo argomento.

8

L'alma con voi mandai

ne la vostra partita,
onde, se vivo pur, senz'alma ho vita;
e ben di viver parmi,
ch'anco fervido è il core 5
di quel, che lei sí ardea, soave ardore.
Ma, se vita può darmi
foco de' vostri rai,
come mentr'egli vive io morirò mai?

413

Amor sdegnato. Ad istanza del signor Giulio Mosti.

Pittor, che 'n cigno e 'n toro
fingi converso Giove e 'n pioggia d'oro,
maraviglia di questa assai piú nova
nel core ascondo e celo:
chi la potrebbe mai ritrarre a prova? 5
Che'l foco è volto in gelo,
e dentro Amor come leon vi rugge,
e tutti i miei desir vaghi e soavi
in sdegni acerbi e gravi,
tal che la vita per dolor si strugge. 10

414

[Per la signora Giulia ... ad istanza di Giulio Mosti.]

1

Se, o dea che reggi Cipri e 'l terzo cielo,
scaldi ne l'ardor mio
di mia Giulia gentil le fredde voglie,
o tempri il mio desio
col ghiaccio ch'al suo cor piú ognor s'accoglie, 5
ogni anno un mirto, che caldo né gelo
non teme, avrai da me su questa riva;
e di piú o bella diva,
di rose e lieti fior mille corone,
se sarò vivo, a la nova stagione. 10

416

*Loda la signora Laura...
ad istanza del signor Giulio Mosti.*

Non s'agguagli al mio lauro
quel ch'un tempo fioriva
di Sorga in su l'ombrosa e verde riva
perch'egli crebbe a l'amoroso pianto
onde fé largo rio 5
di chiaro ingegno la feconda vena,
e questo, s'odo a l'ombra il dolce canto,
non suol giammai turbar fronte serena;
ma 'l suo piú debbe a l'arte e l'arte al mio.

417

[Ad istanza del signor Giulio Mosti].

Dolce mia fiamma, dolce
mia pena e mio tormento,
dolce è 'l languir, dolce è 'l martir ch'io sento,
dolci sono i tuoi raggi e le faville,
e mentre a mille a mille 5
passano in questo core,
dico: «S'egli si more,
il suo morir non prezza,
né morrà per dolor, ma per dolcezza».

418

*[Risposta in nome di una dama ad un madrigale di B.
Guarini].*

Ardi e gela a tua voglia,
perfido ed impudico,
or amante or nemico:
ché d'incostante ingegno
poco l'amore i'stimo e men lo sdegno: 5
e se 'l tuo amor fu vano,
van fia lo sdegno del tuo cor insano.

422

*Nella partenza d'un gentiluomo suo amico ad istanza
d'una gentildonna amata da lui.*

1

Non fu dolor mai lagrimato o pianto
sí come il tuo partire,
quasi volessi dire:
«Io me ne vo, ma resta il core intanto».
Or mi dà pena inusitata e nova, 5
e par che mi distempri e mi distille
qual bianca neve in lagrimosi fiumi.
O lagrime, scendete a mille a mille,
occhi miei lassi, e voi piangete a prova,
se vuole il mio signor ch'io mi consumi 10
nel ripensare a' suoi dolci costumi.
Oh stelle!, oh ciel! s'io mi converto in fonte,
rimiri in me la fronte,
e dica: «Ah, sorta ria!
Specchio m'ha fatto alfin la donna mia, 15
ma specchio, oimè, d'un angoscioso pianto».

423

*Dimostra la qualità de l'abito del quale era vestito un
gentiluomo suo amico quando si partì da una gentildonna
amata da lui.*

2

Notte, che stendi intorno
il fosco manto in quest'oscuro cielo
mentr'io di vero amore avvampo e gelo,
cosí quel mesto giorno
vidi a bruno vestito il mio signore 5
sopra un destriero adorno;
ed io sí tenebroso ho dentro il core,
e tra queste ombre e in questo negro velo
il figuro e vagheggio, ed ardo e 'l celo.

424

[Ad istanza d'una gentildonna.]

1

Misera, io ti perdei!

Tu perdesti la fede,
perdé la gloria del suo regno Amore:
qual fu danno maggiore?
Pur non agguagli i tuo' dolor co' miei. 5
Ahi! stolto è ben chi t'ama e chi ti crede,
disleal cavaliere,
a cui gloria non dà, ma biasmo il vero.

425

2

Or ch'è morta la fede,
come sperar poss'io?
come vive l'amor, come il desio?
Né t'amo piú né spero, 5
infedel cavaliere,
ma vendicarmi io penso o morta o viva,
ché tu di fede ed io d'amor son priva.
O già pietoso or fero,
perché morta è la fede e fui tradita, 10
pera l'amore o la ritorni in vita.

426

3

Quando la fé perdesti,
dove restaro e come
l'altre virtù di che sembravi adorno?
Dove il tuo chiaro nome 5
e l'altre cose belle?
Parve quasi sparito il sole al giorno,
a la notte le stelle.
Cavalier senza fede, e tu no 'l credi,
che l'error non conosci e lei non vedi.

427

Per un signore che amava una donna brutta.

Udite affetto nuovo:
or chi fia mai che 'l creda,
ch'ami io donna ch'è brutta e me n'avveda?

Egli è pur vero e provo
 (o d'amor meraviglie alte e secrete!) 5
 che debil filo ordir può salda rete,
 e rintuzzato strale
 far piaga aspra e mortale,
 e da spente faville
 sorgere un foco no, ma mille e mille. 10
 O forse Amor non vuole
 oprar in me cosa altre volte intesa:
 far che s'ami una bella è lieve impresa;
 ma ch'io segua o mi strugga
 per bruttezza che fugga, 15
 se miscredente io fui,
 miracolo è di me degno e di lui.
 O forse, com'uom suole
 meglio condir amaro acerbo frutto
 ch'altro in sé dolce o pur maturo in tutto, 20
 sí può Amor nel suo mele
 meglio l'acerbo e 'l fele
 condir de la bruttezza,
 che la beltà ch'esser condita sprezza.
 Dunque, se per natura 25
 il bello e 'l brutto dolce è per Amore,
 qual d'essi sua dolcezza avrà maggiore?
 Fia maggior il diletto
 che vien dal piú perfetto.
 Male agguagliar si ponno: 30
 la Natura è ministra, Amore è donno.
 O mia somma ventura!
 Or chi fia mai che 'l creda
 ch'ami io donna ch'è brutta e me n'avveda?

432

[*Ad istanza d'un cavaliere.*]

Mentre nel puro argento
 di questa errante obliqua,
 ch'è dei nostri maggiori insegna antiqua,
 hai tu lo sguardo intento
 e fisso anch'io vi miro, 5
 tu di me pensi ed io di te sospiro:

ch'a te forse sovviene
come armato in arringo
o lo scudo o 'l cimier m'adorno e pingo;
ed io ne le serene 10
luci veggio di lei
come tu vaga e come bella sei.

433

[*Ad istanza di...*]

Se tu mi lasci, perfida, tuo danno:
non ti pensar che sia
misera senza te la vita mia.
Misero ben sarei
se miseria i' stimassi e non ventura 5
perder chi non mi cura
e ricovrar quel che di me perdei.
Misera tu, che per novello amore
perdi quel fido core
ch'era piú tuo che tu di te non sei; 10
ma il tuo già non perd'io
perché non fu mai mio.

434

A l'illustrissimo signore L. P.

Il cor ch'al dolce foco de' begli occhi
strugger già si sentia
nel petto che pareva neve ch'or fiocchi
volle pur rinfrescarse,
ma quel suo refrigerio ancor piú l'arse: 5
egli mentre moria
gridava: «O neve ria,
o neve insidiosa! oh tu d'Amore
cenere sei che celi immenso ardore».

435

A la signora Cornelia... ad istanza d'un amico.

Quando talor ne' miei sospiri ardenti
piangendo i' spargo a l'aura il vostro nome

par che m'offriate il *Cor ne'* primi accenti;
 ma perch'io seguo poi, mutate voglia
 e me'l negate disdegnosa: ah come 5
 donna si volge come instabil foglia!
 Pur io non mi sgomento e pur vi chiamo;
 ma suona verso il fin sí dolce *Lia*,
 che, quasi vago augello in verde ramo,
 l'alma cantando il suo dolore oblia. 10

437

[*Ad istanza del canonico Vincenzo Fantini.*]

Per deserte spelonche e pellegrine
 piangean leggiadri amanti
 lungi da le bellezze alme e divine,
 dove scherzar vedean le fere erranti:
 «E che piglian» dicean «Dafne e Licori?». 5
 Eco rispondea – cori.
 «E chi ritien le cacciatrici accorte?».
 È replicava corte.
 Corte sonar s'udian dentro e di fuori
 quasi volessen dir: «Corte saranno 10
 le nostre vite in cosí lungo affanno».

439

[*Ad istanza del signor Curzio Ardizio.*]

1

La mia tenera Iole
 duri chiama i miei carmi;
 ma che? son duri e pur son belli i marmi.
 E pur che 'l tuo bel nome
 in lor perpetuo duri, 5
 fiano a' suoi molli orecchi ognor piú duri.
 E l'onor di sue chiome
 duri in lor, come suole
 quel de le frondi che son care al sole.

440

2

Appare in dura pietra
il molle d'un bel volto,
se con bell'arte avvien che vi sia scolto.
Voi nel mio duro stile
spirate in molle aspetto: 5
molle è vostr'ira, e di pietà l'affetto;
molle il riso gentile
che l'alme dure spetra:
il mio stil no, tanto ei per arte impetra.

441

3

Ardizio, se ben miri,
molle e dura è costei:
cosí son molli e duri i versi miei.
Molle è in lei quel di fuori,
dentro ha marmi e diaspri. 5
Sol ne la scorza i versi miei son aspri,
ma senti come spiri
da' loro interni amori
spirto gentil ch'intenerisce i cori.

443

[Ad istanza del signor Curzio Ardizio.]

Questa vita è la selva, il verde e l'ombra
son fallaci speranze, e son le reti
piacer dolci e secreti,
e sono ispidi dumi
crude voglie e costumi; 5
la fera è la mia donna, Amor l'arciero,
il veltro il mio pensiero.
Ella ratta se 'n va senza ritegno,
né fugge per timor ma per disdegno,
non servitú ma pace; 10
e quanto è piú superba è piú fugace.

447

*[Per la signora Giulia Negri, ad istanza del
signor Annibale Ippolliti.]*

1

Ebbe il cielo una stella,
Giulia, che si chiamò col vostro nome:
voi due n'avete e piú lucenti chiome,
e gemme e perle ed oro, 5
d'amor gloria e tesoro,
e mille grazie in voi diffuse e sparse;
e queste ferme son, se quelle sparse.

448

[*Nel medesimo argomento.*]

2

Un fior del bello, un raggio,
un'aura d'auro e di serena luce
par questa donna che m'inspira e luce;
ma un'aura, un raggio, un fiore 5
che non si cangia e non s'oscura o scema
la vaghezza o l'odore,
una beltà ch'è nel suo mezzo estrema,
un altissimo obietto al basso ingegno,
e del vago pensiero un fermo segno.

449

[*Nel medesimo argomento.*]

3

Colse la bella *Negra*
queste brune viole
e 'nsieme questi fior che prima il sole
segnò di nomi illustri
e questi bei ligustri 5
e queste rose fresche e mattutine;
ma 'n dure acute spine
sopra letto sí vago
poi le converse Amor, ch'è fero mago.

450

[*Nel medesimo argomento.*]

4

Sebben *Negra* s'appella,
 non è questa la notte
 che pioggia versa d'odorati fiori.
 l'ombra non è sí bella,
 e 'l dí ne le sue grotte 5
 fugge; ma costei segue i suoi splendori,
 e s'al mio sol s'inalba,
 ella mi è *Negra* ed alba.

457

4

Amor, che parti e giungi
 l'alme e i pensier, gli affetti, i sensi e i cori,
 e spesso un sol tu fai di mille amori;
 nel mischiar mente a mente ed alma ad alma
 nulla riman distinto, 5
 la vincitrice e 'l vinto;
 e la morte si fa vitale ed alma,
 e 'l perder cara palma,
 gloria divien lo scorno, utile il danno,
 re cortese il tiranno; 10
 ma se quel che mischiasti ancor dividi,
 non perturbi ed ancidi,
 ma vari e cangi a la contraria parte
 la fortuna, il voler, l'ingegno e l'arte.

458

5

Or temenza è il desire,
 e 'l riso è pianto, e 'l mio piacer languire,
 la morte è vera vita,
 la vita è vera morte.
 Ma con piú lieta o piú felice sorte 5
 non siam quel che già fummo od ella od io,
 ma di duo spirti fece un spirto Amore
 e di due cori un core
 e di duo già mortali un quasi iddio;
 ma se mai ci divide, 10
 io mi cangio in Iole, ella in Alcide.

464

*Madrigali per musica ad istanza di don Carlo Gesualdo
principe di Venosa.*

1

Scrissi, e dettollo Amore,
che la mia dolma altera
divina sí, ma pur bella non era.
Or mia ragione intenda,
che se un sol raggio suo fiammeggi e splenda, 5
si fa piú bello il cielo,
l'aria piú bella e 'l mare,
e via piú bella appare
la terra adorna di frondoso velo.
Non bella adunque, o donna, 10
ma par vera bellezza in treccia e 'n gonna.

