

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
Humanæ Litteræ – Filologia Moderna  
Storia della lingua e letteratura italiana  
XXIV ciclo

«PIÙ DOLCI AFFETTI»  
OTTAVIO RINUCCINI  
E LA LINGUA DEL PRIMO MELODRAMMA

Dottorando:  
STEFANO SAINO

Tutor:  
Chiar.ma prof.ssa ILARIA BONOMI

Coordinatore:  
Chiar.mo prof. FRANCESCO SPERA

A.A. 2010-2011

Ringrazio in maniera particolare Ilaria Bonomi per l'aiuto offerto nell'ideazione e durante la stesura del presente lavoro, e per la costante vicinanza umana con la quale ha seguito tutto il mio percorso di studi.

Un ringraziamento sincero anche a Massimo Gioseffi e a Claudio Toscani per la loro disponibilità e i preziosi suggerimenti.

# Indice

1. Sulla figura di Ottavio Rinuccini, poeta cortigiano.....	1
1.1 Per una bibliografia sul melodramma: Solerti e i contributi stranieri.....	10
1.2 I contributi italiani sulla nascita del melodramma.....	26
2. Sui precedenti del melodramma nel teatro cinquecentesco.....	37
2.1 Le tragedie fiorentine del primo Cinquecento.....	37
2.2 Fra Corte ed Accademia: le tragedie padane del Cinquecento.....	61
2.3 Le favole pastorali ferraresi.....	79
2.4 Guarini e la questione del <i>Pastor fido</i> .....	91
2.5. Lorenzo Giacomini e l'Accademia degli Alterati.....	104
3. I melodrammi di Ottavio Rinuccini.....	108
3.1 La Dafne.....	108
3.2 L'Euridice.....	118
3.3 L'Arianna.....	133
4. La lingua di Ottavio Rinuccini.....	153
4.1 Fonetica.....	153
4.2 Morfologia.....	160
4.3 Microsintassi.....	167
4.4 Macrosintassi: la coordinazione.....	179
4.5 Macrosintassi: la subordinazione.....	184
4.6 Retorica e sintassi.....	193
4.7 Latinismi lessicali.....	205
4.8 Lessico della tradizione volgare.....	220
4.9 L'aggettivazione e l' <i>ornatus</i> .....	228

5. La nascita di un nuovo stile musicale: Peri e Monteverdi.....	238
5.1 La metrica di Rinuccini.....	239
5.2 Sull'intonazione musicale di Jacopo Peri.....	243
5.3 Sull' <i>Orfeo</i> di Striggio e Monteverdi.....	251
5.4 La rivoluzione di Monteverdi.....	258
5.5 Ancora su Rinuccini e Monteverdi.....	264
6. Conclusioni.....	270
Bibliografia.....	277

## 1. Sulla figura di Ottavio Rinuccini, poeta cortigiano

«Si dice che Ottavio Rinuccini fosse bellissimo, assai elegante, eloquente, corteggiatore delle dame più leggiadre della società aristocratica. Rappresentò la *Dafne* alla presenza della granduchessa Cristina di Lorena, l'*Euridice* in occasione delle nozze di Maria De' Medici, l'*Arianna* per le nozze di Francesco Gonzaga, dopo essere stato in Francia, cortigiano e forse innamorato della stessa regina. Cantò più volte questa e il marito Enrico IV, al solito freddo e compito come un gentiluomo di corte. E dopo tanti amori e tanta eleganza finì la vita in cristiano raccoglimento.»<sup>1</sup> Così Attilio Momigliano sintetizzava, quasi cent'anni fa, nel lontano 1926, l'esperienza biografica e poetica dell'inventore del nuovo genere melodrammatico, non senza una certa dose di ironico distacco, come se la materia non fosse degna di approfondimento critico; e tale impressione viene rafforzata se si prosegue nella lettura del brevissimo saggio, laddove Momigliano afferma che Rinuccini «non sembra che abbia mai conosciuto l'intimità spirituale del vero poeta: sicché anche quel po' di musica che vapora nel cielo scialbo de' suoi melodrammi come una spira lieve di fumo, pare più che altro una grazia fugace di aristocratico»<sup>2</sup>.

Sul fatto che Rinuccini sia da considerare un tipico esempio di poeta cortigiano dell'estrema stagione rinascimentale, alle soglie della nascente sensibilità barocca e marinista, non sembrano porsi particolari dubbi o difficoltà; si tratta, insomma, di un abile verseggiatore, influenzato, com'è naturale, dal petrarchismo tassiano, ma non disposto a seguirlo nei suoi esiti più spregiudicati e concettosi, legato a filo doppio, com'era, all'eredità poetica fiorentina di matrice polizianesca, che lo tratteneva dagli slanci espressivi più insoliti e ricercati, in virtù d'una sostanziale esigenza di compostezza formale: un letterato, in breve, che non conosce certo gli straordinari picchi, pur discontinui, di ispirazione poetica propri del Tasso, frutto di un ingegno fervido di immaginazione e costantemente stimolato dalle più diverse e dolorose

---

<sup>1</sup> Cfr. Momigliano (1960), p. 89.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

esperienze di vita, anche se non va sottovalutata, a mio avviso, la consapevolezza critica delle sue scelte letterarie, che costituiscono il risultato di un'approfondita ricerca archeologica ed erudita, in seno alle speculazioni accademiche fiorentine tardo-umanistiche, così come la più recente bibliografia ha messo in luce.

Tutta l'esperienza letteraria di Rinuccini si svolge per circa quarant'anni, ad esclusione di qualche pur significativa trasferta, all'interno della corte medicea di Firenze. Lo si incontra per la prima volta, seguendo l'ormai storica raccolta di suoi testi drammatici costituita da Angelo Solerti all'inizio del secolo scorso<sup>3</sup>, se la ricostruzione è corretta, nel 1579, cioè all'età di soli diciassette anni, come autore di un poco significativo testo in ottava rima, destinato ad una delle tante mascherate scritte in onore delle nozze del nuovo granduca Francesco de' Medici, figlio di Cosimo il Grande, con la veneziana Bianca Cappello.

La prima importante prova poetica di Rinuccini, tuttavia, risale a dieci anni dopo, cioè al 1589, quando il futuro primo librettista partecipa ad uno degli avvenimenti spettacolari più importanti della Firenze medicea: mi riferisco agli intermedi scritti per la rappresentazione teatrale della commedia di Girolamo Bargagli *La pellegrina*, che prevedevano musiche, canti e danze, sotto la supervisione del celebre Conte del Vernio, Giovanni de' Bardi, aristocratico fiorentino appassionato cultore di musica e fra i principali esponenti delle tradizionali istanze neoplatoniche in seno alla corte medicea, protettore di Vincenzo Galilei e di Giulio Caccini. L'occasione questa volta sono le nozze di Ferdinando de' Medici – salito al potere, con la rinuncia alla porpora cardinalizia, dopo la morte del fratello Francesco – con Cristina di Lorena, venuta dalla Francia quale nipote di Maria de' Medici. Ecco come un testimone dell'epoca descrive gli straordinari spettacoli di quell'anno:

Addì 2 di maggio, in martedì, fu fatta nel Regio Salon grande di Palazzo [...] una bellissima Commedia recitatasi ottimamente da giovani nobili Sanesi dell'accademia degli Intronati, intitolata La Pellegrina, composta da ms. Girolamo Bargagli, gentiluomo sanese e dottore, e la prospettiva principale era la città di Pisa. Gl'Intermedi furono singolari e con rappresentazioni e macchine quasi soprannaturali, invenzione di Bernardo Buontalenti, architetto eccellentissimo, quale fu pure inventore dell'apparato del Salone, il quale era messo tutto a oro con pitture e statue di rilievo. Aveva all'intorno i gradi di mano in mano l'uno sopra l'altro, ove comodamente stavano assise tutte le dame sì forestiere come fiorentine, e nel mezzo della sala stavano gli uomini a sedere sopra a banche accomodate in modo che tanto vedevano gli

---

<sup>3</sup> Cfr. Solerti (1904), vol. II.

ultimi, quanto i primi. Per i Principi e Principesse era ordinato dietro a tutti un bel palco [...]<sup>4</sup>.