465

2

Tendeva Amor la rete
a l'alme ardenti d'amorosa sete:
volavano entro e fuori
rugiadosi e sonori,
soavemente mormorando intorno 5
a quel dolce soggiorno
or questi baci or quelli,
quasi canori vezzosetti augelli;
e i baci Amor prendea:
«E questa è vana preda» alfin dicea. 10

466

3

Volean mutare albergo
l'alme vaghe amoroze
volando intorno a le purpuree rose,
quando intricar le penne
in quel vischio tenace 5
che sí diletta e piace,

e l'una e l'altra il volo in lui ritenne
là 've morir desia;
e dolce sospirando alfin languia.

467

4

Baciami dolcemente...
Ahi! che la debil vita
recidi e n'hai gran parte a me rapita.
Crudel, perché mi struggi?
Rendi a la parte ancisa
l'alma scevra e divisa,
o l'avanzo di lei m'invola e suggi.

5

468

5

E voi, canori cigni,
in suon pietoso e dolce,
quale in morte il dolor consola e molce,
dite: «Morta è la fede;
Amor al ciel se 'n riede,
o pur sepolto è seco
con le sue Grazie in questo ombroso speco».

5

469

6

A la mia bella Clori
fioriscan selve e dumi
e corran latte i rivi e mele i fiumi;
e senza ardore e gelo
rida la terra e 'l cielo;
l'indori Amor gli strali,
temprando i fochi al ventilar de l'ali.

5

470

7

Quasi Proteo novello,
in varie forme si trasmuta il bello:
or sembra luna, or sole,
or la vermiglia aurora, 5
or ninfa in mare o qui Pomona o Flora
or ne le rose ed or ne le viole,
ora avvien che si miri
nel color de' giacinti o de' zaffiri;
or vento pare, or fiamma,
or neve e gelo; e pur co 'l gelo infiamma. 10

471

8

Baci, susurri e vezzi,
sospir tronchi e parole
raddoppia a cento a cento, o bella Iole,
raddoppia a mille a mille; 5
sian piú de le faville,
piú de' lumi che gira
il ciel quand'ei d'Amore i furti mira.

472

9

Amor l'arco e la face
depose, e i buoi congiunse
e con sua verga stimololli e punse.
Ben conobbe Ciprigna il suo bifolco 5
segnare il duro solco:
ond'ella disse a lui: «Che spargi, Amore?».
Rispose: «Gioie, e mieterò dolore!».

473

10

Voi, che tra verdi fronde
a' rai purpurei e d'oro,

piangete, o rosignoli, in suon canoro,
omai spiegate il volo
portando alte novelle; 5
dite: «Morta è la fede, e viva Ielle»
con angoscioso duolo:
ditelo in chiari accenti
a le selve, a le fere, a l'onde, a venti.

474

11

Arco è la stanca mente,
saette i miei pensieri,
e mille Amori miei son mille arcieri.
Voi sola sete il segno,
e per ch'io tocchi or questa parte or quella 5
con dorate quadrella,
temprate di piacere o pur di sdegno,
il cor giammai non coglio,
benché parrebbe a' colpi un duro scoglio.

475

12

Ardo al vostro apparire,
e nel partire io gelo
via piú d'Atlante che sostiene il cielo.
Gelido sasso e grave
sembro, ma'l pensier mio posa non have; 5
e, mentre ei gira intorno,
somiglia un ciel de vostri lumi adorno.

476

13

Bella non sete, o donna,
ma belli fate i cori
belli gli animi vaghi e i vaghi amori;
bello il soave sdegno,
belli i miei dubbi ancor, belli i tormenti, 5

le lacrime, i lamenti;
bello il servir ne l'amoroso regno
con fortuna rubella,
per cui la morte e la vergogna è bella.

477

14

Chi brama esser felice
se 'l vero Amor ridice,
com'io si doglia e poi
finisca dolcemente i giorni suoi.
Sì dolce è il mio dolore
con dolce pena e cara,
ch'ogni dolcezza altrui mi sembra amara;
né per un mio tormento
io qui torrei cento dilette e cento.

5

478

15

Chi volge il guardo umile
a la beltà divina
com'oro in fiamma i suoi pensieri affina;
e 'l core, a voi devoto,
sensi, voglie e costumi
purga a sí dolci lumi,
e riverente or si consacra in voto;
e di se stesso face
tempio ed altare e simulacro e face.

5

479

16

Di stelle alta corona
abbia e di sole il manto
questa beltà, ch'io solo onoro e canto;
e se i bei raggi accensi
spiega in nube giammai d'oscuri sensi,
Iri somigli ed Iri
npigando se stessa in dolci giri.

5

480
17

Dove appare il mio sole
dal giro de' begli occhi
par che sol fiamme Amor distilli e fiocchi:
indora i monti e i fiumi,
e par che dolce foco il ciel consumi; 5
ma dov'ei si nasconde
torna il verde a la terra, il fresco a l'onde.

481
18

È lieta primavera
ove Filli si mostri
ne gli ombrosi fioriti e verdi chiostri;
paion l'erbe smeraldi e gemme i fiori,
cristalli i fiumi e i fonti, 5
sono coronati i monti
di verdi mirti e di frondosi allori;
ma, dove ella se 'n fugge,
il lieto e 'l verde si consuma e strugge.

482
19

È pura e santa luce
l'alma vostra beltà, ch'in fiori e 'n ombra
si colora talvolta o pur s'adombra;
ma in forme care e belle
vince l'errante sole e l'auree stelle; 5
ed ogni meraviglia
e vanto è bello quanto a lei somiglia.

483
20

Etna d'amor son io,
il mio amore è la fiamma
che a mezza notte mi consuma e 'nfiamma,

e i miei caldi sospiri
son le rote di fumo e i torti giri, 5
e l'indurato gelo
presso a le fiamme è l'amoroso zelo,
e 'n un istesso core
il ghiaccio serba fede al vivo ardore.

484

21

Feci de' miei desiri
un laberinto a me con mille giri.
Dedalo il vago ingegno
fu nel lavoro, il mostro Amore e Sdegno,
tributo il cor, gli spirti ingiuste prede, 5
Arianna la fede,
e'l filo a cui s'attiene
il corso di mia vita è dubbia spene.

485

21

Già la Bellezza io fui,
pura e divina luce,
or un chiaro sol ch'a voi traluce;
e dove altrui mi celo,
gloria ho meco di me, con voi del velo. 5
Tu, che mi cerchi in vano
in Dafne ed in Giacinto
né mi vedesti ancor se non dipinto,
non varcar terre e mari
co' naviganti avari 10
per ritrovarmi, o boschi, o monti, o fiumi:
ch'io sono in duo be' lumi.
Quindi in te sol rimira
ed in me ricercando al cielo aspira.

486

22

Già mi dolsi, or mi godo;

ma, se 'l piacer m'ancide,
torni il dolore e la mia vita affide.
Torni il mio duolo e ceda
poscia al nuovo diletto il core in preda: 5
cosí nel giro alterno
faccia la doglia il mio gioire eterno.

487

24

Il mio dubbio pensiero
or prende lira or cetra,
or vi dipinge, or vi scolpisce in pietra,
or si dimostra ignudo, 5
or ha lorica e scudo,
e par che tutto avvampi
nel chiuso arringo e ne gli aperti campi.
Giudice Amor de l'alma
e la vostra beltate è pregio e palma.

488

25

Il mio vago pensiero
mi fece un laberinto
intorno al core e quivi il tenne avvinto.
Ben si disciolse il core 5
da' lacci aspri d'Amore,
ma non trovò per vie fallaci e torte
scampo da fiera morte:
ond'ei gridò: «Che giova
per disperata prova
sciolto morir nel suo fallace errore?». 10

489

26

Impiombate saette
sono i pensier d'un infelice amante
e di donna il cor duro diamante.
Però gli sdegni vostri

fur quanti i preghi nostri; 5
e mille odi trovai,
se mille e mille volte a voi pensai.

490
27

L'alma vostra beltate
de la divina esempio
e di gloria immortale è vivo tempio.
Pensier terreno ardire 5
non ha di farle offesa.
Né basso o vil desire,
né fiamma impura è da' begli occhi accesa;
ma 'n pure voglie oneste
Amor s'infiamma e poi divien celeste.

491
28

Ne l'aria i vaghi spirti,
han l'onde in mar quiete,
ogni fiume è piú tacito di Lete;
ima valle, alto monte o verde selva 5
non ode augello o belva;
sol io con vani accenti
spargo il mio duolo al cielo, a l'onde, a venti.

492
29

O miei vaghi pensieri,
correte omai, correte
a le superbe e gloriose mete.
Qual primo o qual estremo 5
fia che le giri e schivi,
né mai trovarle ardisca e sempre arrivi?
io temo, lasso! io temo:
ché Amor li affretta e punge,
e 'n piú veloce corso è il fin piú lunge.

493
30

Pregio de' miei desiri,
io vo con dubbi passi
sospingendo pur oltre i pensier lassi.
L'anima, che desia,
teme perir per via 5
nel suo corso amoroso,
sempre incerta di premio e di riposo:
ché lo spazio è terreno,
ma l'alta meta è su nel ciel sereno.

494
31

Questa vaga bellezza,
che sí pura traluce
come in vago cristallo accesa luce,
è d'amor pregio e palma,
è vittoria de l'alma 5
l'immortale e serena
vince la parte in voi grave e terrena,
e si rallenta e scioglie,
fatto un trofeo di care e dolci spoglie.

495
32

Se cosí dolce è duolo,
deh! qual dolcezza aspetto
d'imaginato mio novo diletto.
Ma s'avverrà ch'io muoia
di piacere e di gioia, 5
non ritardi la morte
sí lieto fine e sí felice sorte.

496
33

Segnò madonna ingrata

il suo bel nome in amoroze sponde,
e si specchiò ne le piú lucide onde;
poscia a me volta disse
con un soave riso: 5
«Cosí il mio dolce viso
e le parole mie nel core hai fisse?».
Ben risponder vols'io,
ma sasso Amor mi fece e lei scolpio.

497

34

Se la pietà si niega
a chi l'aspetta lagrimando e prega,
a chi non la richiede
facciasi pur mercede,
e un bel silenzio umile 5
preghi soavemente un cor gentile.

498

35

Tacciono i boschi e i fiumi,
e 'l mar senza onda giace,
ne le spelonche i venti han tregua e pace,
e ne la notte bruna
alto silenzio fa la bianca luna; 5
e noi tegnamo ascose
le dolcezze amoroze.
Amor non parli o spiri,
sien muti i baci e muti i miei sospiri.

499

36

Un'ape esser vorrei,
donna bella e crudele,
che susurrando in voi suggeresse il mele;
e, non potendo il cor, potesse almeno
pungervi il bianco seno. 5
e 'n sí dolce ferita

vendicata lasciar la propria vita.

560

*A la signora Tarquinia Molza, la qual studiando la sfera,
andava la sera a contemplar le stelle.*

Tarquinia, se rimiri
i bei celesti giri,
il cielo esser vorrei:
perché ne gli occhi miei
fisso tu rivolgessi 5
le tue dolci faville,
io vagheggiar potessi
mille bellezze tue con luci mille.

564

A la signora Leonora Sanvitale.

Se l'alma è prigioniera
de la vostra beltade,
viva almen, donna, il corpo in libertade.
L'una prigione omai
o l'altra si dischiuda, 5
perché l'una per l'altra è via piú cruda.
Ma qual destra giammai
cosí destra e leggiera
aprir l'una potrà, ch'io non ne pera?
L'altra, non di pietade, 10
può ben sí dolce aprire
che l'alma brami in servitú morire.

571

*Sopra le fascie che per il suo cauterio gli mandò la signora
duchessa Lavinia de la Rovere.*

Se da sí nobil mano
debbon venir le fascie a le mie piaghe,
Amor, ché non m'impieghe
il sen con mille colpi
Né fia ch'io te n'incolpi, 5
perché nulla ferita

sarebbe al cor sí grave
come fora soave
de la man bella la cortese aita.
Amor, pace non chero, 10
non chieggo usbergo o scudo,
ma contra il petto ignudo,
s'ella medica fia, sia tu guerriero.

602

*Loda un neo ch'era nel volto d'una sorella de la sua
donna.*

1

Caro amoroso neo,
che sí illustri un bel volto
col nero tuo fra 'l suo candore accolto,
se per te stesso sei 5
tu pur macchia e difetto,
con qual arte perfetto
poi rendi il colmo de le grazie in lei!
Forse del ciel le stelle
sono macchie sí belle?
Or se tali ha costei 10
in sua beltà le mende,
quai poi saranno i fregi ond'ella splende?

603

2

Amor per certo segno a le mie voglie
questo sí poco bruno
già pose in questo bianco,
e 'l guardo ingordo e stanco
ch'io disperdo ne l'uno 5
si ristora ne l'altro e si raccoglie.
Deh quanto, o bei contrari,
congiunti insieme sete a me piú cari!

604

3

Non fé del vostro neo piú vaghe note
la natura né l'arte
nel vivo o ne le carte.
Picciolo è sí; pur albergar vi puote
con le tre Grazie Amore, 5
e far beato un core;
né mai le tre sorelle
vidi altrove piú belle.

607

2

Morosina arnorosa,
ch'or vieni a' miei soggiorni
da l'albergo d'Amore ed or vi torni:
a me non vieni mai,
caro mio solazzetto, 5
che non ti baci e non ti stringa al petto;
ed a lei tu non riedi
che non consenta almeno
che tu le salga lusingando in seno:
ivi felice siedì 10
malcontenta qui stai,
ma ti ritien pietà de' nostri guai.

611

*In lode de la signora Laura Correggiara, giovinetta
bellissima e dama di madama Leonora da Este.*

La bella pargoletta,
ch'ancor non sente Amore,
né pur noto ha per fama il suo valore,
co' begli occhi saetta 5
e col soave riso,
né s'accorge che l'arme ha nel bel viso.
Qual colpa ha nel morire
de la trafitta gente,
se non sa di ferire?
O bellezza omicida ed innocente, 10
tempo è ch'Amor ti mostri
omai ne le tue piaghe i dolor nostri.

614

*Loda gli azzurri de la signora Livia Pica, dama nobilissima
e principalissima ne la corte di Francia.*

1

Al vostro dolce azzurro
ceda, o luci serene,
qual piú bel nero Italia in pregio tiene.
Occhi, cielo d'Amore,
sole di questo core, 5
sono gli altri appo voi notte ed inferno.
Azzurro è 'l cielo eterno,
e quel ch'è bello il bello ha sol da lui:
ei bello è sol perch'assomiglia a vui.

615

Loda ne la medesima signora la pallidezza del volto.

2

Al tuo vago pallore
la rosa il pregio cede,
che per lo scorno or piú arrossir si vede.
Quest'è 'l color ch'Amore
di sua man tinge e segna, 5
né vanno i suoi guerrier sotto altra insegna.
Che piú? L'alba omai sdegna
l'ostro e invaghisce il ciel di tue viole
e teco brama impallidirsi il sole.

621

[Loda la discendenza di Ercole I d'Este.]

3

Non s'agguagli ad Alcide
quel cigno che covò l'ova famose
co' due gemelli e co' l'infauste spose,
ché di piú bella prole
egli have il mondo adorno; 5
e mentre sopra il sole
fa con gli dei soggiorno,
rimirando la terra e 'l suo bel velo

dice: «E per me la terra eguale al cielo».

643

Ad un musico.

Queste mie rime sparte
sotto dolci misure
raccolto hai tu ne le vergate carte
e co' tuoi dolci modi
purghi le voglie impure, 5
ove il mio stil talora
ne la tua voce e ne l'altrui s'onora
e piú, quando le lodi
de bel Vincenzo, e i pregi
canti de gli avi gloriosi egregi. 10

699

Al serenissimo principe di Mantova.

2

O nipote d'Augusto,
se pietate è nel cielo o fra gli eroi,
scaldi e commova omai gli spirti tuoi,
sí che la voce del tuo cor si spieghi
in sí soavi preghi, 5
che possano addolcire
del mio irato signor gli sdegni e l'ire,
e, fornito il mio scempio,
egli idol mio si faccia, io gli sia tempio.

716

Sopra la voce del Brancaccio.

Mentre in voci canore
i vaghi spirti scioglie
Giulio, temprà in ciel l'aure, in noi le voglie.
Si placa l'aura e 'l vento
placido mormorando 5
risuona e van tuoni e procelle in bando:
un interno contento
n'accorda anco ne' petti
e i membri acqueta da' soverchi affetti:

e se pur desta amore, 10
gli dà misura e norma
col suon veloce e tardo e quasi forma.

717

[A Giulio Brancaccio, per il concerto de le dame a la corte
di Ferrara.]

1

Mentre in conento alterno,
canta Anna teco e teco Laura a prova,
Sue liti Febo con Amor rinnova:
ché Febo le tue note,
Spira lor voce Amore, 5
e rende questo e quel del suo furore
palesi in voi le meraviglie ignote.
Tu, perché Febo il vanto
ne la tenzon seconda
riporti, i sensi vaghi, il cor circonda 10
de la dolcezza del tuo proprio canto:
ch'a la dolcezza esterna
ti farà quasi sordo al suo diletto,
novo Narciso al suon, non a l'aspetto.

718

2

Mentre tu dolce canti
e dolce d te risponde
la vaga coppia, Amore il suon confonde,
e la doppia dolcezza
trae sí dolce armonia 5
che di languir desia
qual alma inferma è di languire avvezza.
Ma perché nel tuo core
il venen non discenda.
chi fia che ti difenda? 10
Altro diletto forse ed altro amore,
e de' tuoi propri vant
gioia e vaghezza e sdegno
di piacer folli e di femineo ingegno?

719

3

Mentre in sí dolci accenti
canti in dolce tenzon, impiaga il core
altrui co' detti e te co' guardi Amore.
«Se vinto son nel canto»
dice «ch'io formo o spiro, 5
contra il tuo Febo e contra me m'adiro,
ma pur de l'arco mio mi glorio e vanto
e Febo si rimembri
del mio piombo e de l'oro:
ché s'io potei già in duro e freddo alloro 10
rivolger quei sí molli e dolci membri,
ben le tue voglie ardenti
posso e gelido far l'altrui desio,
e col piombo e con l'or, temuto Iddio».

720

4

Signore, Amor t'ha colto
tra novelle sirene,
quai non so s'udir mai le nostre arene.
Gli orecchi al suon, deh, chiudi
ed apri gli occhi al sonno, 5
ché lusingar te 'l ponno
detti e vezzi soavi insieme e crudi.
Ma in qual sicuro obietto
fermar potrai la vista,
se ciò che l'alma attrista 10
men noce assai che questo o quel diletto'
Ahi, lusinghiero volto,
ahi, voci insidiose,
ove dolcezze Amor mortali ascose!

721

5

Chiudi, deh, chiudi al canto

gli orecchi e indura il core
 che non ricetti i messaggier d'Amore!
 Ché se di fuor s'aggira
 quel ch' i sensi lusinga, 5
 pur che l'alma non stringa,
 sol per breve vaghezza ella sospira.
 Ma chi il varco precide?
 L'uno a l'altro desio
 benché fuga ed oblio 10
 son piú sicuri ov'Amor canta o ride.
 Fuggi; o t'inaspri tanto
 sdegno e 'n sí dure tempre,
 che per dolcezza il cor non si distempre.

722

6

Miracoli d'Amore,
 che con Apollo d'armonia contende,
 e vinto il vince e vincitore il rende!
 Perché mentre il bel canto
 quindi alternato e quinci 5
 suona e risuona, tu le donne vinci
 e riman' vinto da' begli occhi intanto,
 ma cosí dolce senti
 al cor le tue catelle
 e l'amorose tue solvi pene, 10
 che lor rischiari anco piú dolci accenti.
 Pago del novo onore
 Febo intesse i suoi lauri e i mirti altrui,
 e se stesso ed Amor corona e vui.

734

5

Angioletta cortese,
 odi dal terzo ciclo
 le mie calde parole e 'l vivo zelo,
 e porta il nanzi a Giove
 le mie preghiere nove 5

sí che da lui sien con pietade intese.

735

6

Bella *Angioletta* da le vaghe piume,
prestane al grave pondo
tante, ch'io esca fuor di questo fondo,
o possa in qualche ramo
di te cantando dire: «Io amo, io amo».

5

736

7

Questa bella *Angioletta*
di qual cielo discese,
e di qual fian1ma il dolce foco accese?
No 'l so; ma s'ella in terra
prese nulla d'umano e di mortale,
sappia che 'l nostro amore è vostro male,
e porti pace a la mia lunga guerra.

5

759

3

Quando miro le stelle,
s'aman, dico, là suso;
apراسi la prigionie ove son chiuso,
quella in cui da natura
l'anima pargoletta
fu con gentili e cari nodi astretta.
Ma, quando via piú belle,
vostre luci rimiro
volgersi a me con amoroso giro,
s'apra l'altra piú dura
in cui sorte ml tiene
lunge, dico, da voi, luci serene.

5

10

760

4

Quant'io sono infelice
tanto voi bella sete,
e con gli occhi il mio duol temprar potete.
Né miracol né mostro
altro è di noi maggiore; 5
io di fortuna mostro e voi d'Amore.
Ma, se ad un guardo vostro
in me pur tanto lice,
debbo sperar giammai d'esser felice?

775

In morte de la signora Margherita Bentivoglio Turchi.

Non è questo un morire,
immortal Margherita,
ma un passar anzi tempo a l'altra vita;
né de l'ignota via
duol ti scolori o tema, 5
ma sol pietà per la partenza estrema.
Di noi pensosa e pia,
di te lieta e sicura,
t'accomiati dal mondo, anima pura.

785

A la signora donna Marfisa d'Este.

Portano l'altre il velo;
voi le chiome dorate
forse per alterezza al sol mostrate.
Ma s'a sdegno prendete
ogni esemplo terreno, 5
con alti esempi il ciel vi mova almeno:
col vel l'Alba vedete
e lei che nacque in Delo,
e l'Iri il suo colora anco nel cielo.

881

[*Nel medesimo argomento.*]

3

Col bel diamante suo legato in oro
che volle dir costei
c'ha spiati ambedue gli affetti miei?
L'uno tanto s'indura
che non vuole altra imago 5
e par di sua beltà contento e pago:
L'altro d'alato Amor prende figura:
cosí quel fido Amor ch'ogni altro avanza
adorna la costanza,
e nel tenero petto 10
forma non cangia l'amoroso affetto.

882

[*Nel medesimo argomento.*]

4

Quand'io da prima vidi
con brulla oscura gonna
di non vista città non vista donna,
quanto allora d'antico o di novello
o di colto o d'adorno, 5
di sereno, d'illustre o di lucente,
o di lieto e ridente
scorsi mirando intorno,
di quel leggiadro lutto era men bello:
talché io m'accesi, e dissi: «Il nero manto 10
mi predice costanza eterna, o pianto».

896

Per la signora Tarquinia Molza.

Forse è cagion l'aurora
di questo bel concento
che fan le fronde e i rami e l'acque e 'l vento?
O con sí dolce modo
il ciel Tarquinia onora, 5
e per lei de la terra s'innamora?
L'odo, o parmi, l' odo

la voce: ella è pur dessa;
ecco Tarquinia viene, Amor s'appressa!

901

[*A don Cesare d'Este, per una lepre.*]

1

O timida leprezza,
che mentre fuggi per salvar la vita,
giungi dove la morte è piú gradita:
s'innanzi a sí begli occhi,
là dove io prego che 'l morir mi tocchi. 5
il morir ti dispiace,
non sai come riposo apporta e pace.

902

2

O fortunata fuga,
o felice dimora,
ed indugio al morir perché ben mora!
Tu vieni ove la morte
solo aspettando par che mi conforte; 5
ove morria beato
quale in amore ha piú doglioso stato;
e mentre la desio mentre l'inarro,
prendo la lepre, come vuole, in carro.

903

3

O fuggitiva e timidetta fera,
che sei cacciata dove in carro adorno
madonna fa soggiorno,
deh! non t'incresca, ch'in sí caro loco
avrei la morte a gioco: 5
perché dov'ella caccia, oh! pur me 'l creda,
esser io bramo o predatore o preda.

916

Loda la signora Clitemnestra..., dama de la signora

duchessa di Brunswick.

2

Bella madre d'Amore,
chi tra le selve, le campagne e i monti
e tra i ruscelli e i fonti
giudice fu, qual già l'ideo pastore,
Elena a te non chiede 5
in premio del giudizio e de la fede,
ma costei, che s'appella
col nome ch'ebbe già l'empia sorella:
tu la concedi; e la fortuna sia
prospera sí, com'ella è casta e pia. 10

929

In lode de la Mesola.

1

Mesola, il Po da' lati e 'l mar a fronte,
e d'intorno le mura e dentro i boschi
e seggi ombrosi e foschi
fanno le tue bellezze altere e conte
e sono opre d'Alfonso, e piú non fece 5
mai la natura e l'arte e far non lece;
ma che la valle sembri un paradiso
la donna il fa che n'ha sembianti e viso.

930

2

Ha ninfe adorne e belle
la casta Margherita, ed essa è dea,
se virtù fa gli dei come solea;
però boschi, palagi e prati e valli,
secchi ed ondosi calli 5
le fece il grande Alfonso c cinse intorno
navi, e d'erranti fere ampio soggiorno,
e giunse i porti e i lustrì in cui le serra
perché sia la prigion campo di guerra,
e i dilette sian glorie 10

e tutte le sue prede alte vittorie.

931

3

Mentre sul lido estremo
a te con l'acque dolci e con l'amare
vien quindi il Po, quindi risuona il mare,
L'un riceve i tributi
l'altro li porta, e l'uno e l'altro a prova 5
e te li offre e rinnova
perché le valli e i boschi or non rifiuti.
E quei sempre discende e mai non riede,
rivolgendosi a tergo
appresso il novo albergo; 10
questi parte ritorna, e 'ncontra e cede,
e dà la terra e l'onda or doni or prede.

932

4

Chi la terra chiamar vuole una stella
sí come gli altri lumi
onde s'adorna il ciel lucente e bella,
c'hanno monti e campagne e mari e fiumi
e prati e valli e selve, 5
e timidi animali e fere belve,
e ninfe cacciatrici: ecco or somiglia
parte del ciel sereno
con tante luci di bellezza in seno
questa, vaga e felice a meraviglia: 10
ed or che l'alta donna in lei risplende
par l'oriente e 'l sol ci mostra e rende.