Giovanni de' Bardi affida a Rinuccini la stesura poetica del secondo, terzo, quinto e sesto intermedio, dunque di buona parte dell'intero lavoro. Si tratta, nell'ordine, della rappresentazione della sfida mitologica tra le Pieridi e le Muse; del Combattimento di Apollo col serpente Pitone, entrambi per la musica del bresciano Luca Marenzio; della rappresentazione di Arione citaredo, affidata ad un giovane Jacopo Peri, ancora poco conosciuto presso la corte fiorentina; e del ballo finale, caratterizzato da un notevole dispiegamento di forze sceniche e personaggi mitologici. Fra gli intermedi, il terzo acquista particolare importanza, dal momento che la battaglia pitica, rievocata dallo stesso Rinuccini anche all'inizio del suo futuro primo melodramma, permette al nostro autore di sperimentare per la prima volta la rappresentazione allegorica della figura di Apollo, identificabile – come molti contributi hanno mostrato<sup>5</sup> – con la figura del regnante mediceo.

Dopo altre mascherate di poco conto, si arriva finalmente alla svolta poetica di Rinuccini, con un testo, la *Dafne*, che deve essere considerato il primo esempio di rappresentazione drammatica in musica<sup>6</sup>. Sulla genesi di questo lavoro, appaiono molto interessanti le parole del compositore Marco da' Gagliano, il quale, in occasione della stampa fiorentina della propria partitura sul medesimo libretto rinucciniano, nel 1608, scrive:

Dopo l' avere più e più volte discorso intorno alla maniera usata dagli antichi in rappresentare le lor tragedie, come introducevano i cori, se usavano il canto e di che sorte, e cose simili, il signor Ottavio Rinuccini si diede a compor la favola di Dafne; il sig. Jacopo Corsi, d'onorata memoria, amatore d'ogni dottrina e della musica particolarmente (in maniera che da tutti i musici con gran ragione ne vien detto il padre) compose alcune arie sopra parte di essa. Delle quali invaghitosi, risoluto di vedere che effetto facessero su la scena, conferì, insieme col sig. Ottavio, il suo pensiero al sig. Jacopo Peri, peritissimo nel contrapunto [*sic*] e cantore d'estrema squisitezza: il quale, udito la loro intenzione e approvato parte dell'arie già composte, si diede a comporre l'altre, che piacquero oltremodo al sig. Corsi, e con l'occasione d'una veglia il Carnovale dell'anno 1597, la fece rappresentare

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 17.

<sup>5</sup> Cfr. almeno, come si vedrà meglio *infra*, Russano Hanning (1979).

<sup>6</sup> Sulla priorità della *Dafne* rinucciniana rispetto alle pastorali di Emilio de' Cavalieri, vedi *infra* nel compendio bibliografico.

alla presenza dell'eccellentissimo sig. Don Giovanni de' Medici e d'alcuni de' principali gentiluomini della città nostra<sup>7</sup>.

L'indicazione dell'anno andrà corretta in 1598, perché riportata nel sistema di datazione fiorentino; in ogni caso, la testimonianza pare attendibile, così come afferma anche Sternfeld, dal momento che «there is no reason to doubt this statement by a younger fellow composer»<sup>8</sup>. Sull'incongruenza che si verrebbe a creare con una precedente testimonianza di Peri, il quale aveva affermato che «piacque nondimeno a' signori Jacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini (fin l'anno 1594) che io, adoperandola in altra guisa, mettessi sotto le note la favola di Dafne dal signor Ottavio composta»<sup>9</sup>, lo stesso Sternfeld liquida la questione concludendo che «one is therefore inclined to regard Peri's reference to 1594 as a claim of priority against his rival Caccini rather than a hard historical fact»<sup>10</sup>. Appare in ogni caso importante la sottolineatura fatta dal Gagliano sulla «maniera usata dagli antichi in rappresentare le lor tragedie», che testimonia un interesse, evidentemente non secondario, da parte di Rinuccini nei confronti delle regole teatrali del genere tragico classico, da rivisitare in chiave moderna quale base per la creazione di un nuovo genere musicale.

La *Dafne* venne rappresentata anche per i due anni successivi, dunque nello stesso 1600 in cui vede la luce il primo autentico capolavoro di Rinuccini, quell'*Euridice* scritta per le nozze di Maria de' Medici e unanimemente considerata il primo melodramma ufficiale; ma seguiamo ancora la ricostruzione storica di Marco da Gagliano:

Il piacere e lo stupore che partorì negli animi degl'uditori questo nuovo spettacolo non si può esprimere: basta solo che per molte volte ch'ella s'è recitata, ha generato la stessa ammirazione e lo stesso diletto. Per sì fatta prova, venuto in cognizione il sig. Rinuccini quanto fosse atto il canto a esprimere ogni sorta d'affetti, e che non solo (come per avventura per molti si sarebbe creduto) non recava tedio, ma diletto credibile [*sic*], compose l'*Euridice*, allargandosi alquanto più ne' ragionamenti. Uditola poi il sig. Corsi, e piaciutole la favola e lo stile, stabilì di farla comparire in iscena nelle nozze della Regina Cristianissima. Allora ritrovò il sig. Jacopo Peri quella artificiosa maniera di recitar cantando, che tutta Italia ammira»<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Il testo integrale della prefazione di Marco da' Gagliano si può leggere in Solerti (1904), vol. II, pp. 66-73 (la cit. a p. 68).

<sup>8</sup> Cfr. Sternfeld (1978), p. 132.

<sup>9</sup> Cfr. Solerti (1904), vol. II, pp. 108-109: cito dalla prefazione di Jacopo Peri alla prima stampa fiorentina della sua partitura sopra l'*Euridice* di Rinuccini, sulla quale vedi *infra*.

<sup>10</sup> Cfr. Sternfeld (1978), p. 132.

<sup>11</sup> Cfr. Solerti (1904), vol. II, p. 68.



Si tratta di una testimonianza significativa, quanto meno per l'espressione «recitar cantando», che diverrà ben presto – e lo è tutt'oggi – l'etichetta per definire il nuovo genere.

È giunto però il momento di sentire anche la voce di Rinuccini, proprio in riferimento a questo suo lavoro:

È stata opinione di molti [...] che gli antichi Greci e Romani cantassero su le scene le tragedie intere: ma sì nobil maniera di recitare non che rinnovata, ma né pur ch'io sappia fin qui era stata tentata da alcuno, e ciò mi credev'io per difetto della musica moderna di gran lunga all'antica inferiore: ma pensiero sì fatto mi tolse interamente dell'animo messer Jacopo Peri, quando udito l'intenzione di sig. Jacopo Corsi e mia, mise con tanta grazia sotto le note la favola di Dafne, composta da me solo per fare una semplice prova di quello che potesse il canto dell'età nostra, che incredibilmente piacque a que' pochi, che l'udirono; onde, preso animo, e dato miglior forma alla stessa favola, e di nuovo rappresentandola in casa il sig. Jacopo, fu ella non solo dalla nobiltà di tutta questa patria favorita, ma dalla Serenissima Granduchessa, e gl'illustrissimi Cardinali Dal Monte e Montalto udita e commendata. Ma molto maggior favore e fortuna ha sortito l'Euridice, messa in musica dal medesimo Peri con arte mirabile e da altri non più usata, avendo meritato dalla benignità e magnificenza del Serenissimo Gran Duca d'essere rappresentata in nobilissima scena alla presenza di V. M. [Maria de' Medici], del Cardinal legato, e di tanti Principi e Signori d'Italia e Francia<sup>12</sup>.

Queste parole di Rinuccini confermano la ricostruzione storica del Gagliano, ma permettono inoltre di offrire, a distanza d'anni, una valutazione più veritiera e, dunque, ridimensionata della *Dafne*, considerata dal suo stesso autore «una semplice prova di quello che potesse il canto dell'età nostra». In linea col Gagliano anche la rivendicazione rinucciniana di uno studio personale sulle tragedie antiche, la cui autorità è adoperata poco più avanti per giustificare talune scelte drammaturgiche che non seguono i canoni aristotelici cinquecenteschi:

Potrà parere ad alcuno, che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della favola d'Orfeo: ma così mi è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, avendo per mia giustificazione esempio di poeti greci in altre favole<sup>13</sup>;

ed il riferimento deve andare senza dubbio alla produzione tragica di Euripide, particolarmente studiata in ambito accademico non solo fiorentino a partire dai primi

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 107.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

anni del Cinquecento. Anche l'infrazione dell'unità di luogo, con il mutamento della scena infernale, è motivata con l'autorità dei tragediografi antichi:

Così parimente ho seguito l'autorità di Sofocle nell'Aiace in far rivolger la scena, non potendosi rappresentare altrimenti le preghiere et i lamenti d'Orfeo<sup>14</sup>.

Intorno alla questione del nuovo stile musicale rappresentativo, che costituisce parte integrante dell'invenzione melodrammatica di Rinuccini, è opportuno riportare anche la testimonianza di Jacopo Peri, da quasi tutti gli studiosi moderni<sup>15</sup> indicato come l'autentico scopritore dei nuovi esperimenti di intonazione drammatica, poi rielaborati e portati ad una più completa ed efficace espressività dal genio di Claudio Monteverdi. Cito dalla nota prefazione che il musicista fiorentino scrive in occasione della prima edizione della propria partitura:

[...] veduto che si trattava di poesia drammatica, e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali secondo l'openione di molti cantavano su le scene le tragedie intere) usassero una armonia, che avanzando quella del parlar ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana. [...] E per ciò, tralasciata qualunque altra maniera di canto udita fin qui, mi diedi tutto a ricercare l'imitazione che si debbe a questi poemi: e considerai che quella sorte di voce, che dagli antichi al cantare fu assegnata, la quale essi chiamavano diastematica (quasi, trattenuta e sospesa), potesse in parte affrettarsi e prender temperato corso tra i movimenti del canto sospesi e lenti e quegli della favella spediti e veloci, et accomodarsi al proposito mio<sup>16</sup>.

Al di là delle questioni tecniche di minuta grammatica musicale, peraltro ben sviscerate ed inquadrare a livello storico da un recente contributo di Laura Pistolesi<sup>17</sup>, preme qui sottolineare l'importanza che Peri dà alle speculazioni condotte da diversi studiosi del secondo Cinquecento sul *corpus* delle tragedie classiche, che possono essere ricondotte, come si vedrà nei seguenti paragrafi, alla figura cardine di Girolamo Mei. Emerge, dunque, l'impressione di una notevole consapevolezza tecnica e culturale che accompagna gli inventori del nuovo melodramma, nient'affatto sprovvisti per quanto concerne le più aggiornate teorie drammaturgiche cinquecentesche.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Per i riferimenti bibliografici in merito, vedi *infra*.

<sup>16</sup> Cfr. Solerti (1904), vol. II, p. 109.

<sup>17</sup> Cfr. Pistolesi (1990).

Nella medesima prefazione Peri ha modo anche di chiarire una questione spinosa, riguardante la figura del rivale compositore fiorentino Giulio Caccini, il quale aveva intonato l'intero libretto dell'*Euridice* senza alcuna necessità di rappresentazione scenica e si era affrettato a diffondere prima del collega la sua nuova partitura, affermando nella prefazione «di essere stato il primo a dare alla stampa simile sorte di canti, e lo stile e la maniera di essi, la quale si vede per tutte l'altre mie musiche che son fuori in penna, composte da me più di quindici anni sono in diversi tempi»<sup>18</sup>. Caccini, in realtà, era riuscito anche ad introdursi nella prima rappresentazione dell'*Euridice* di Peri durante i festeggiamenti nuziali, così come lo stesso Peri afferma nella sua prefazione, con tanto di spiegazione chiarificatrice:

E benché fin allora l'avessi fatta nel modo appunto che ora viene in luce, nondimeno Giulio Caccini (detto Romano), il cui sommo valore è noto al mondo, fece l'arie d'Euridice, et alcune del Pastore e Ninfe del Coro; e de' cori Al canto, al ballo; Sospirate e Poi che gli eterni imperi: e questo perché dovevano essere cantate da persone dipendenti da lui, le quali arie si leggono nella sua composta e stampata pur dopo che questa mia fu rappresentata a sua Maestà Cristianissima<sup>19</sup>.

Tralasciando la disputa fra i due compositori rivali, è stato ormai appurato che il primato dell'invenzione dello stile recitativo spettò tutto a Peri, dal momento che l'intonazione di Caccini, anche di fronte ad un organismo letterario più complesso quale il libretto tragico approntato da Rinuccini, non si discosta molto dalle modalità adoperate nelle sue precedenti canzonette monodiche<sup>20</sup>.

Cionondimeno, sia Rinuccini che Peri sembrano gonfiare molto gli elogi che l'*Euridice* ebbe realmente alla sua prima rappresentazione, mistificando di fatto un esito ben più negativo e scoraggiante. A dispetto di un uditorio, almeno in parte, qualificato ed esperto, di cui facevano parte non solo i granduchi, la nuova regina, i duchi di Mantova e altri ambasciatori, ma anche letterati come Chiabrera e Guarini, o musicisti come Emilio de' Cavalieri, il nuovo melodramma non rappresentò, infatti, l'evento principale dei festeggiamenti nuziali, posto riservato, invece, al più sontuoso e scenografico *Rapimento di Cefalo* scritto dall'artista ospite Chiabrera, su musiche del fiorentino Caccini, uno spettacolo che pare più in linea con la tradizione fiorentina degli

---

<sup>18</sup> Cfr. Solerti (1904), vol. II, pp. 111-112.

<sup>19</sup> Ivi, p. 110.

<sup>20</sup> Su questa importante questione, vedi *infra*, nel compendio bibliografico.

intermedi che con le scelte drammaturgiche dotte rinucciniane<sup>21</sup>; per di più, le poche reazioni che ci sono rimaste, quasi tutte per bocca di Emilio de' Cavalieri, sovrintendente agli spettacoli dell'anno 1600, dicono che «le musiche sono state tediose» e che «è parso sentire cantar la passione»<sup>22</sup>. Non si tratta certo di affermazioni lusinghiere, ma a queste andrà aggiunto anche il significativo commento del conte Giovanni Bardi, dal 1592 trasferitosi a Roma presso il pontefice, il quale riprovò l'idea di «intrare in parole tragiche, et soggetti da potervi opporre»<sup>23</sup>, una doppia frecciata ad entrambi gli spettacoli, in cui non si tarderà a riconoscere una certa dose di malignità.

Sia stato l'esito non particolarmente favorevole dell'*Euridice*, sia invece, come sostiene Solerti<sup>24</sup>, il fatto che la corte medicea nei primi anni del nuovo secolo prese l'abitudine di trascorrere il tempo di Carnevale a Pisa, non si registra, almeno fino al 1608, nessuno spettacolo musicale a Firenze, se si eccettua la rappresentazione dell'*Euridice* di Caccini, per la visita del cardinal Montalto nel 1602, e la ripresa della *Dafne* per la visita del Duca di Parma nel 1604.

Se la corte fiorentina perdette gradualmente interesse nei confronti del nuovo genere, il melodramma e Rinuccini trovarono nuovi protettori nella famiglia Gonzaga, e in particolare nella figura del cardinale Ferdinando Gonzaga, figlio di Vincenzo, mecenate a Mantova di Claudio Monteverdi. Il cardinale Ferdinando, in virtù dei suoi legami con la corte medicea, con cui era pure imparentato, è stato riconosciuto come il principale responsabile della diffusione del melodramma suoi palcoscenici mantovani. Occasione di nuove straordinarie ed indimenticabili feste, nel 1608, furono infatti le nozze mantovane fra il principe Francesco Gonzaga, fratello maggiore di Ferdinando, e l'Infanta di Savoia. Per l'occasione, venne chiamato a Mantova proprio Ottavio Rinuccini, il quale affidò il suo terzo libretto, l'*Arianna*, niente meno che al grande Monteverdi: si formò in questo modo, anche se solo per una produzione, un'impareggiabile accoppiata artistica che non solo tenne vivo il nuovo genere, ma lo portò ad ineguagliata espressività. Culmine di questa collaborazione è il bellissimo *Lamento d'Arianna*, che costituisce l'esito estremo della cultura umanistica

---

<sup>21</sup> Sul *Cefalo* di Chiabrera-Caccini, cfr. Carter (2003), che costituisce ad oggi la descrizione più completa della situazione storica, teorica, letteraria e musicale del lavoro; ricordo che il testo di Chiabrera si può leggere in Solerti (1904), vol. III, pp. 9-58, mentre le musiche di Caccini sono andate perdute.

<sup>22</sup> Cito, per comodità, da De Caro (2006), p. 133.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 136-137.

<sup>24</sup> Cfr. Solerti (1904), vol. I, p. 67 e sgg.

classicizzante, alle soglie di una rivoluzione del gusto che avrebbe dilagato per tutto il Seicento, sotto l'etichetta di Barocco.

Qualche mese più tardi, Rinuccini, sempre a Mantova, scrive un altro testo per la musica di Monteverdi; si tratta, questa volta, di un balletto didascalico, noto come il *Ballo delle ingrato*, direttamente rivolto alle dame di corte, quale spensierato, ma non troppo, *divertissement* cortigiano, che Monteverdi consacrerà ai posteri, inserendolo nel proprio successivo ottavo libro di madrigali, insieme al notissimo e tassiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Le feste mantovane del 1608, insomma, costituiscono l'apice del successo di Rinuccini: da quel momento in avanti, infatti, la carriera del poeta fiorentino conosce, soprattutto in patria, diverse delusioni, come la mancata realizzazione di un quarto melodramma, probabilmente un *Narciso* ritrovato solamente nell'Ottocento, mai musicato e scartato anni dopo la morte dell'autore anche da Monteverdi, che avrebbe dovuto costituire uno degli spettacoli per le feste fiorentine dello stesso 1608 per le nozze del principe ereditario Cosimo de' Medici.