989

*Loda la serenissima signora Margherita d'Este, duchessa
di Ferrara.*

Donna gentil, mentr'io vi miro e canto
mi passa un dolce ardore
di vena in vena e mi distrugge il core.

E lodando il bel viso e 'l vago petto
 e le due nere ciglia, 5
 dico: «Deh! qual diletto
 e qual dolcezza è questa e meraviglia?».

Al fin pieno di gioia e di stupore
 non so s'io veggia o pur s'io prenda errore.
 Lasso! io m'abbaglio; e si conforta alcuno 10
 ne' begli occhi soavi
 tra 'l color bianco e 'l bruno,
 sí come vuol chi tien del cor le chiavi;
 e dimostrando a me luce maggiore
 per veder troppo mi fa cieco Amore. 15

994

Ne la infermità de la signora duchessa di Ferrara.

2

La Castità volare al ciel volea,
 se morte entrava in cosí nobil petto;
 or che non arde piú com'ei solea,
 si ferma in terra ne l'albergo eletto;
 né per cercar le stelle e i lor viaggi, 5
 ogni lor giro ed ogni loro aspetto,
 stanza piú lieta avria tra vivi raggi,
 né piú sicura d'amorosi oltraggi.

995

Nel medesimo argomento.

3

Non è sí bello il rinverdir d'un faggio,
 o 'l ravvivar di lucida facella
 o 'l serenar di tenebroso cielo,
 come ne gli occhi vostri il dolce raggio
 par di nuovo raccesso e come è bella 5
 la rosa che s'infiora al mezzo gelo;
 e, se già piacque la beltà smarrita,
 or che farà questa beltà fiorita?

996

Nel medesimo argomento.

4

Languidetta beltà vinceva Amore,
bench'egli sí possente e forte sia,
e, se tanto potea mentre languia,
quanto or potrà ch'acquista il suo vigore?
Oh pudica beltà, ch'invitta sei 5
e vinatrice ancor d'uomini e dei!
Un tuo breve languir natura appaga
perché dopo il languir ti fa piú vaga.

1017

2

Pargoletta Isabella,
piccola o grande nominar degg'io
la tua beltà ch'infiamma il desir mio?
Ché picciola la fronte, il crin, le ciglia,
piccioletta hai la man, la bocca, il piede, 5
i passi, le fattezze, i bei sembianti,
gli abiti, il velo, i guanti,
la cameretta, il letticiuol, la sede;
ma pur gran meraviglia
fra tante cose picciole si vede, 10
e quel che rimirando io sento al core
non è picciolo ardore.

1018

3

Se talvolta io vi miro
cosí picciola e bella
e n'odo la dolcissima favella,
ben dir io non saprei
s'a la perfetta giovenil beltate 5
la natura vi manchi o pur l'etate:
cosí fra' dubbi miei

m'avvolgo e pendo, e dico ad ora ad ora:
«Averne piú certezza il peggio fora!».

1019

4

Quanta bellezza un picciol corpo aduna
in leggiadretta gonna e vaghi panni,
quanta ne copre un velo,
quanta ne scopre il cielo!
O bellissimi dubbi, oh cari inganni! 5
Oh scherzo di Natura e di Fortuna
che di tutti i suoi doni e tutti i pregi
par che t'adorni e fregi!
O trastullo d'Amore,
o diletto gioco e dolce errore! 10

1020

5

Amor che non crescea,
crebbe, nato il fratello:
voi crescerete per amor novello,
voi che sete l'amore o chi 'l somiglia,
amorosetta e vaga a meraviglia. 5
Ma già n'avete il cambio, e già vi tiene
fra' dilette piú cari
donna reale, e cresce in voi di pari
il suo col vostro amore e ben conviene:
voi no, ma lieta e paga 10
siete di quella forma ond'è sí vaga.

1021

6

Là dove sono i pargoletti Amori,
ed altri ha teso l'arco,
altri saetta al varco,
altri polisce le quadrella d'oro,
voi parete un di loro 5
scherzando in verde colle o 'n riva ombrosa

fra la turba vezzosa;
e se voi non avete auree saette,
le dolci parolette
e i dolci sguardi son facelle e strali, 10
e i bei pensieri in voi son piume ed ali.

1022

7

Voi sete bella, ma fugace e presta
come cervetta suole
che fugge per le selve oscure e sole
e cerca fiume o rio, 5
talché vi seguio indarno e vi desio.
Voi sete bella, ma sí dura e fredda
come gelata fonte
in orrid'alpe o bel cristallo in monte;
né vi riscalda il foco 10
de' miei sospiri, e sono acceso e roco.
Voi sete bella, ma fallace e ria
come scoglio tra l'onde
o lento visco fra le verdi fronde,
o 'n mezzo l'erba il laccio, 15
soave mio ritegno e caro impaccio.
Voi sete bella, ma sdegnosa e schiva
come Dafne e Siringa
o s'altra ninfa in bosco è piú solinga,
o come lei ch'Orfeo 20
fuggí sotterra o sotto al mare Alfeo.

1023

8

O peregrina gru,
che porti guerra a' miseri pigmei,
non mi furar costei;
ma se pur vuole il cielo in qualche stella 5
lei ch'è sempre fanciulla e sempre è bella,
mandi un'aquila almeno
che se la porti su nel bel sereno.

1024

9

Isabellina, non fuggir Grechino
che non è can rabbioso,
ma cagnino amoroso;
e, benché spesse volte ei morda e stringa,
non genera furore, 5
ma suol destare amore,
e 'l suo morso è dolcissima lusinga;
e quei che tu disprezzi
son dolcissimi vezzi.

1025

[A Grechino, cagnoletto de la duchessa Margherita d'Este Gonzaga.]

1

Fedele animaletto,
se guardian tu sei
di sí gentile gregge
d'amorosette ancelle
che tutte sono graziose e belle, 5
latra a' notturni dei
ch'ancor, come si legge,
scendono a' furti; e fia maggior mercede
l'avere albergo o sede
de l'alta donna nel pudico seno, 10
che su nel ciel che piú di stelle è pieno.

1026

2

S'Amore andasse a caccia,
Grechino a lato avria per suo diletto
e de le damme seguiria la traccia,
ché vago e pargoletto
è questo come quello, 5
e leggiadretto e bello.
Vezzoso Grechino,

se vuole il tuo destino
ch'Amor sia cacciatore,
caccia costei mentr'ella fugge Amore. 10

1027

3

Grechin, che su la seggia
stai de la mia reina
la quale è bella piú di Proserpina,
non vengo per furarti,
né la catena io tegno 5
per condurti legato in altre parti:
dunque non latrar piú; frena lo sdegno
e lasciami passar sicuramente
che non t'oda la gente.
Taci, Grechin, deh! taci, 10
e prendi questa offella e questi baci.

1028

4

«Amor, per chi tu fai
questa catena vaga?».
«Per Grechin, la cui fede
avanza il suo candor, come tu sai.
«Ma s'egli di fuggir non pensa mai, 5
ché bisogna legarlo a questa sede?».
«Ei di portar s'appaga
segno sí bel di servitú gradita
da l'alta Margherita». 10
«Amor, ma chi t'invita
ad esser fabbro d'opre sí leggiadre?».
«Fo l'arte di mio padre».

1029

5

Grechino, in molte parti
caro ti potria far la tua bellezza,
però ch'in molte parti ella s'apprezza;

ma la fé ti rinene in un sol loco
dove sovente prende 5
donna real di te diletto e gioco:
fede e beltà contende,
l'una al piacer, l'altra al servir intende;
e del senir onor è la mercede,
però vince la fede. 10

1030

6

Grechin bello e fedele,
di mille furti la bellezza è degna,
ma contro a' ladri la tua fé si sdegna;
e se l'una l'invita a le rapine,
l'altra poi li sgomenta. 5
E dove il tuo latrar s'ascolti e senta
la man si arretra ch'a furar s'inchine:
talché ti lascia, e trova in bel soggiorno
tante fedeli e tante belle intorno.

1031

7

Tra il Furbo e la Furbina
Grechino si pascea
sotto la mensa di terrena dea,
né bastava la fame a la rapina:
onde non è racion ch'egli si turbi 5
se gli avanza la preda in mezzo a' furbi.

1032

8

Tu nascesti di furto,
picciolletto Grechino,
ma fu certo felice il tuo destino.
Ché di furto non vivi,
né di rapina ancora; 5
e, se nutrito pur ne sei talora,
il cibo è tuo, ma la fatica è mia.

E tu la fuggi e schivi
nel dolce albergo ove gioir solia.
Lasso! benché di furto io non sia nato, 10
ho men benigno fato.

1033

9

Fugge una lepre in cielo e segue un cane
che non la giunge mai, né si rimane;
Grechin, tu non la segui e pur ne godi:
con sí diversi modi
ora ti privilegia 5
la tua donna real che t'ama e pregia.

1034

10

O felice Grechino,
or tanto piú di me quanto piú gran
sono de le mie rime i tuoi latrati:
abbaia, mentr'io canto,
e desta col latrar pietoso affetto, 5
se pur ei dorme in quel cortese petto.
Scherza, ch'io scherzo intanto,
teco no, ma per te che far le puoi
cari i miei scherzi quando brama i tuoi.

1035

*Piange la morte de la Violina, cagnolina de la serenissima
signora duchessa di Ferrara.*

1

Fior, che sovente nasci
a' bei sepolcri intorno
in cui la morte alberga e fa soggiorno,
oh! come tu somigli
il desiderio mio che 'l piè trasporta 5
dove la bella Violina è morta;
dove riposa e giace
fra dolci violette in santa pace!

1036

Nel medesimo argomento.

2

Pianto soave, pianto
di luci piú soavi e piú tranquille
di chiare stelle, vaghe e pure stille,
guai lamenti o quai lodi
fecer sí lieto mai l'estremo fine?
Quai lagrimette dolci e cristalline,
o mesti e cari modi
ond'ebbe Violina ampia mercede,
onorata la morte e la sua fede?

5

1037

[Per una cagnoletta di nome Donnina.]

Cara la mia Donnina,
se tu fossi una donna,
piaceresti a messer piú ch'a madonna.
E mentr'egli pur teco si trastulla,
mentre ti porta in villa o tiene in letto,
mentre tiri gli stracci al poveretto,
o su la mensa o pur t'appressa al petto,
brama che tu divenga una fanciulla,
sí come ne la favola d'Esopo
si fé la gatta e corse dietro al topo.

1046

*Per l'infermità de la signora Lucrezia d'Este, duchessa
d'Urbino.*

4

Roche son già le cetre e muti i cigni
al languir vostro e secco 'l lauro e 'l mirto,
e con languidi rai pallide stelle,
e l'alba in manti oscuri od in sanguigni;
e piú si dole ogni gentile spirto,
e son discordi i venti e le procelle,
e par ch'aspetti di sí breve guerra,

5

il cielo un novo sole, un fior la terra.

1047

*Per la sanità ricuperata de la signora Lucrezia d'Este,
duchessa d'Urbino, con la quale si fé buon tempo.*

5

Ride la terra e ride il ciel sereno,
e rota il sol via piú lucente raggi
e l'immagine bella appar ne l'onde;
e rallentando i fiumi al corso il freno
cessan l'ire de' venti e i fieri oltraggi
perch'alloro non perda o ramo o fronde;
e con la vostra pace ha pace intanto
il mare e l'aria, e tregua il duolo e 'l pianto.

5

1048

*Ne la dedicazione d'una scelta di madrigali in musica a la
signora donna Marfisa d'Este, a istanza d'un gentiluomo
suo amico.*

1

Queste note io vi dono
Marfisa, e queste carte e questo inchiostro
e questa penna e questo spirto è vostro,
e l'alto nome, e 'l nume
a cui sacro lo stile, il cor, gli accenti:
degnò ch'a' quattro venti
il portin piú felici e bianche piume.

5

1049

[Ne l'istesso soggetto.]

2

Queste note son nove, e queste Amore
comincia in novi modi;
queste note son nodi
che mi fa la mia donna intorno al core,
anzi ella insieme ed io
facciam soavi lacci a 'l desir mio;
e te stringe il piacere e la speranza
tal che di libertà nulla m'avanza.

5

1050

Loda la signora dama Marfisa d'Este Cybo, marchesa di Carrara.

Ha gigli e rose ed ha rubini ed oro
e due serene stelle e mille raggi
il bel vostro purpureo e bianco viso:
onde sua primavera è 'l suo tesoro
e gemme i vaghi fiori, e lieti maggi 5
lucide fiamme son di paradiso
ma 'l piú bel pregio è la virtù de l'alma,
eh'è di se stessa a voi corona e palma.
La natura v'armò, bella guerriera
e strali sono i guardi e nodi i crini, 10
e le due chiare luci ambe facelle
e 'n vostro campo è ne la prima schiera
L'onor, la gloria, e stanno a lor vicini
gli alte costumi e le virtù anch'elle;
ed un diaspro intorno il cor v'ha cinto, 15
e voi sete la duce, Amore il vinto.

1051

In lode de la signora Marfisa d'Este.