Ritroviamo ancora Rinuccini a Firenze, seguendo sempre la ricostruzione filologica di Solerti, quale autore di balli e mascherate, e negli ultimi anni della sua vita, conclusasi nel 1621 all'età di cinquantanove anni, come verseggiatore di testi e rappresentazioni sacre, ultime prove della sua instancabile fantasia di poeta di corte.

Sulla base di queste scarse notizie biografiche, lo studio della produzione rinucciniana non può dunque prescindere dalla considerazione dell'ambiente cortigiano tardo-rinascimentale, cui tutti i lavori del poeta fiorentino sono destinati, nonché dallo strettissimo rapporto che essi hanno, nella quasi totalità, con la musica.

In realtà Rinuccini è stato anche autore di poesie liriche e celebrative, per lo più inedite: cito in proposito il recente contributo di Danilo Boggini, che ha definito un inventario dei testi poetici rinucciniani non destinati alla musica, offrendo l'esempio di alcune rime, in maggioranza sonetti, che lo studioso ritiene un primo abbozzo di un canzoniere di stampo petrarchista mai completato<sup>25</sup>. Le poesie di Rinuccini, sparse e frammentarie, vennero date alle stampe, infatti, postume, nel 1622, mentre una gran messe di altri testi poetici giace ancora dimenticata fra i manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dopo che un importante manoscritto rinucciniano conservato presso la milanese Trivulziana è andato perduto nell'ultimo conflitto

---

<sup>25</sup> Cfr. Boggini (2001); i diciannove sonetti e la singola canzone, che formano la prima parte di un canzoniere mai completato da Rinuccini, in particolare, si possono leggere alle pp. 112-122.

mondiale<sup>26</sup>. Si tratta in ogni caso di testi minori d'occasione o di imitazione petrarchesca, il cui spessore è notevolmente inferiore rispetto all'importanza che la produzione melodrammatica riveste nella storia letteraria italiana, vuoi per il suo valore storico, vuoi anche per l'intrinseca validità poetica.

Alla luce di questi fatti, non deve stupire che la bibliografia su Rinuccini appartenga per lo più al *coté* musicologico, mentre il versante degli studi letterari e linguistici ha storicamente mostrato uno scarso interesse a riguardo. Nei due successivi paragrafi, riporto una sintetica rassegna bibliografica dei più significativi contributi su Rinuccini e sulla nascita del melodramma, argomenti come si può capire strettamente intrecciati, suddividendo la trattazione fra la produzione critica straniera, più innovativa e stimolante dietro l'impulso delle ormai storiche scoperte filologiche di Angelo Solerti, e la produzione italiana.

### **1.1 Per una bibliografia sul melodramma: Solerti e i contributi stranieri**

1.1.1 La vicenda dei moderni studi critici sull'origine del melodramma si può far cominciare con i diversi e numerosi contributi di Angelo Solerti nei primi anni del secolo scorso.

Nel 1903 lo studioso fa uscire un primo volumetto per l'editore torinese Bocca, intitolato significativamente *Le origini del melodramma*, nel quale si limita ad accumulare uno dopo l'altro, senza commento, alcuni importanti documenti editi nella prima metà del Seicento, scritti dai principali artefici del nuovo genere<sup>27</sup>. Il volume è preceduto da una sintetica prefazione, in cui Solerti, con notevole lungimiranza, sostiene che «in generale troppe cose sono ignorate, che anche alcune idee principalissime ormai tradizionali debbono essere modificate, che è necessario tutto un lavoro preparatorio d'indagine e di ricerca, prima di poter assurgere ad una sintesi che illumini sotto l'aspetto letterario quanto in quello musicale teoricamente e storicamente è omai acquisito»<sup>28</sup>.

Il primo documento raccolto è la prefazione dell'editore Alessandro Guidotti alla *Rappresentazione di Anima e Corpo* musicata da Emilio de' Cavalieri nel febbraio 1600

---

<sup>26</sup> Ivi, pp. 97-111, per ulteriori chiarimenti in proposito.

<sup>27</sup> Cfr. Solerti (1903).

<sup>28</sup> Ivi, pp. v-vi.

presso l'Oratorio della Vallicella a Roma. La scelta di iniziare la rassegna con questo lavoro, di cui è riportato di seguito l'intero testo, dimostra che Solerti lo considera in qualche modo legato ai melodrammi fiorentini, convinzione ormai ritenuta non accettabile dalla maggioranza dei musicologi<sup>29</sup>. Appare chiaro dalla lettura del testo, nonché dalla destinazione dell'opera, infatti, che la *Rappresentazione* di Cavalieri non sia un melodramma e nemmeno un testo teatrale in senso stretto, quanto piuttosto un'opera drammatica sacra, che prefigura il futuro oratorio secentesco romano.

Seguono poi la serie delle prefazioni e delle dedicatorie dei reali padri del melodramma: per primo Rinuccini, con la sua *Prefazione a l'Euridice* (1600), quindi le testimonianze dei due musicisti fiorentini, prima Peri e poi Caccini; di quest'ultimo è riportata – in maniera non proprio opportuna – anche la prefazione alla più tarda raccolta di liriche, nota col nome di *Le nuove musiche*. L'accostamento neutro dei due rivali fiorentini, senza alcun commento, rivela la disponibilità di Solerti ad accettare di buon animo entrambe le versioni dei fatti intorno all'invenzione del nuovo genere musicale, senza che la veridicità di tali testimonianze, in particolare di quella parziale e subdola di Caccini, sia messa in discussione.

Fra i successivi documenti raccolti, spicca senza dubbio la celeberrima lettera di Pietro de' Bardi, figlio del più noto Giovanni, a Giovan Battista Doni «sull'origine del melodramma», che risale al 1634 e che costituisce la testimonianza fondamentale per il tanto pertinace quanto falso mito della «camerata dei Bardi». La superficialità e la grossolanità con cui Pietro de' Bardi, a distanza di più di trent'anni (quando lui stesso ammette che «pochi [...] vivono che si ricordino della musica di que' tempi»<sup>30</sup>), ricostruisce la genesi del melodramma, col mettere insieme suo padre, Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, ma pure Rinuccini, Peri e fin'anche il Corsi, contribuisce a creare una grande confusione storica in proposito, alterando i meriti e le responsabilità di ciascuno, solamente per alimentare il mito del padre quale fondatore di un nuovo genere già famoso in tutta Italia. Sulla estraneità di Giovanni de' Bardi al melodramma di Rinuccini si tornerà ampiamente più avanti.

Chiude la breve rassegna di Solerti una serie di estratti dal *Trattato della musica scenica* di Giovan Battista Doni, fra i quali il più significativo è il cap. 9, intitolato *Dell'origine che ebbe a' tempi nostri il cantare in scena*, che con grande lucidità traccia

---

<sup>29</sup> Sull'estraneità della *Rappresentazione di Anima e Corpo* rispetto al genere melodrammatico, si veda già il notevole giudizio del Doni, citato *infra*, datato soltanto qualche decennio più tardi.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 147.

una breve storia dell'origine del melodramma, a partire da Emilio de' Cavalieri, escluso però dal novero degli inventori del genere, dal momento che le sue «ariette [...] non hanno che fare niente con la buona e vera musica teatrale»<sup>31</sup>.

1.1.2 Il contributo più importante di Solerti sulla genesi del melodramma risale all'anno successivo, il 1904, ed è costituito da tre volumi stampati presso l'editore milanese Sandron, intitolati, con necessaria *variatio*, *Gli albori del melodramma*<sup>32</sup>. Si tratta di un lavoro notevole di circa 900 pagine complessive che accoglie, nella prima parte, una rassegna storica di eventi musicali dal primo Cinquecento alla metà del secolo successivo, mentre nelle due seguenti, una messe copiosa di testi letterari destinati alla musica, molti dei quali fino ad allora inediti, fra cui tutti i libretti e i balli di Rinuccini, insieme ad opere per musica di Chiabrera, Striggio e della Scuola Romana.

Particolare importanza per il nostro discorso acquista il primo volume di quest'opera e, nello specifico, i paragrafi centrali, dal n° 6 al n° 8<sup>33</sup>, che ricostruiscono gli avvenimenti della storia musicale fiorentina dal 1580 al 1600 e quindi la genesi del melodramma. La ricostruzione di Solerti, svolta attraverso minuziosi spogli di documenti anche non strettamente letterari o musicali, appare a distanza di più di un secolo tutto sommato accettabile ed apprezzabile, se confrontata con contributi successivi ben più faziosi o scorretti. Il sesto paragrafo, che tratta degli anni 1580-1589, è intitolato in maniera significativa «La camerata fiorentina» e non «La camerata dei Bardi», a sottolineare un contesto musicale cittadino più ampio e composito rispetto alla tradizionale immagine di un cenacolo ristretto, limitato alla dimora nobiliare del conte.