Guerra il bel nome indice; abbaglia il lampo
de' begli occhi sereni; il guardo accende:
v'arma la castità; l'onore in campo
contra Amor vi conduce; Amor si rende 5
e dice: «Io qui non ho difesa o scampo,
se con quell'arme, ond'io feria, mi prende
e mi stringe a legami ond'altri vinsi;
e da lei perdo, ove per lei già vinsi».
Vostri sono i trofei, le faci spente
d'Amor, l'arco spezzato e rotte l'armi; 10
e s'egli prese mai folgore ardente,
voi glie 'l toglieste: or si figuri in marmi,
e con l'ali vermiglie e d'or lucente
il cinto de la madre, e scriva in carmi:
«Spoglie d'Amore, o dea c'hai l'elmo e l'asta, 15

sacra Marfisa a Palla, e casta a casta».
Per voi s'accresce de le Muse il coro
e de le Grazie ancora e de le stelle,
e 'l sol non è piú sol come solea, 20
ma corona vi fa di raggi e d'oro,
santa beltà fra le piú caste e belle;
e 'n terra sete omai terrena dea,
e 'l valor vostro vi può far celeste
fra mille eterne luci a voi conteste.

1057

[Loda il signor don Alessandro d'Este.]

1

Pargoletto Alessandro,
tu spiri d'ogn'intorno un dolce ardore,
sí che vi perde Adone ed Amaranto,
e quello che di lagrime già nacque 5
o chi morí su l'acque;
e nato non sei già d'amaro pianto
o di sanguigno umore,
ma del piú nobil seme
ch'abbiano l'alte selve e gli alti monti
o questi lidi sí famosi e conti: 10
o fior novello, o speme
di queste nostre rive,
cresci felicemente a l'aure estive.

1066

Loda alcuni madrigali del signor don Ferrante Gonzaga.

1

Onde vien l'armonia
de gl'insoliti accenti,
e de' bei mandriali il dolce suono?
Porse, come solia 5
pasce Febo gli armenti
e suo frondoso albergo i boschi sono?
Ché rime paion queste
di mandrian celeste.

1067

Nel medesimo argomento.

2

Se piú gentili spirti
sono mandra d'Amore
che li pasce d'amaro e dolce pianto,
tra vaghi lauri e mirti
merita novo onore 5
de' mandriali tuoi l'altero canto:
però che sono degni
del mandrian de' pellegrini ingegni.

1068

Loda la 'Enone' del signor don Ferrante Gonzaga.

1

«Questo di Troia è simulacro e questa
bella immagine è d'Ida,
stanza di mille amanti occulta e fida
un cui visse Alessandro 5
fra le gregge e gli armenti;
coprono i boschi a voi Xanto e Scamandro,
ma ben potete udirne i chiari accenti,
e me vedete Enone. Io non rimango,
e mi lamento e piango
sol de l'antico, e seguo un altro duce 10
che seco mi conduce
e di sua mano adorna; e 'n sí verdi anni
discopre nova fede i vecchi inganni».

1069

Ne l'istesso soggetto.

2

Ida, e voi fronde e rami,
ch'ignude membra contrastar vedeste
di bellezza celeste,
verdi seggi fioriti ombrosi e foschi,

altro pastor, ma nato 5
d'eroi piú gloriosi, onora i boschi,
non come 'l primo, ingrato;
e perché lasci a tergo
le care selve e 'l lor frondoso albergo
e cerchi novi monti e nove arene, 10
d'Enone egli è pur vago e 'n sen la tiene.

1070

Ne l'istesso soggetto.

3

«Io piansi ne le selve
e con l'amara pioggia accrebbi il Xanto;
or sul Mincio raddoppio il dolce pianto,
ninfa dolente e bella
e mi calzo il coturno 5
in un seren notturno
al lume di facella,
anzi di mille lumi e mille faci.
Gente che ascolti e taci,
io già cedeva a peregrina amante; 10
or il mio buon Ferrante
vuol ch'io contenda seco e venga a prova
con le figlie di Priamo e con le nuore;
e 'n guise mi rinnova
ch'io vinco d'arte come già d'amore. 15

1071

Ne l'istesso soggetto.

4

«Fu già favola antica
Troia ed Argo e Micene,
e 'l Ciclope e Caribdi e le sirene;
ma già quel foco è spento
che l'imperio troian distrusse ed arse, 5
e le ceneri sparse
furo al soffiare del vento.
Or quella vecchia fama
ringiovenisce quasi in dolci rime

con un suo stil sublime 10
il mio signor, ch'amante io dir non oso
se ben m'onora ed ama,
e 'l mio foco amoroso
con l'incendio di Troia anco raccende,
e con le fiamme sue la mia risplende». 15

1072

Ne l'istesso soggetto.

5

Liete selve e spelonche
Pari questi non è, che non ha pari
o canti in verde chiostro o solchi i mari;
e mentre in sé pareggia
il valore e la fede, 5
fuor di sé tutto vince e tutto eccede
l'arte e lo stile adorno
quanto si mira intorno;
né spoglia di tesori antica reggia
e torna senza furti e senza prede, 10
ma non senza vittoria al bel soggiorno.

1073

6

Già in sogno non fu mostra
una fiamma nascente allor che nacque
questa face di gloria in riva a l'acque,
forse perch'ella non distrugge i regni,
né porta crudel guerra, 5
né rapita beltà da strana terra;
ma di fervido amor chi scopre i segni?
chi mille versi e mille
desta fochi e faville?
dove sono i presagi 10
de l'amoroso incendio, o stelle, o magi?

1074

[In lode di donna Vittoria Doria Gonzaga.]

1

Tutte paion trofei
 queste frondose piante,
 sacre a la gloria del minor Ferrante.
 Tutte le verdi foglie
 pendono in vece pur d'eccelse spoglie. 5
 Ei qui vinse la morte e non imbruna
 l'ombra la sua vittoria o la fortuna,
 ma fia illustre il lor nome
 sin che dispieghi il bosco ombrose chiome:
 qui la rende immortale 10
 e tutte le sue penne a lei son ale.

1075

2

Di tutti i nostri affetti
 ebbe costei vittoria; e mentre vinse
 non si macchiò né tinse.
 Però di bianche spoglie è tutta adorna,
 anzi è tutta candor, le voglie e l'opre 5
 e quanto cela o copre;
 e piú belle fa l'ombre in cui soggiorna,
 piú belli i fiori e l'erbe,
 e le piante piú fresche e piú superbe.

1076

3

Fama, se tu sei stanca
 del tuo suono e del grido,
 mentre volando vai di lido in lido
 e Vittoria e Ferrante in mille modi
 canti, descrivi e lodi; 5
 a questi tronchi l'ale omai sospendi,
 e ti spazia o riposa
 in questa parte ombrosa;
 e se 'l famoso volo unqua riprendi,
 dí: «Costui mi sostenne 10

e m'insegna a volar con le sue penne».

1077

[*Per la stessa, alla pesca.*]

4

Non fu colpa il mio colpo
de la mano o del core,
ma fallo di Fortuna, anzi d'Amore:
l'una sospinse il pesce
e l'altro il prese; e l'amo 5
e l'esca fu colei ch'onoro ed amo.
E pareva dir: «Men di morir m'incresce,
ma d'esser muto a gran ragion mi duole:
avessi almen sospiri
tanti quanti ho desiri, 10
e, quante onde vedea, baci e parole!».

1078

[*Nel medesimo soggetto.*]

5

Il pesce che vi colse
né di morir, ma di cader si dolse,
pensò, come potea:
«È questa ninfa o dea?
dea, dea certo mi pare 5
e bellissima ancor fra le piú belle,
o sia nata fra l'onde o fra le stelle.
Io ritorno in un mare
di bellezza infinita
a fornir la mia vita, 10
o pur me 'n volo al cielo
e questa luce è del signor di Delo!».

1079

[*Per la stessa, alla caccia.*]

6

«Dove corri, o superbo?».
«Nemico non son io,

né di ferir, ma di baciâr desio».
«Le tue lusinghe sono in vece d'ire,
però si dà gastigo al troppo ardire». 5
«Non ricuso la pena,
o sia di servitute o di catena;
e se fosse la morte,
loderei la mia sorte
più del leon ch'un altro sole accoglie». 10
«Non mostri di morir, c'hai dure spoglie».

1080

[*Nel medesimo soggetto*].

7

«Dove corri? a la morte?». «Anzi a la vita,
perché dov'è beltate
spero trovar pietate».
«Forse non pensi esser da lei ferita?».
«Ma non saran mortali 5
le sue dolci percosse e i dolci strali».
«Non sai com'empia l'arco e come scocchi
né solo co' begli occhi,
ma con la mano ancida
questa, che voi di morte e noi già sfida?» 10
«Almen corro a la gloria
ché fia bello il morir per sua vittoria».

1081

[*Nel medesimo soggetto*].

8

«È vostra ninfa, o boschi,
questa leggiadra, o pur di questo lago
chiaro, lucente e vago?
o de' fiumi o de' fonti? 5
o del mare o de' monti?
o dea scesa dal cielo in verdi rive?
Ma se vince le ninfe, anzi le dive,
e inerme vince Amore,
sola è Vittoria: a lei facciamo onore».

1082

[*Nel medesimo soggetto*].

9

«Deh ferma, ferma il tuo ribello, Amore,
che fugge dal tuo regno
ed ha seco il mio core:
fa che mi renda il mio fidato pegno,
ma non tardar, ch'io moro! Ei s'allontana; 5
vola veloce, affretta
prima ch'ei giunga in parte piú lontana:
ché se non fai di me, signor, vendetta,
ecco di te si gloria
con la sua crudeltade aver vittoria». 10

1166

Risposta a messer Ciro Spontone.

Fabbricator notturno
di speranze e di sogni,
non so quel ch'io mi cerchi o pure agogni.
Ma, s'a' raggi talor di luce vera
si dilegua Parnaso, 5
e con Perseo Pegaso
ch'aperse altrui col piede il chiaro fonte,
e Sfinge e la Chimera,
e con Edippo ancor Bellorofonte,
veggio in altra montagna un vivo Lauro 10
splender in guisa di piropo e d'auro.

1175

[*A la signora Livia D'Arco*].

6

Livia, legando i fiori
allor che son piú nudi e freddi i rami,
mi fece parte de suoi verdi stami,
quasi volesse dir: «Questo ch'avanza
prendi per la speranza». 5
Ma che debbo sperar, s'ho piú diletto
quanto il nodo è piú stretto?

Non già ch'altri mi sciolga,
ma che lei meco parimente involga.

1176

[*A la medesima.*]

7

Quando Livia mi parla, anzi ragiona
Amor con la sua lingua,
non è chi ben distingue
i dolci detti e i vaghi scherzi e cari
ne le sue parolette accorte e liete;
e dentro a lei vuol che legato impari,
che quella ch'annodò la madre ignuda
fu men bella e piú cruda.

5

1177

[*A la medesima?*]

8

Che soave rapina
fu quella del mio core
a l'armonia divina,
mentre sciogliea sí vaghi spirti Amore!
Onde fra me dicea da me diviso:
«Se questo è il paradiso,
piú dolci che ne l'acque e fra l'arene
in ciel son le sirene!».

5

1180

[*A la medesima.*]

Mostra la verde terra
le candide viole
è i suoi raggi purpurei 'l vago sole;
voi mostrate per segno
de la vostra beltà, del chiaro ingegno
e del pensier sublime
le vostre colte rime
e mentre fate verdeggiar gli allori
tutti i versi son lumi e tutti fiori.

5

1181

Madrigale in lode de la signora Isabella Guarini Sozza.

1

Quando Sozza divenne
questa gentile e candida Isabella,
non diventò men bella,
ma fece bello il Sozzo; il qual per lei
s'agguaglia con gli dei, 5
e non invidia al suo canuto sposo
la vaga Aurora che 'l fa sí geloso.
Chi vide mai miracolo maggiore
che beltà Sozza far beato un core?

1195

Tu spiri d'ogni intorno un dolce ardore
sí che vi perde Adone ed Amaranto
e quello che di lagrime già nacque
o che morí su l'acque; 5
e nato non sei già d'amaro pianto
o di sanguigno umore,
ma del piú nobil seme
ch'abbiano l'alte selve e gli alti monti
e questi lidi si famosi e conti.
O fior novello, o speme 10
di queste nostre rive,
cresci felicemente a l'aure estive.

1196

Fiori, voi che de' regi
portate impresso il nome,
non dispiegate sí odorate chiome
come le sparge questa 5
bella, saggia ed onesta
e nobil verginella;
che se preme col piè l' erba novella,
par che la terra mande
novi gigli e viole in novi modi

e piú degne di far care ghirlande. 10
Pur se tra l'erbe e i fiori
spesso legati son gli umani cori,
né può fuggire un animo gentile
che fra questi legami e questi nodi
non brami esser avvinto, 15
e viver con Adone e con Giacinto,
quasi converso in fiore, un lieto aprile.

1197

[*Ne' maggi*].

1

Fummo in vita selvaggie e villanelle,
tronche da rozza mano
ove irriga un gran fiume un largo piano;
or siam per buona sorte
piante gentili e cittadine in morte. 5
Cosí non solo un bel principio onora,
ma spesso il fine ancora.

1198

2

Non siamo pellegrine
del lucido oriente, ove distilla
Mirra il suo pianto e nasce il nardo e 'l croco,
o d'altro estranio loco; 5
ma nate in qualche villa
de la bella contrada, e morte poi,
qui facciamo ombra, o donna, a' giorni tuoi.
Al nascer d'un bel mese
siam verdi, benché ancise; e non accese,
ma destinate al rezzo e non al foco. 10
Né già portiamo invidia a' dolci odori
de l'Arabia Felice,
ché con Amor qui vola altra fenice.