Il paragrafo successivo mi pare il più significativo, poiché grazie alle numerose testimonianze raccolte Solerti è in grado di ricostruire un quadro piuttosto preciso, che parte dalla fondamentale constatazione che «Giovanni de' Bardi nel 1592 si trasferiva a Roma, dove diveniva maestro di camera di Clemente VIII» e, di conseguenza, «la sua eredità intellettuale e di mecenate era assunta da Iacopo Corsi, nobile e ricco gentiluomo fiorentino e intimo amico di Ottavio Rinuccini»<sup>34</sup>. Il riconoscimento di Corsi come figura chiave per la creazione del nuovo genere, unito alla scoperta di una

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 208.

<sup>32</sup> Cfr. Solerti (1904).

<sup>33</sup> Cfr. Solerti (1904), vol. I, pp. 37-68.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 47-48.



necessaria distanza intellettuale e professionale fra i due compositori dell'*Euridice* rinucciniana, per cui se «col Bardi sembra primeggiare il Caccini, col Corsi appare più intimo Iacopo Peri»<sup>35</sup>, è uno dei meriti principali di queste pagine. Inoltre, Solerti appare più che convinto della rivalità fra i due musicisti, nonché dell'inattendibilità di Caccini, «poiché sono noti il suo carattere e la invidia con la quale perseguitò il buon Peri, e perché tutte le sue prefazioni sono dirette soltanto a glorificare sè stesso [*sic*] e a provare la propria priorità nella riforma del canto»<sup>36</sup>.

Dall'altro lato, Solerti sembra piuttosto incline a riconoscere un ruolo centrale nella creazione del nuovo genere ad Emilio de' Cavalieri, in virtù di una serie di testimonianze intorno ad alcune pastorali scritte dalla nobile poetessa lucchese Laura Guidiccioni e messe in musica dal compositore intorno al 1590, in un non meglio identificato stile rappresentativo. Tali composizioni, di cui non possediamo nulla, né musica né testo, ma la cui rappresentazione è garantita da diversi documenti fra cui la già citata prefazione dell'editore Guidotti alla *Rappresentazione* romana dello stesso Cavalieri, hanno acquistato a tutt'oggi un fascino comprensibile, ma la loro diretta parentela con il futuro melodramma di Rinuccini è tutta da dimostrare, nonostante autorevoli pareri favorevoli in proposito<sup>37</sup>. Solerti, pertanto, sintetizza la nascita del nuovo genere in questo modo: «prima il Caccini rinnovò con la nuova tecnica del canto e con l'espressione i madrigali e le canzoni; poi il Cavalieri applicò per primo tal merito, ma sempre con canto spiegato, a tutta una rappresentazione, per quanto breve; ultimo il Peri rinnovò decisamente la musica col recitativo e l'applicò ad una intera pastorale, creando il melodramma»<sup>38</sup>. Significativa anche la successiva dichiarazione, secondo la quale «la novità recata dal Peri fu dunque il recitativo, che permise la rappresentazione di drammi d'una certa lunghezza»<sup>39</sup>, dichiarazione che troverà continue conferme anche nei più recenti contributi sull'argomento<sup>40</sup>.

La conclusione del primo volume contiene, infine, importanti prese di posizione critiche che ci interessano da vicino. In particolare Solerti sostiene che «quelli che più comunemente si chiamano primi melodrammi, cioè le composizioni del Rinuccini, dello Striggio, del Chiabrera, del Vitali, non sono per la forma letteraria che favole pastorali,

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 50.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Cfr. in proposito la precisa ricostruzione storica di Kirkendale (2001), pp. 185-212.

<sup>38</sup> Cfr. Solerti (1904), vol. I, p. 58.

<sup>39</sup> Ivi, p. 59.

<sup>40</sup> Vd. *infra* almeno Pistolesi (1990) e Fabbri (2001).

del tipo più semplice e originale dell'*Aminta*, che non di quella [*sic*] più complesso, che poi prevalse, a imitazione del *Pastor Fido*»<sup>41</sup>. Solerti esclude dunque qualsiasi influenza del genere letterario tragico, ignorando le testimonianze in proposito dei primi artefici, anche se riconosce una vaga derivazione, esplicita in maniera alquanto oscura, dei melodrammi «di poco posteriori e più complessi [...] dalla tragedia secondo il tipo metrico della *Canace*»<sup>42</sup>. Si tratta di conclusioni affrettate che non si avvalgono di ulteriori chiarimenti, né di particolari dimostrazioni, ma che costituiscono un perentorio giudizio critico che non mancherà di pesare negli anni a venire. «Il melodramma adunque», conclude l'autore, «non è una forma nuova se non per rispetto alla nuova musica ritrovata dalla Camerata fiorentina»<sup>43</sup>.

1.1.3 La morte prematura impedisce a Solerti di proseguire le sue indagini. La sua eredità verrà raccolta solamente cinquant'anni dopo da un altro glorioso musicologo italiano, Nino Pirrotta, il cui intervento dell'aprile del 1953 presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma ha avuto un'importanza decisiva soltanto, però, fra gli studiosi americani, grazie alla fortunata traduzione di Nigel Fortune apparsa l'anno successivo sull'oxoniense «*The Musical Quarterly*» col titolo *Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata*<sup>44</sup>. Il merito principale di questo contributo, già prefigurato nel titolo dal plurale dei due sostantivi iniziali, consiste nella constatazione di una complessità di fatti, idee, personaggi e condizioni che ha condotto alla creazione del melodramma, di contro alla tradizionale *vulgata* che riduceva semplicisticamente il merito di tutto all'acume di Giovanni de' Bardi. La confutazione di ciò che Pirrotta definisce «a very typical example of false perspective and distorted judgement»<sup>45</sup> parte naturalmente dalle conclusioni di Solerti, citato proprio nelle prime righe, ma si carica di suggestioni più convincenti.

Pirrotta afferma subito con grande chiarezza che «the truth is that the meetings in Bardi's house represented only the first, vague, indeterminate stages of the work that gave rise to opera»<sup>46</sup>, mentre successivamente che «we have reason to doubt whether musical discussions loomed as large in the activities of the Camerata as we think they

---

<sup>41</sup> Cfr. Solerti (1904), vol. I, p. 150.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Cfr. Pirrotta-Fortune (1954).

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

did» e che «perhaps the musical side has been emphasized in later accounts, either deliberately or unconsciously»<sup>47</sup>. Come già in Solerti, alla messa in ombra di Giovanni de' Bardi corrisponde la riscoperta dei meriti di Emilio de' Cavalieri, suo successore come sovrintendente artistico mediceo, la cui esperienza musicale e drammatica «had the effect of directing the activity of Florentine musicians towards stage-music, if not towards tragedy itself»<sup>48</sup>: tale riconoscimento tiene conto, nel medesimo tempo, della limitatezza degli acerbi esperimenti drammatici del Cavalieri, i quali «had to be fitted into a conception that smacked more of pantomime and ballet than real opera and to which aria-like music was well suited»<sup>49</sup>.

Si tratta, insomma, di affermazioni in linea con Solerti, ma ben più motivate e scientificamente mature, anche in rapporto ai due musicisti rivali fiorentini. Di Caccini, Pirrotta sembra rimarcare in maniera definitiva l'estraneità al nuovo genere drammatico, se finisce per ammettere che «his innovations contributed to the birth of opera, but they are still really a part of the madrigalian tradition»<sup>50</sup>. Tutto ciò conduce l'autore a sottolineare ancora l'importanza centrale di Peri nella creazione del recitativo, dietro alle indicazioni poetiche di Rinuccini e a quelle teoriche degli ambienti intellettuali fiorentini.

Il saggio di Pirrotta si conclude con la delicata questione della sostanza tragica del nuovo genere. L'opinione dell'autore, nonostante iniziali ammissioni («I have said that Corsi and Rinuccini were the first men in Florence who thought to devise a modern equivalent of Greek tragedy»<sup>51</sup>), sembra indirizzarsi verso un generale scetticismo, che lo conduce ad affermare – in maniera, a mio avviso, piuttosto paradossale – che «the success of the experimental *Dafne* emboldened Rinuccini to call *Euridice* a tragedy, thou he must have been well aware that he was still moving in the world of the pastoral»<sup>52</sup>. La questione è certo delicata, ma il presupporre una voluta ambiguità da parte di Rinuccini, quando non, peggio ancora, una sorta di ingenua vanagloria, mi pare poco giustificabile.

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 171.

<sup>48</sup> Ivi, p. 179.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Ivi, p. 182.

<sup>51</sup> Ivi, p. 184.

<sup>52</sup> Ivi, p. 188.

1.1.4 L'articolo di Pirrotta segna l'inizio di un periodo particolarmente fecondo per gli studi sul melodramma e sul contesto teorico del tardo Cinquecento fiorentino, ad opera quasi esclusiva di musicologi americani o inglesi. Fra questi, un posto di spicco spetta senza dubbio a Claude Palisca, figura cardine della musicologia applicata allo studio della cultura del Rinascimento italiano, a partire dagli anni Cinquanta per quasi mezzo secolo.

La sua produzione scientifica inizia con un articolo apparso sempre su «The Musical Quarterly» nel 1954, che tratta di due fra i più importanti studiosi di teoria musicale della seconda metà del Cinquecento, Girolamo Mei e Vincenzo Galilei, personaggi chiave per le sperimentazioni monodiche fiorentine che aprono la strada al melodramma<sup>53</sup>.

Questo articolo costituisce di fatto il primo contributo importante su Girolamo Mei, figura fino ad allora esclusa dalle trattazioni sul melodramma. Le primissime parole di Palisca sono eloquenti: «Girolamo Mei has been vaguely familiar to historians of music as the author of a brief essay called *Discorso sopra la musica antica e moderna*, published posthumously by Pier del Nero in 1602»<sup>54</sup>. Dalla lettura di queste poche pagine, si scopre invece che Mei costituisce il principale esperto di musica greca antica dell'epoca e come tale richiesto da parte di Galilei di delucidazioni intorno alla polifonia arcaica. Palisca dà notizia di una serie di lettere degli anni '70 del Cinquecento, nelle quali Mei comunica a Galilei tutte le proprie convinzioni intorno alla monodia greca antica, a suo dire, unico genere musicale sperimentato allora, e condanna la moderna polifonia, poiché confonde gli affetti potenziali dei singoli modi. Queste nozioni, che vengono esplicate nel maggiore lavoro teorico di Mei, *De modis musicis antiquorum libri IV*, in latino, mai stampato nella versione originale, ma riassunto e volgarizzato anni dopo appunto da Pier del Nero, ritornano in maniera quasi letterale nel ben più noto testo di Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*, prodotto letterario della compendiosa corrispondenza col Mei, riscoperta appunto da Palisca<sup>55</sup>. Mei,

---

<sup>53</sup> Cfr. Palisca (1954).

<sup>54</sup> Ivi, p. 1.

<sup>55</sup> Il trattato di Galilei, pubblicato nel 1581 presso l'editore Marescotti, si può leggere in una ormai storica ristampa anastatica del 1934: cfr. Fano (1934). Il quarto libro del *De modis* del Mei si può leggere in latino nell'edizione moderna e annotata succintamente di Restani (1990), alle pp. 103-167. Questo volume contiene inoltre una scelta di lettere del Mei indirizzate al maestro Pier Vettori. Il tutto è preceduto da un'ampia prefazione nella quale la Restani presenta le vicende biografiche e professionali dell'autore. Il merito principale del Mei, secondo la Restani, sta nel fatto di aver collocato la musica all'interno delle discipline umanistiche e non più scientifiche, quali la poesia e le arti figurative: di conseguenza, anche alla musica diventa applicabile il concetto di *mimesis* aristotelica. Mei interpreta i

inoltre, fungerebbe da anello di congiunzione con la tradizione umanistica fiorentina quattrocentesca, in quanto allievo di Pier Vettori, già frequentatore dell'Accademia neoplatonica del Diacceto, che aveva tradotto e commentato la *Poetica* di Aristotele nel 1560. Palisca ignora, però, qualsiasi legame fra la figura dell'aristotelico Vettori, editore dell'*Elettra* di Euripide, e le sperimentazioni tragiche volgari fiorentine contemporanee, limitandosi, come si è visto, a questioni puramente musicali.

Punto di arrivo degli studi di Palisca sulle teorie grecizzanti di Mei e Galilei è la pubblicazione nel 1960 del volume *Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, poi ristampato nel 1977, che riporta integralmente il carteggio fra i due studiosi<sup>56</sup>. La lettura di questi fondamentali documenti, resa ardua dall'ampiezza di alcune lettere e dall'alto tasso di tecnicismi spesso difficili da contestualizzare, testimonia la centralità della figura di Mei nella cultura italiana tardo cinquecentesca e l'enorme debito di Galilei e di casa Bardi nei suoi confronti.

1.1.5 La produzione scientifica di Palisca giunge ad un momento di sintesi negli anni Ottanta e Novanta, con la pubblicazione di compendiosi volumi che raccolgono vari contributi dell'autore, inediti o già apparsi altrove, sulla cultura musicale umanistica. Il primo di tali volumi, pubblicato dall'università di Yale, è *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*: sono qui affrontate, in particolare nei capitoli conclusivi, diverse questioni piuttosto tecniche di teoria musicale, che vanno dall'analisi di contributi cinquecenteschi sull'antica teoria musicale greca, ad argomenti metrici, mediante citazioni e sconfinamenti anche di natura letteraria (vengono per esempio confrontate le teorie del Bembo), che dimostrano la grande competenza culturale dello studioso americano<sup>57</sup>.

---

modi greci essenzialmente in base alla diversa altezza e attribuisce ai diversi registri determinate caratteristiche che hanno specifici influssi sull'ascoltatore (in greco, *kàtharsis*). Cfr. Restani (1990), in part. pp. 35-61.

<sup>56</sup> Cfr. Palisca (1960). Il volume contiene un'ampia presentazione da parte del curatore, all'interno della quale vengono fornite informazioni essenziali sui tempi della corrispondenza, sulla vita e sulle opere di Girolamo Mei e una sintesi del suo pensiero teorico musicale. Le lettere, sei in tutto, dal 1572 al 1581, sono riportate in lingua originale senza alcuna notazione. Particolare rilevanza acquista la prima lettera del Mei in risposta ad una serie di richieste di Vincenzo Galilei (pp. 89-122), in virtù di un contenuto piuttosto ampio e narrativo sulla necessità della monodia antica e sulla teoria degli affetti, di contro ad una sostanza più tecnica e scientifica delle lettere successive su precise questioni armoniche.

<sup>57</sup> Cfr. Palisca (1985). I capitoli citati si trovano alle pp. 280-433. Il volume costituisce un'ampia panoramica di questioni musicali fra Quattrocento e Cinquecento, presentate in ordine cronologico, all'interno delle quali le sperimentazioni melodrammatiche rappresentano il punto di arrivo di un lungo percorso culturale italiano.

Particolarmente interessanti per il nostro discorso sono i capp. 13 e 14 di questo volume, che trattano per la prima volta in maniera sistematica delle differenti teorie cinquecentesche sul teatro tragico. Centrale, per Palisca, risulta la disputa intorno allo spazio dedicato nella tragedia antica alla musica: a partire, infatti, da posizioni fortemente limitative (si vedano quelle di Varchi o di Giraldi, per esempio)<sup>58</sup>, si giunge, proprio grazie all'intervento di Mei e del cenacolo bardiano, ad un'idea di intonazione globale, non solamente limitata ai cori. In questo senso, alquanto edificante appare l'analisi della tecnica del recitativo di Peri, che – dimostra Palisca – risulta una vera e propria applicazione concreta dei precetti teorici di Mei. Queste acutissime pagine del musicologo americano testimoniano in maniera definitiva l'importanza delle speculazioni filosofiche grecizzanti per l'invenzione sperimentale della musica rappresentativa e del melodramma in particolare, così come gli stessi artefici avevano già dichiarato allora.

Tali premesse teoriche si allacciano inevitabilmente anche al versante letterario e vanno a coinvolgere le discussioni relative alla tragedia regolare e ai precetti aristotelici, che tanto spazio hanno avuto, con intensità esponenziale, nel corso di tutto il Cinquecento. Ne è ben consapevole lo stesso Palisca che già negli anni Sessanta aveva affrontato la questione, selezionando in particolare l'esperienza dirimente della fiorentina Accademia degli Alterati e riassumendo i risultati della propria ricerca in un articolo importantissimo, *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music*, ripreso molti anni dopo in un altro volume miscelaneo del 1994, edito dall'università di Oxford, intitolato *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, che costituisce l'ultimo grande lavoro del musicologo americano<sup>59</sup>.