1199

Mentre a questa mia diva

fanno il mare e la terra insieme onore,
i veloci co' tardi aggiunge Amore,
perché stian per servirla in somma pace;
e l silenzio è sua lode e certo segno 5
che non giunge al gran merto il nostro ingegno:
però son muti, e 'l vento e l'onda or tace.

1200

Non ha fiori il terreno,
come questo mi pare
maraviglioso fior del vostro mare;
a cui non fu mai pare 5
in ramo o 'n prato ameno,
o pur di conca nel purpureo seno,
tra' vaghi scogli e l'acque,
fra cui Venere bella in prima nacque.

1201

O pianta trionfale,
onor d'imperadori,
or de' nomi de' regi anco t'onori:
cosí di pregio in pregio, 5
di vittoria in vittoria
vai trapassando e d'una in altra gloria.
Arbor gentile e regio,
perché nulla ti manchi, orna le chiome
a chi d'Amor trionfa e l'alme ha dome.

1202

Quando intesi il bel nome io ben credea
veder beltà mortale,
ma parve Amor senza facelle ed ale
e con occhi soavi 5
che fan lieti i pensier canuti e gravi.
Amore o Citerea,
o l'una e l'altro insieme allor pareo,
né so chi menta piú la veta o gli anni:
oh dolcissimi dubbi! oh cari inganni!

1203*Loda la zanzara.*

1

Qual cavaliere ardito
a le famose prove
il sonoro metallo accende e move,
tal zanzaretta fiera
zufola intorno e vola, 5
e vi percuote poi la bianca gola.
Oh mirabil guerriera!
in cui natura giunge
la tromba a l'arme, ond'ella suona e punge.

1204

2

Questa lieve zanzara
quanto ha sorte migliore
de la farfalla che s'infiamma e more!
L'una di chiaro foco,
di gentil sangue è vaga 5
l'altra, che vive di sí bella piaga.
Oh fortunato loco
tra 'l mento e 'l casto petto!
Altrove non fu mai maggior diletto.

1205*Invidia la morte di una zanzara.*

3

Tu moristi in quel seno,
piccioletta zanzara,
dov'è sí gran fortuna il venir meno.
Quando fin piú beato
o ver tomba piú cara 5
fu mai concessa da benigno fato?
Felice te, felice
piú che nel rogo oriental fenice!

1206

In morte de la signora Eritrea...

1

Fermo, bello e gentile
piú de la vaga Delo,
ch'ancor tu giungi novi lumi al cielo;
ferma, deh! ferma i lagrimosi rivi,
non sfrondar le tue chiome, 5
chiamando d'Eritrea l'amato nome:
perché, mentre sí lungi a te risponde
la verde selva e l'aura e l fiume e l'onde,
sta nel cielo Eritrea con gli altri divi;
ma dove il freddo corpo alberga e posa 10
i gigli spargi con la man pietosa.

1207

Nel medesimo argomento.

2

Che dolente armonia
di parole angosciose e di sospiri
par che intorno si giri?
E che mesto concento
fanno le fronde e i rami e l'acque e 'l vento? 5
E 'l vento e l'acque e i rami
e tutto ciò che spira e che verdeggia
solo per lei si discolora e piagne;
e i boschi e le campagne,
ogni armento, ogni greggia 10
par ch'Eritrea sol brami;
né preda ho senza lei con reti ed ami.

1208

Nel medesimo argomento.

3

Come Venere bella
fu la bella Eritrea,
e partorire anch'ella Amor potea;
e se no 'l fece almen fu cara madre
di sí vaga fanciulla, 5

ch'avrebbe Amor innamorato in culla.
Ed or che seco more,
oh miseria! oh dolore!
oh martíre infinito!
È spento Amore o 'nsieme al ciel salito. 10

1217
[A vittoria...]
1

Già del valor la palma
fu come il lauro ed al valor fioria,
a cui fiorir gl'ingegni e gli alti carmi;
or senza schiere ed armi 5
la si prende bellezza e leggiadria;
e voi tra le piú caste e le piú belle
queste vincete e quelle,
o bellissima ancora
vergine, che la terra e 'l cielo onora.

1218
2

Incontra Amor già crebbe
questa nobil vittoria in umil cella;
lieta e pensosa vinse
pensier vani ed affetti, 5
e desiri e diletti:
cosí le faci estinse
cosí gli ruppe l'arco e le quadrella;
ora esce ove dimostri
la sua invitta onestà, da' verdi chiostri:
perch'è piú bello onore, 10
se ne l'aperto campo è vinto Amore.

1219
3

Vincea sciolta e solinga,
ed or Vittoria vince in altro modo,
di casto avvinta ed amoroso nodo;

ed altro Amore è questo,
 o pur vinto da lei si mostra onesto, 5
 mansueto ed umile:
 così cangiato ha stile.
 Ella a santa Onestà non di Peneo
 rami consacra o foglie,
 ma la sua palma e le sue care spoglie 10
 e fa del proprio 'lodo un bel trofeo.

1278

[*Madrigali in lode di Bianca Cappello, granduchessa di Toscana.*]

1

Perch'io talor mirassi
 neve che senza vento
 fiocchi soavemente in un bel colle,
 o terso avorio e molle, 5
 o peregrini marmi o fino argento,
 o di candido augel tenere piume,
 o bianco fior lungo corrente fiume,
 giammai non vidi paragon sí degno
 che non l'abbiate a sdegno; 10
 né bianchezza terrena,
 come il vostro candore, e la serena
 e vaga e chiara luce,
 ch'è bianca piú del sole e piú riluce.

1279

2

Vaghi amorosi spirti
 errano in voi dispersi a mille a mille
 fra i raggi e le faville
 e fra le vive nevi e l'ostro e l'oro; 5
 e s'alcun mai di loro
 pur si raccoglie e torna,
 quegli è felice piú, ch'è piú smarrito:
 non sa dond'è partito,
 ma dolce in voi si perde e 'n voi soggiorna.

1280

3

Non hanno, Amor, qui loco
occulte insidie e frodi,
né vien che strale impiaghi o rete annodi,
perché in sí bel candore ella discopre
voglie, pensieri ed opre; 5
e bianchezza sí pura
fa dolcemente l'alma in lei sicura.

1281

4

Voi la bocca rosata
e rosate le guance avete ancora
come vermiglia Aurora,
e dorate le chiome,
e bianca sete, com'è 'l vostro nome. 5
Dunque aver gloria eguale in voi dovria
il purpureo e l'aurato
ch'egualmente è lodato
dove grazia e bellezza in pregio sia,
ma pure ogni altro cede 10
al candor de la fede.

1282

5

Candido fior germoglia
di non bianca radice, e fuor intanto
frondeggia verde foglia;
ma quello in voi che non ricopre il manto
è bel candor ne l'alma e ne' costumi, 5
e men candidi son colori e lumi.

1283

6

O candidi ligustri,
la caduca bellezza

al trapassar d'un giorno in voi si sprezza;
ma questa piú si cole
da l'uno a l'altro sole, 5
e da l'un ombra a l'altra e piú si stima;
e su la verde cima
del piú bel Poggio che s'innalzi al cielo
è viva fiamma e pare un vivo gelo.

1284

7

Pendea lite amorosa
tra la vermiglia e tra la bianca rosa.
Ora perde il vermiglio,
perde l'aureo colore
perde il color celeste, 5
e perde quello onde il terren si veste,
e sol vince il candore
e la candida rosa e 'l bianco giglio
per voi par che si pregi,
piú che i fiori che 'l nome ornò de' regi. 10

1285

Loda Pratolino e la signora granduchessa di Toscana.

1

Qui la bassezza altrui divien sublime.
qui l'umiltà s'esalta, e qui risuona
un vago Pratolino in mille rime;
e qui le grazie sue comparte e dona
donna piú bella de la donna d'Argo, 5
e 'l cielo acqueta se lampeggia e tuona;
e mentre l'aspro monte e 'l mar sí largo
dan tributí a la mensa, i miei li spargo.

1286

Nel medesimo argomento.

2

Dianzi a l'ombra di fama occulta e bruna
quasi giacesti, Pratolino, ascoso:

or l'alta donna tanto onor t'aggiunge,
che piega a la seconda alta fortuna
l'antica fronte l'Apennin nevoso 5
ed Olimpo ed Atlante ancor sí lunge;
né confin la tua gloria asconde e serra,
ma del tuo picciol nome empì la terra.

1287

*A Pratolino, per le figliuole del serenissimo granduca di
Toscana.*

3

Pratolin, re de' prati e re de' cori
perché li prendi tra le frasche e l'erba,
se corona non vuoi tanto superba
com'è quella de' regi, ed ami i fiori, 5
faccian vaga corona in questo piano
le nipoti di Cosmo a mano a mano:
ché ne' prati del ciel forse men belle
la fanno i fiori de l'aurate stelle.

1319

Sopra l'uccelliera di Marmiolo.

2

La prigione è sí bella,
ove il nostro signor n'involge e tiene,
che 'l perder libertate onor diviene.
Ei non ci tolse già la dolce vista 5
de le stelle o del cielo,
né di sole o d'aurora
raggio o rugiada o 'l fiume o l'ombra o l'ora,
ma ci diè caldi alberghi incontra 'l gelo:
tal che nulla ci attrista, 10
quasi nulla sia qui che 'l volo affrene
mentre il verde n'adombra e ne sostiene.
Anzi tanto è gentil la vaga rete
che non la sdegna il sole,
ma 'l sole e l'aure e i venti 15
di tai nodi sarian lieti e contenti;
e par ch'Amore qui sia preso e vole

in vie belle e secrete,
e tra stanze di ninfe e di sirene
guardi bellezze piú del ciel serene.

1321

A la Pietola.

1

Tra queste piante ombrose
il gran Virgilio nacque
e in riva a queste chiare e lucid'acque;
e se vi spira il vento, 5
par che la terra e 'l ciel faccian contento,
e quasi da' bei rami ancor rimbomba
la sampogna e la tromba,
e «Vittoria» il bel lago
e la selva risuona e 'l fiume vago.

1322

[Nel medesimo soggetto.]

2

Qual è questa ch'io sento
dolcissima armonia di verdi fronde,
d'aure, d'augelli e d'onde?
Qual suono o quale spirto 5
fa cosí mormorar il lauro e 'l mirto?
Forse è quel di Virgilio; e ' questi rami
par ch'egli spiri e canti e viva ed ami:
ché i suoi pensieri han l'alme
pur vaghe di cantar vittorie e palme.

1331

Ne l'infermità de la signora principessa di Mantova.

1

La febre era di gelo;
s'accese poi, non pur col proprio ara
rna di fiamma d'Amore
rmentre serpendo gia di vena in vena
verso una fronte come il ciel serena; 5

e scoloria le rose,
dov'ogni sua dolcezza egli ripose;
e languidette fea due chiare luci,
sue belle e sante duci;
e nel candido petto a poco a poco
tutta foco si fé, ma casto foco. 10

1332

[*Nel medesimo argomento.*]

2

Già dea tu fosti, o Febre,
se 'l mondo fa gli dei
tempi alzando ed altari, e diva or sei:
perch'opra non fu mai di bianca pietra
o pur d'avorio netto, 5
bella come il bel petto
che tu riscaldi e per costume impetra.
E per sí caro albergo
lasserian Giove e Febo il cielo a tergo
con le sfere piú belle 10
e tutti i segni eterni e l'auree stelle.

1335

Loda la signora Barbara Rangone Guerriero.

1

Fosti Barbara in prima,
or Barbara non sol, ma sei guerriera
piú bella che feroce, e meno altera,
ma non però men forte;
e quante avventi e scocchi 5
saette da' begli occhi,
tanti son colpi d'amorosa morte.
Pace, pace, non guerra e non contrasto;
e se pace non vuoi senza vittoria,
mostrando a' vinti il cor pietoso e casto, 10
abbi pur doppia gloria.

1336

[*Per la medesima?*]

L'armi portate a cui somiglia il tuono
 con la fiamma e col suono;
 è forse vostra impresa e vostra insegna?
 Dunque anima gentil tanto si sdegna?
 E 'l dolce minacciare è qual baleno, 5
 quasi colpo è lo sguardo
 ond'io m'infiammo ed ardo.
 Il folgore terreno
 non dovete portar, donna gentile,
 ma piú liquido foco e piú sottile, 10
 e sembrereste Amore
 col fulmine celeste e con l'ardore.

1344

*Per i 'Cento madrigali' di Muzio Manfredi, a donna
 Vittoria Gonzaga, principessa di Molfetta.*

In queste nove rime,
 rozze non già ma belle,
 ora trionfa Amor d'alme rubelle,
 or Castità di lui;
 quinci a nobil Vittoria 5
 Muzio le sacra, e con la fama altrui
 eterna la sua gloria.
 Vinti i piú chiari ingegni e prese l'alme,
 né Parnaso ha di lor piú chiare palme.