La centralità dell'Accademia degli Alterati per le sperimentazioni musicali fiorentine è testimoniata dalla partecipazione di molti protagonisti del futuro melodramma agli incontri e alle discussioni di questo poco noto cenacolo, Jacopo Corsi e Ottavio Rinuccini in testa. Le idee di catarsi tragica e di comunicazione degli affetti, che si possono ritrovare nel fondamentale intervento di Lorenzo Giacomini pronunciato in una seduta del 1586, costituiscono un'autentica prefigurazione letteraria delle intenzioni

---

<sup>58</sup> Si fa riferimento, rispettivamente, alla serie di *Lezioni della poetica*, pronunciate da Benedetto Varchi di fronte all'Accademia Fiorentina negli anni 1553-1554, e al *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, composto da Giraldi Cinzio nel 1543, durante gli anni più vivi della sua attività teatrale a Ferrara.

<sup>59</sup> Cfr. Palisca (1968) e Palisca (1994): l'articolo citato è alle pp. 408-431. Quest'ultimo volume contiene saggi molto diversi, taluni – come s'è detto – già apparsi altrove, che allargano lo sguardo critico a teorici d'oltralpe e giungono sino alla prima metà del Seicento, con una curiosa puntata fino a Lully.

musicali del melodramma rinucciniano, così come Palisca mostra con acutezza<sup>60</sup>. Ciò che risulta alquanto sorprendente in questo lavoro, e in tutta l'opera del musicologo americano, è l'immutabile scetticismo con cui vengono commentate le palesi intenzioni tragiche dei primi libretti. Palisca, in altri termini, non sembra disposto ad accettare, nonostante le manifeste indicazioni contrarie e i profondi legami culturali di cui s'è appena detto, che Rinuccini abbia consapevolmente cercato di inserirsi nell'alveo della tragedia fiorentina, ma ritiene, al contrario, che abbia solamente cercato giustificazioni per nobilitare un lavoro che, al solito, rappresenterebbe una semplice metamorfosi del genere pastorale.

Il contributo generale di Palisca agli studi sulla genesi del melodramma, dunque, ha permesso di frantumare in maniera definitiva il mito di Giovanni de' Bardi – grazie anche all'altro volume edito dall'università di Yale, *The Florentine Camerata*, nel quale Palisca accumula una serie notevole di documenti in proposito che non lasciano dubbi sull'estraneità del Bardi alla vita musicale fiorentina dell'ultimo decennio del Cinquecento<sup>61</sup> –, ma ha trascurato il peso della componente letteraria nell'ideazione del nuovo genere, sbarrando gli incerti sentieri di studio sull'argomento lasciati aperti da Nino Pirrotta.

1.1.6 Nel 1973, tuttavia, compare sul californiano «Journal of the American Musicological Society» un fondamentale articolo di Barbara Russano Hanning intitolato, in maniera molto eloquente, *Apologia pro Ottavio Rinuccini*<sup>62</sup>. L'incipit dell'articolo espone subito una tesi forte: «When the poet-librettist Ottavio Rinuccini [...] summoned *La Tragedia*, the tragic muse herself, to declaim the prologue to his favola *Euridice*, he epitomized, probably quite consciously, the continuity and discontinuity between his classical models and the infant artform, opera»<sup>63</sup>. La studiosa sottolinea e rivendica, insomma, proprio quella componente letteraria sottovalutata da Palisca, rimarcando, da un lato, la vicinanza di Rinuccini all'aristotelica Accademia

---

<sup>60</sup> L'intervento di Giacomini presso l'Accademia degli Alterati, noto col titolo *De la purgazione de la tragedia*, sul quale vd. in questo stesso lavoro il par. 2.5, si può leggere nella raccolta di Weinberg (1972) alle pp. 345-371.

<sup>61</sup> Cfr. Palisca (1989). Il volume contiene diversi documenti che riguardano l'attività di Giovanni Bardi a Firenze, fra i quali un *Discorso mandato a Giulio Caccini sopra la musica antica* del Bardi stesso, significativo proprio per la completa reticenza per quanto concerne l'aspetto teatrale. Questo volume, di fatto, rende superato il più volte citato articolo del 1972 sugli «Studi musicali», cfr. Palisca (1972), che costituisce ancora, però, una buona sintesi sull'argomento.

<sup>62</sup> Cfr. Russano Hanning (1973).

<sup>63</sup> Ivi, p. 240.

degli Alterati, dall'altro, la tradizione teatrale cinquecentesca cui il prologo dell'*Euridice*, attraverso la personificazione della Tragedia, fa riferimento. Queste premesse conducono la Hanning a concludere che «there is evidence, then, to uphold the genuineness of Rinuccini's and Peri's conviction and their aim as expressed in their prefatory remarks to *Euridice*. They intended their new productions to be tragic in two respects: first, these were representations in the style of classical tragedy – signifying, among other things, that they were to be entirely sung; and second, the musical performance was to render this new genre affective in the same way that it did the ancient tragedy»<sup>64</sup>.

Lo scopo della Hanning è quello di collocare il primo librettista nel solco della tradizione umanistica italiana, restituendone un'immagine più matura e consapevole, in linea con i contemporanei musicisti e teorici fiorentini, poiché «as an author of *poesia musicale* educated by the humanist scholars to be newly aware of the moving potential of poetry in union with its sister art, Rinuccini responded to the challenge of the humanists by issuing his own challenge – the first *libretto per musica*»<sup>65</sup>.

L'idea di uno spettacolo teatrale che rivendichi il potere evocativo della musica in senso classico costituisce un dato fondamentale delle ricerche della Hanning sulla produzione rinucciniana, già dal suo primo contributo, pubblicato nel 1969 e intitolato in maniera eloquente *Of Poetry and Music's Power. Humanism and the Creation of Opera*<sup>66</sup>. Il secondo capitolo, che recita proprio *Pathos, Homeopathy and Theories of the Affections*, cita ancora l'intervento di Giacomini presso l'Accademia degli Alterati – che lega la musica e la poesia attraverso una comune funzione catartica e dà giustificazioni razionali e mediche al potere della musica – senza però dimenticare il fondamentale contributo storico-archeologico di Mei. Nei capitoli successivi, la studiosa opera un confronto fra i tre lavori orfici di Poliziano, Rinuccini e Striggio, ancora una volta per sottolineare la continuità letteraria dei primi libretti, per poi giungere in seguito, sulla scorta del magistero di Pirrotta e Palisca, ad un interessante confronto fra la tecnica compositiva di Caccini, Peri e Monteverdi, nel quale è di nuovo Peri a raccogliere i meriti più grandi per l'invenzione di uno stile recitativo, spesso cromatico e dissonante, che riscopre il valore comunicativo di ogni singola parola. Insomma, un filo rosso che unisce le speculazioni filosofiche degli Alterati alle sperimentazioni

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 252.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Cfr. però la ristampa, più diffusa in Italia, Russano Hanning (1980).



musicali di Peri, come già notato da Palisca, ma con la fondamentale intermediazione del poeta Rinuccini, finalmente rivalutato.

1.1.7 A partire dagli anni Ottanta, sempre in ambito americano, la storiografia musicologica sulla genesi del melodramma acquisisce nuovi contributi di più giovani studiosi, fra i quali un posto importante spetta a Tim Carter, sia per i suoi approfondimenti sulle biografie di Peri e Caccini, arricchite di particolari significativi, sia per il suo interesse nei confronti del contesto storico-sociale degli ultimi anni del Cinquecento fiorentino, che culmina nella pubblicazione nel 2000 di un fondamentale volume, intitolato *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*. Questo lavoro, che in realtà ospita contributi già pubblicati in precedenza e mantiene una struttura composita<sup>67</sup>, ha tuttavia il merito di individuare e di indicare nella figura di Jacopo Corsi la chiave di volta per la nascita dei primi melodrammi. Il gentiluomo fiorentino, infatti, di cui vengono forniti dati biografici fondamentali, è considerato il vero protettore di Rinuccini e, successivamente, di Peri, e a lui solo – secondo Carter – va ascritto il merito di aver commissionato ai due artisti prima la *Dafne* e poi l'*Euridice*, quest'ultima autentico dono personale per il matrimonio reale della nipote al granduca Ferdinando de' Medici. Carter sottolinea la centralità politica di Corsi a Firenze, specialmente dopo la morte di Francesco I, e i suoi legami, di natura finanziaria, con il nuovo regnante, che lo hanno portato a condizionare addirittura le scelte della famiglia Medici in ambito di politica estera, con la proposta di una nuova alleanza con la Francia di Enrico IV, in chiave antispagnola e antipapale.