1345

*Per Verticordia Manfredi, fanciulla di manco tre anni, che
 a lui donò una corona di Nostra Donna.*

O Dea che volgi i cori,
 volgi la lingua mia
 a lodar questa pargoletta e pia,
 che da te il nome prese,
 fanciulla nobilissima e cortese. 5
 Insegnami ch'io lodi il caro dono
 de la mano innocente,
 ond'ergo al ciel la mente

quand'io teco e fra me penso e ragiono;
ed ascolta i miei prieghi
o Dea che volgi i cori, inchini e pieghi. 10

1354

*In lode de gli occhi de la principessa Eleonora Gonzaga
Medici.*

1

Questo sí puro e dolce e lieto raggio
non è di stella o pur di bianca luna,
ma par di sole, e sole altro non aggio.
E mentre sete piú, luci, tranquille,
quasi un bel mare il bel profondo imbruna 5
con piú soavi e lucide faville;
o sian lumi d'amore ardenti e chiari,
o de l'alma gentil, ch'in voi si mostra,
deh! non turbi fortuna, occhi sí cari,
e 'l bel sereno e l'alta pace vostra. 10

1355

*In lode de gli occhi de la serenissima Margherita d'Este
Gonzaga, duchessa di Ferrara.*

2

De' vostri occhi sereni il dolce umore,
quasi un candido mar ha picciol fondo,
sí che traluce al mio pensier profondo
con santissime voglie il nobil core;
anzi in quel lucidissimo candore 5
l'alma si scopre, e no 'l perturba Amore,
e non vi sono insidie o scogli o sirti,
né fa tempesta d'amorosi spirti.

1356

*Loda di nuovo gli occhi de la principessa Eleonora
Gonzaga de' Medici.*

1

Sete specchi di gloria, in cui traluce
eterno raggio d'immortal bellezza,

occhi leggiadri e lucide finestre,
e chiari fonti ancor di pura luce,
da cui discende rio d'alta dolcezza, 5
non come fiume da montagna alpestre,
e ruote e sfere, anzi celesti segni,
e soli da scacciar nebbie di sdegni.

1357

Nel medesimo argomento.

2

S'illuminate voi l'oscura mente,
occhi, voi sete occhi non già, ma lumi,
e 'l seren vostro è 'l mio novo oriente,
e l'orror si dilegua e l'ombra e i fumi
fuggon lungi da voi, luci serene, 5
ch'accendete desio d'alti costumi:
luci e lumi, il cui raggio al cor se 'n vene
e 'n lui, come farfalla, arde la spene.

1370

*Al cardinale Enrico Cetani per la cisterna eretta in
Bologna.*

Qui dove fan le piante
verdi e frondose e fosche e l'erbe
seggio e difesa da gli estivi ardori,
ritrova il grand' Enrico
l'ombre e l'aure e gli odori, 5
e soggetta la terra e 'l cielo amico;
né già negar dolci acque
i vaghi rivi e i fonti
e per secrete vie gli alpestri monti,
ma raccorle dal ciel via piú gli piacque. 10
Voi, che prima torreste?
tributo de la terra o don celeste?

1454

[Per il battesimo del terzogenito di Vincenzo Gonzaga.]

Sacra e mirabil onda,

in cui nato rinasce
 nobilissimo figlio avvolto in fasce,
 qual Acidalio fonte
 o di ninfe o di muse ampio lavacro 5
 s'agguaglia a questo sacro?
 o chi fia che racconti
 piú d'altre meraviglie antiche e conte?
 Questa è sol vera grazia e meraviglia
 cui null'altra somiglia, 10
 tuffarsi nel sepolcro e schifar morte,
 e di vita immortale entrar le porte.

1455

[Nel medesimo argomento.]

Oh di qual padre e di quanti avi illustri,
 di quanti eroi discende al mondo e nacque
 il fanciul, ch'è ne l'acque;
 ch'entra nel guado oscuro
 di questo mar di vita, anzi di morte, 5
 quasi guerrier sicuro,
 con tai segni, tai detti e tali scorte,
 e de l'altrui promesse eterno scampo,
 palme e vittorie eterne attende in campo.

1459

3

Già discende Imeneo là dove alberga
 la virtù col valore,
 e la gloria e l'onore
 a gloriosi eroi tesson corona.
 E nulla par che piú s'innalzi ed erga 5
 de la gran stirpe loro,
 mentre con l'ali d'oro
 vola dal monte al mar, ch'alto risuona.
 Ma chi cercasse pur di zona in zona
 fra le sue fiamme e 'l gelo 10

la terra e 'nsieme il cielo,
non li vedrebbe in sí felice aspetto
come ivi il giorno a la gran pompa eletto.

1484

[A Vincenzo Gonzaga che si bagnava nel fiume].

1

Fuggiste a l'acque il foco,
e 'l trovaste fra l'acque,
perché fra 'l pianto in voi la fiamma nacque;
ma s'arde in ciascun loco
Amor, come si crede, 5
vi conduca al martir la vostra fede,
e procurate almeno
che dolce fiamma vi riscaldi il seno.

1485

2

Perché tra le fredd'acque il foco ardente,
signor, cosí fuggite,
se l'avete nel core?
Schivate ciascun altro, e solamente
di fede in voi nutrite 5
quel che nacque d'amore:
ché non ben si mantiene
sol di pianto e di pene.

1497

2

Ferro in ferir pietoso
d'ambi gli amanti il core,
ferro, ch in ferir fosti emul d'Amore:
concorso glorioso,
ché concordi ed unite 5
tu le morti tenesti, egli le vite;
anzi tue fur le palme,
ch'Amore i corpi uní, tu unisti l'alme.

1528

[*Alla viceregina di Napoli.*]

2

Quando Spagna v'offerse,
quasi gradito dono o caro pegno,
disse l'Italia: «Il dono agguaglia il regno;
ma dar tanta non puote
virtú, grazia, beltà, gloria ed onore 5
l'uno e l'altro terreno.
Dunque è del ciel sereno
dono e mirabil dote,
senno insieme e valore,
e bella pudicizia e casto amore». 10

1529

3

Mentre la terra e 'l mare
v'onora quasi a prova,
ogni occulta ricchezza a voi ritrova;
non è conca men bella,
in lieta parte amena, 5
lunge da l'onde e da l'incolta arena:
l'una a voi perle ed ostri,
l'altra nobil tesoro
offre d'argento e d'oro;
e se l'una fia poco, 10
questa vi ceda e quella,
e la diva del mar vi sembri ancella.

1530

4

Già sei figlia di Giove,
non dirò di Latona,
ch'ella mertò del ciel l'alta corona.
Già d'un bel sole è pargoletta imago
il tuo fratel sí vago, 5
ma per novella prole
suore e fratelli avran Diana e 'l Sole.

1531

5

Disse la dea d'amore:
«Se la mia conca sdegni
perch'ella è fra gli ondosi incerti regni,
prendi il mio carro e vola
con l'ale de' miei cigni 5
tra' lumi piú sereni e piú benigni,
o donna di virtude unica e sola:
ivi gira e correggi
gli eterni regni miei con sante leggi».

1532

6

Quel che d'antichi dei,
racconta altrui la favolosa prole,
onde nacque Ciprigna e nacque il Sole,
un Amore e tre Grazie orna e dipinge, 5
quasi Amor senza grazia o nasca o viva;
né d'un padre ei gli finge,
né d'una istessa diva,
e par che 'l falso in ciò narri e descriva.
Or ne la chiara luce
pur d'una madre un genitor produce 10
due belle Grazie e duo leggiadri Amori,
degni del cielo e de' celesti onori.

1533

[Per una figlia della principessa di Conca.]

1

Come odorato mirto
sorge con verdi fronde,
e benigne ha le stelle e l'aure e l'onde;
cosí nel casto seno
cresci di nobil madre, 5
di care spoglie adorna e di leggiadre,
pargoletta fanciulla,
nutrita da Fortuna in fasce e 'n culla.

1534

2

Rosa che s'apre e spunta
col sole o innanzi l'alba,
stella amorosa che s'indora e 'nalba,
luna al fratel simile,
tu mi rassembri omai; 5
e d'odori e di rai,
fanciuletta gentile,
t'adorni lieta in acerbetto aprile.

1535

3

Ti nutria la Fortuna,
fanciuletta felice,
quando esserti bramò Virtú nutrice:
«Tu cibi il corpo, io l'alma»;
disse «e l'ergo di te piú nobil sede». 5
L'una a l'altra or non cede;
ma lusingando a prova
ti nutrisce e ti giova,
e t'intrecciano insieme alloro e palma.

1537

[*Alla principessa di Conca.*]

Vera figlia di Giove,
onde il nome prendeste,
terrena dea, ma con beltà celeste,
son mortali le membra,
ma divini i costumi 5
e gli angelici lumi,
e lo spirto divino altrui rassembra,
e celeste la prole
in cui Cinzia si specchia e specchia il Sole.

1557

[*Alla signora Violante...*]

1

Violante il vostro nome
parte segna di voi, non tutti i fiori
e i dolcissimi odori,
che spiran dal bel seno e da le chiome,
e da le guance, ove son bianchi gigli, 5
con le bianche viole
e con bianchi ligustri e fior vermigli
a cui l'aura odorata odore invola,
tal che quand'io l'ascolto,
piú bello estimo del bel nome il volto.

1558

2

Veder credea, Violante,
un bel fior nel mirarvi, e rimirai
un sol con mille rai,
che mille bianchi fiori in bianca falda
di neve illustra e scalda; 5
ed a l'aura, che spira
cosí soavemente,
dissi: «Fra le viole Amor sospira,
e questo è l'Oriente».

1559

3

Tese fra le viole Amor la rete,
là 've preso m'avvinse,
e pur di violette un bel desio
i bei legami ordio,
e me di quel pallor anco dipinse. 5
E non solo il mio seno,
ma fiorir ne la mente e 'n mezzo al core
fé le viole Amore:
cosí morir poss'io
tra le viole almeno, 10
e viole germogli il cener mio!

1615

Alla signora A. Palloni, gentildonna romana.

Questa lucida spera
è quella di fortuna,
o quella pur de l'incostante luna?
o quante son le forme, e quanti errori
fa nel suo vago giro, 5
mentre io la seguo e miro,
fra la tempesta de miei dolci ardori?
Deh chi fermar la puote,
e quietar le mie voglie e le sue rote?

1616

Questa lucente spera
è tutta piena d'amorosi venti,
o siano spirti o sian sospiri ardenti;
pur mentre ella si volve intorno e gira,
spirti da lei non spira, 5
ma tutti i suoi sospiri in sé raccoglie
Con l'amorose voglie.
E cosí tutta indura
che da' colpi d'amor sembra sicura.

1637

[Alle anime dei beati.]

Anime sante e belle.
che da gli affanni umani e da' martiri
volaste a' piú sublimi ed alti giri,
gradite i nostri preghi
su l'ale de la fede e de la speme; 5
e pur co' vostri insieme
la giustizia superna
omai fuor di suo corso a noi si spieghi,
peccatori, e no 'l celo,
voi colonne del cielo, 10
anzi i cieli voi sete,
alme felici e liete,
che llarrate di Dio la gloria eterna.

1638

[*A una reliquia di Ferrara.*]

Braccio, che dal suo corpo
non crudeltà recise,
ma la pietà divise,
tu di tanta virtù dal ciel ripieno,
benché freddo ed esangue, 5
scaccia quei mali onde la vita or langue.
Tu forte, tu possente,
questa cittate e noi
difendi; e tu di questi invitti eroi
lo stato fa pacifico e sereno. 10

1639

Nella notte del santo Natale.

Cantiam la sacra notte,
che lieta ne produce il Sol del sole:
fate voi, stelle, ancor vaghe carole.
Già qual temprata lira
suona il gran mondo che risplende e gira; 5
anzi ogni ciel rimbomba
come sia chiara tromba.
Con gli angelici cori
voi cantate, o pastori; 10
coronate le fronti
voi, con le spere a prova, o sette monti.

1685

O tu che miri e leggi,
questa ch'un quadro insieme a voi dimostra,
non ebbe un tempo la terrena chiostra;
ma chi pon freno e leggi
al devoto pensiero, 5
che vede in ciel, ma senza velo nero?
Ed allor santo è piú ch'egli è piú vago,
dunque del paradiso è questa imago.

BIBLIOGRAFIA

DECII MAGNI AUSONII, *Opera diligentius iterum castigata, et in meliorem ordinem restituta*, apud Iacob Keruer, Parisiis 1551.

L. ARIOSTO, *Rime*, introduzione e note di S. Bianchi, Bur Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano 1992.

B. BARCO, *Madrigali*, Alberti, Venezia 1608.

S. BARGAGLI, *Mazzetti di fiori delle rime dei più valenti poeti toscani raccolti ed in propi distinti capi ordinati dallo Schietto Intronato, aggiuntovi nel fine una cantata pastorale*, Matteo Florimi, Siena 1604.

P. A. BARGEO, *Poemata omnia*, diligenter ab ipso recognita, Roma 1585.

P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991 (3^a ed. 2011).

G. L. BECCARIA, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 1996.

P. BEMBO, B. CASTIGLIONE, G. COTTA, M. A. FLAMINI, A.

NAVAGERO, *Carmina quinque illustrium poetarum*, Valgrisii, Venetiis, 1548.

P. BEMBO, *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo DIONISOTTI, Utet, Torino 1966.

M. BIANCO-E. STRADA (a cura di), *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001.

Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700, a cura di E. Vogel et alii, Staderini-Minkoff, Pomezia-Genève, 1977, 3 voll.

E. BOTTIGARI, *Il Melone. Discorso armonico*, Baldini, Ferrara 1602.

V. BRANCA-C. OSSOLA (a cura di), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Olschki, Firenze 1984.

C. CALCATERRA, *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica e sulla favola per musica*, Zanichelli, Bologna 1951.

N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone: la Giuntina della Rime Antiche (Firenze, 1527)*, in «Critica del Testo. L'antologia poetica», II 1999, pp. 221-47.

G. CAPOVILLA, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale antico, dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, in «Metrica», III, 1982, pp. 159-252.

G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV (1870)*, in *Opere*, Zanichelli, Bologna 1961, 30 voll., vol.

IX, pp. 293-391.

L. CARETTI, *Studi sulle rime del Tasso*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950.

L. CASSOLA, *Madrigali*, Giolito de' Ferrari, Venezia 1544.

G. CESARI, *Le origini del madrigale cinquecentesco*, in «Rivista musicale italiana», XIX 1912, 1, pp. 1-34 e 380-428.

M. CHIAMENTI, *Glossa di accompagnamento per un madrigale tassiano*, 3 settembre 1997, in www.nuovorinascimento.org.

D. COLUSSI, *Instabilità metrica di due liriche tassiane*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, pp. 561-83.

D. COLUSSI, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere Chigiano L VIII 302*, Antenore, Roma-Padova 2011.

TH. CORRAEA, *De toto eo poematis genere, quod epigramma vulgo dicitur, et de iis quae ad illud pertinent, libellus*, Ziletti, Venetiis 1569.

J. COTTUNIUS, *De conficiendo epigrammate liber unus*, Bononiae 1632.

G. M. CRESCIMBENI, *Commentarii intorno all'istoria della volgar poesia*, Basegio, Venezia 1731.

M. TULLIO CICERONE, *La natura divina*, a cura di C. M. CALCANTE, Bur Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano 1998.

A. DANIELE, *Lettura di un madrigale tassesco*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIX 1972, fasc. 466-67, alle pp. 349-62.

A. DANIELE, *Teoria e prassi del madrigale libero nel Cinquecento (con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli)*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo (1585-1985)*. Atti del Convegno internazionale di Venezia, 16-18 settembre 1985, a cura di F. DEGRADA, Olschki, Firenze 1987, pp. 75-169).

A. DANIELE, *Capitoli tassiani*, Antenore, Padova 1983.

A. DI BENEDETTO, *Tasso, minori e minimi*, Nistri-Lischi, Pisa 1970.

A. DI BENEDETTO, *Due note sulle rime di Torquato Tasso*, GSLI, CLXXII (1995), pp. 261-70.

Dizionario biografico dei Friulani, II. L'età veneta, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Forum, Udine 2009.

L. DOLCE, *I quattro libri delle osservazioni*, Giolito de' Ferrari, Venezia 1560.

A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton Univ. Press, Princeton 1949.

ERASMO DI VALVASONE, *Le rime*, a cura di G. CERBONI BAIARDI, Circolo Culturale Erasmo di Valvasone, Pordenone 1993.

P. FABBRI (a cura di), *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, Il Mulino, Bologna 1988.

I. FENLON - J. HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano*, Einaudi, Torino 1992.

E. T. FERAND, «*Anchor che col partire*»: *Die Schicksale eines berühmten Madrigals*, in *Festschrift K. G. Fellerer*, Regensburg 1962, pp. 137-154.

Fiori di madrigali di diversi autori illustri. Nuouamente raccolti per Ercole Caraffa, Venezia, Vincenti 1598.

C. FIAMMA, *Il Gareggiamento poetico del Confuso Accademico Ordito, madrigali amorosi gravi e piacevoli ne' quali si vede il Bello, il Leggiadro e il Vivace dei più illustri poeti d'Italia*, Barezzi, Venezia 1611.

F. FLORA, *Saggi di poetica moderna (dal Tasso al Surrealismo)*, D'Anna, Messina-Firenze 1949.

U. FOSCOLO, *Opere*, a cura di F. GAVAZZENI, Ricciardi, Milano-Napoli 1981.

H. FRIEDRICH, *Epochen der Italienischen Lyrik*, Klostermann, Frankfurt am Main 1964 (tr. it. *Epoche della lirica italiana*, Mursia, Milano, 1975, 3 voll. - il secondo volume è quello dedicato al Cinquecento).

Ghirlanda dell'Aurora, scelta di madrigali de' più famosi autori di questo secolo fatta dal signor Pietro Petracchi, Giunti et Ciotti, Venetia 1609.

G. B. GELLI, *Ragionamenti sopra la difficoltà di mettere in regole la nostra lingua*, in *Opere*, a cura di L. Sanesi, Utet, Torino 1968, pp. 449-81, 464.

GHIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato de li rithimi volgari*, a cura di C. GIULIARI, presso G. Romagnoli, Bologna 1870.

P. GIOVIO, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita* [1546], in *Opera. Gli elogi degli uomini illustri (Letterati-Artisti-Uomini d'arme)*, Ist. Poligr. dello Stato, Roma 1972.

G. GORNI, *Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna 1993.

L. GROTO, *Delle rime, nuovamente ristampate e ricorrette*, Zoppini, Venetia 1587.

A. GUARINI, *Varie composizioni*, Baldini, Ferrara 1611.

B. GUARINI, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Utet, Torino 1971.

J. HUTTON, “*The most Celebrated of Modern epigrams*”, in *Essays on Renaissance Poetry*, ed. by R. GUERLAC, foreward by D. P. WALKER, Cornell Univ., Ithaca and London 1980, pp. 132-48.

G. B. LICINO, *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra*, nuovamente raccolte, e poste in luce, Comino Ventura & Compagni, Bergamo 1587.

F. LUISI, *Del cantar a libro ... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento*, ERI, Torino 1977.

P. LUPARIA, “*Chi la terra chiamar vuole una stella?*”. *L'eden estense*

della Mesola nei madrigali del Tasso, in *Levia Gravia*, XI, 2009, pp. 45- 57.

C. MAGNO-O. GIUSTINIANO, *Rime*, presso Andrea Muschio, Venezia, 1600.

M. MANFREDI, *Cento artificiosi madrigali* [1587], Meglietti, Venezia 1604.

G. B. MANSO, *Vita di Torquato Tasso* (1621), a cura di B. Basile, Salerno Editrice, Roma 1995.

G. B. MARINO, *La Lira. Parte terza. Divisa in Amori, Lodi, Lagrime, Divotioni, & Capricci*, Venezia, Ciotti, 1614, (*Rime amorose*).

G. B. MARINO, *Amori*, intr. e note di A. MARTINI, Rizzoli, Milano, 1982.

G. B. MARINO, *La sampogna*, a cura di V. DE Maldé, Guanda, Parma 1993.

A. MARTINI, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, in «Lettere italiane», XXXIII (1981), pp. 529-548.

A. MARTINI, *Amore esce dal caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle rime amorose del Tasso*, «Filologia e critica», IX (1984), pp. 78-121.

F. MASSINI, *Lettoni dell'Estatico Insensato*, Petrucci, Perugia 1588.

E. MAZZALI, *Tradizione retorica e tradizione poetica nella poesia del Tasso*, in: *Torquato Tasso* (Comitato per le celebrazioni di

Torquato Tasso Ferrara 1954), Ed. Marzorati, Milano 1957, pp. 115-165.

A. MINTURNO, *L'arte poetica*, Valvassori, Venezia 1564.

R. MONTEROSSO, *Strutture ritmiche nel madrigale cinquecentesco*, in «Studi Musicali», III, 1974, pp. 287-331.

M. MORO, *I tre giardini de' madrigali*, Bonfadino, Venezia 1602.

L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia*, Soliani, Modena 1706, 2 voll.

Nuova scelta di rime di molti elevati ingegni dell'età nostra, nella quale sono leggiadramente spiegati vari concetti d'Amore. Et nel fine alcuni piacevoli enimmi per honesto intrattenimento d'ogni honorata compagnia, a cura di C. ZABATA, Eredi di Bartoli, Pavia 1593.

G. PARABOSCO, *I diporti*, novamente ristampati e diligentissimamente revisti, [Imperatore], Venezia 1558.

L. PATERNO, *Le nuove fiamme*, Rovillio, Lyon 1568.

M. PAZZAGLIA, *La metrica*, Il Mulino, Bologna 1972.

I. PERUZZINI, *Lettura sopra un madrigale del signor Cesare Simonetti da Fano. L'Assetato; recitata nell'illustre Academia de' Confusi, nel di xxiiij di Marzo M.D.LXXV*, Bonardo, Bologna 1575.

F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005, 2 voll.

F. M. PONTANI, *Antologia Palatina*, Torino, Einaudi 1966, 4 voll.

J. J. PONTANO, *Carmina: ecloghe, elegie, liriche*, a cura di J. OESCHGER, Laterza, Bari 1948.

F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, nelle stampe di Francesco Agnelli, Milano 1742.

G. RABONI, *Stanza, madrigale e ballata. Qualche postilla metrica sulle rime tassiane*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. GAVAZZENI, Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 561-8.

Rime di diversi eccellenti autori eccellentissimi. Libro nono, Cremona, Conti 1560.

Rime di diversi elevati ingegni de la città di Udine, raccolte da G. Bratteolo, Natolini, Udine 1597.

J. RISSET, *La lirica rinascimentale*, a cura di R. GIGLIUCCI, Ist. Poligrafico Zecca dello Stato, Roma 2001.

S. RITROVATO, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Salerno Editrice, Roma 2015.

G. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Sessa, Venezia 1559.

F. SABEO, *Epigrammatum Fausti Sabaei Brixieni custodis Bibl. Vaticanae libri quinque ad Henricum Regem Galliae*, Doricum, Romae 1556.

F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di F. Brambilla Ageno,

Olschki, Firenze 1990.

A. SAINATI, *La lirica di Torquato Tasso*, vol. I, Succ. Nistri, Pisa 1912: vol. II, E. Spoerri, Pisa 1912.

M. SANTAGATA-A. QUONDAM (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Panini, Modena, 1989.

F. SASSETTI, *Lettere edite e inedite*, raccolte e annotate da E. Marcucci, Le Monnier Firenze 1855.

G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, Antonio Vincenzi, Venezia 1561.

U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Gehlen, Bad Homburg vor der Höhe 1969.

R. SCRIVANO, *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Liviana, Padova 1959.

P. A. SERASSI, *La vita di Torquato Tasso*, Locatelli, Bergamo 1785 (sec. ediz., ivi, 1790; rist. anast., a cura di D. Rota, Baroni, Viareggio 1996, con D. ROTA, *L'erudito Pier Antonio Serassi biografo di Torquato Tasso*).

R. SIMON-D. GIDROL, *Appunti sulle relazioni tra l'opera poetica di G. B. Marino e la musica del suo tempo*, in «Studi secenteschi», 14 (1973), pp. 81-187.

A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Loescher, Torino 1895, 3 voll.

R. SPONGANO, *La prosa di Galileo e altri scritti*, D'Anna, Messina-Firenze 1949.

G. B. STROZZI IL VECCHIO, *Madrigali*, Sermartelli, Firenze 1593.

G. B. STROZZI, *Orazioni et altre prose*, Grignani, Roma 1635.

Torquato Tasso cultura e poesia, a cura di M. MASOERO, atti del Convegno, Torino-Vercelli 11-13 marzo 1996, Torino, Paravia-Scriptorium, 1997.

T. TASSO, *Rime, et prose del sig. Torquato Tasso*, Vasalini, Venezia 1583.

T. TASSO, *Lezione sopra il sonetto LIX di mons. Giovanni Della Casa*, in G. DELLA CASA, *Opere*, Manni, Firenze 1707, 3 voll., vol. I, pp. 173-93, 182-83.

T. TASSO, *Le lettere*, a cura di C. GUASTI, Le Monnier, Firenze 1853-55, 5 voll.

T. TASSO, *Rime*, a cura di A. SOLERTI, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna 1898-1902, 4 voll.

T. TASSO, *Dialoghi*, a cura di E. RAIMONDI, Sansoni, Firenze 1958.

T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Laterza, Bari 1964.

T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. BASILE, Salerno, Roma 1994.

T. TASSO, *Lettere Poetiche*, a cura di C. Molinari, Ugo Guanda Editore, Parma 1995.

T. TASSO, *Rime*, a cura di F. Gavazzeni, M. Leva, V. Martignone, intr. di V. Martignone, Edizione nazionale delle opere di Torquato Tasso, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, 3 tomi.

T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Bur Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano 2009.

T. TASSO, *Rime eteree*, a cura di R. Pestarino, Ugo Guanda Editore, Parma 2013.

F. TOMASI-P. ZAJA (a cura di), *Rime diverse di molti eccellentissimi autori, nuovamente raccolte* (Giolito 1545), Edizioni Res, Torino 2001.

P. TORELLI, *Poesie, con il Trattato della poesia lirica*, intr. di R. Rinaldi, testi, commenti critici a cura di N. Catelli et alii, Guanda, Parma 2008, 3 voll.

Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1972, 4 voll.

G. ZARLINO, *Le istituzioni armoniche, nelle quali oltre le materie appartenenti alla musica si trovano dichiarati molti luoghi di poeti*, appresso Francesco Senese, Venezia 1562.