L'inquadramento storico di Jacopo Corsi, autentico mecenate delle arti, permette di contestualizzare in maniera molto più precisa e, forse, storicamente più rispettosa, le ragioni che stanno dietro alla creazione dell'*Euridice*, un'operazione artistica autonoma e svincolata dall'ambito intellettuale di casa Bardi, che si carica di forti valenze politiche. L'opportuna sottolineatura di Carter intorno all'insuccesso di questo lavoro durante le festività fiorentine del 1600 testimonia ancora una volta il carattere sperimentale ed innovativo dell'opera di Rinuccini e Corsi, in contrasto con la fortunata

---

<sup>67</sup> Cfr. Carter (2000). Di questo volume, i primi due capitoli, *Jacopo Peri (1561-1633): Aspects of His Life and Works*, alle pp. 50-62, e *Jacopo Peri*, alle pp. 121-135, erano già apparsi più di vent'anni prima: cfr. Carter (1978-1979) e Carter (1980); i capitoli più significativi per il nostro discorso sono *Music and Patronage in Late Sixteenth-Century Florence. The Case of Jacopo Corsi (1561-1602)*, alle pp. 57-104, e «Non occorre nominare tanti musici». *Private Patronage and Public Ceremony in Late Sixteenth-Century Florence*, alle pp. 89-104. Ricordo che l'impaginazione di questo volume non è uniforme e tali indicazioni possono risultare poco utili.

tradizione teatrale degli intermedi. Precisazioni storiche e documentarie che si rivelano, insomma, molto preziose.

1.1.8 Ulteriori informazioni di carattere storico e documentaristico sul contesto culturale fiorentino dell'epoca ci vengono fornite dalla pubblicazione di due corposi volumi del musicologo americano Warren Kirkendale.

Il primo, stampato da Olschki nel 1993 ed intitolato *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*, è un elenco di natura para-enciclopedica di tutti i musicisti stipendiati dai Medici dal 1543 al 1737<sup>68</sup>. Per quanto concerne il nostro discorso, una certa importanza acquistano le informazioni relative a Caccini e a Peri, che integrano i contributi di Carter in proposito<sup>69</sup>.

Ancora più utile, a mio avviso, è il successivo volume di Kirkendale, uscito sempre per Olschki nel 2001, intitolato *Emilio de' Cavalieri «Gentiluomo romano»*, che costituisce una monolitica biografia su questo importante musicista, sovrintendente agli spettacoli della corte medicea proprio nel periodo cruciale della rappresentazione del primo melodramma e capro espiatorio delle critiche incrociate agli stessi spettacoli nuziali del 1600<sup>70</sup>. Particolarmente significativo si rivela l'epistolario di Cavalieri e capitale – come avrò modo di sottolineare in seguito – la lettera del 24/11/1600 all'Accolti, nella quale Cavalieri rivela tutte le reazioni negative agli spettacoli fiorentini appena trascorsi, fra le quali un giudizio velenoso del Bardi sull'*Euridice rinucciniana*<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> Cfr. Kirkendale (1993).

<sup>69</sup> Le parti dedicate ai due compositori si trovano, rispettivamente, alle pp. 119-180 e alle pp. 189-243.

<sup>70</sup> Cfr. Kirkendale (2001). La struttura del volume è la seguente: Il primo capitolo, *The Roman Family De' Cavalieri*, è sull'origine della casata nobiliare, il secondo, *The Immediate Family*, sul padre Tommaso e i suoi rapporti con Michelangelo Buonarroti. Il terzo capitolo, *Cavalieri in Rome and Florence. Correspondance and Conclaves*, offre informazioni generali sulla vita di Emilio, descrive la struttura dell'epistolario e parla di questioni relative alle varie elezioni dei numerosi pontefici del periodo. Il quarto capitolo tratta degli artisti, in ambito pittorico, scultoreo, architettonico, che stavano alle dipendenze di Emilio durante il regno di Ferdinando I: *Cavalieri as Superintendent of All the Arts and Crafts in Florence*. Il quinto, *Cavalieri and Organ Building*, tratta del settore secondario della costruzione degli organi. Il sesto capitolo, importante, *Music for Weddings at the Court of the Medici*, tratta degli intermedi del 1589, per i quali si sottolinea l'estraneità della moderna monodia, nonché del *Dialogo di Giunone e Minerva* del 1600, su testo del Guarini. Nel settimo capitolo, *The Earliest Operas: Cavalieri's Three Pastorales, 1590-95*, Kirkendale sottolinea l'importanza di questi tre lavori su testo della Guidiccioni, collocandoli come sicuri antecedenti della *Dafne* e dell'*Euridice* di Peri-Corsi. Nell'ottavo, *Liturgical Music: Lamentations and Responsories*, si parla del manoscritto delle *Lamentazioni del profeta Geremia* (1593-99?). L'ultimo capitolo, infine, *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, è ad oggi la più completa descrizione storico-letteraria e musicologica del lavoro in questione.

<sup>71</sup> L'epistolario è accolto nella terza appendice del volume. La lettera in questione reca il numero d'ordine 367, mentre la riprovazione del Bardi concerne l'«intrare in parole tragiche, et soggetti da potervi

Il merito della colossale operazione scientifica di Kirkendale, costata anni di faticosi spogli degli archivi fiorentini, sta nella grande messe di dati e documenti offerta agli studiosi e, più in generale, nella sua impostazione filopositivistica (e solertiana, vien da dire), riconoscibile nel metodo di accumulo e di classificazione di documenti storici, senza particolari commenti o interpretazioni. Tali volumi dovrebbero essere presi in considerazione da qualsiasi studioso del periodo, in quanto contenitori senza fondo di informazioni preziose che possono contestualizzare, confermare o smentire dati storici o interpretativi anche tradizionali.

1.1.9 Negli anni Ottanta del secolo scorso, un altro studioso americano, Gary Tomlinson, concentra le sue energie sulla specifica produzione melodrammatica di Monteverdi. Il risultato delle sue indagini è costituito almeno da due articoli apparsi a pochi anni di distanza, il primo, *Madrigal, Monody, and Monteverdi's "Via Naturale Alla Immitazione"*, per il «Journal of the American Musicological Society», il secondo, *Music and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini, and Marino*, per il «Critical Inquiry» di Chicago, confluiti in un importante volume complessivo uscito nel 1987 per l'University of California, intitolato *Monteverdi and the End of the Renaissance*<sup>72</sup>.

L'attenzione di Tomlinson è posta sulla delicata questione del rapporto musica-parole e, per questo, l'autore si serve nello stesso tempo di strumenti musicologici e letterari. Secondo il parere dello studioso, Monteverdi nel comporre il suo primo melodramma avrebbe seguito da vicino lo stile recitativo di Peri e il modello dell'*Euridice* rinucciniana, più ancora che il libretto specifico approntatogli da Alessandro Striggio. In questo senso, Tomlinson nota una certa continuità fra la produzione madrigalistica monteverdiana dell'ultimo decennio del Cinquecento e la realizzazione teatrale dell'*Orfeo*, in particolare per quanto concerne l'intonazione di brani di Tasso e di Guarini. L'*Arianna* di Monteverdi e Rinuccini, limitatamente al lamento, unico brano conservato, costituisce per Tomlinson il punto di arrivo musicale e poetico di tutta la tradizione poetica cinquecentesca, attraverso appunto Tasso e Guarini.

L'indagine dello studioso americano sul versante letterario, interessante anche se un tantino ingenua per il lettore italiano, si concentra sul confronto fra lo stile di Rinuccini e quello successivo, imperante, di Marino. Tomlinson è convinto che il «frigid exercise

---

opporre». Sull'importanza dirimente di questo breve giudizio, già citato a suo tempo, solo in traduzione inglese, in Palisca (1963) p. 404, vedi *infra*, in particolare nel paragrafo dedicato a De Caro (2006).

<sup>72</sup> Cfr., nell'ordine, Tomlinson (1981), Tomlinson (1982) e Tomlinson (1987).

in strained imaginery»<sup>73</sup>, tipico del marinismo secentesco, si sposi molto poco con gli ideali poetici di Monteverdi, costruiti negli anni sopra la tradizione cinquecentesca: di conseguenza, negli ultimi melodrammi veneziani, «the close bond between music and text that Monteverdi had forged in his earlier dramatic styles is loosened in these works. A new, less profound interaction of text and music originates in the texts themselves: the madrigalisms of the music arise as a logical response to the image-oriented Marinist verse»<sup>74</sup>. Una tesi, questa, non condivisa da tutti, ma sicuramente stimolante.

Ciò che mi lascia più perplesso nelle dichiarazioni di Tomlinson – ed è uno degli scopi critici che mi prefiggo con questo lavoro – è la sbrigativa, quanto arbitraria, sovrapposizione dello stile di Rinuccini a quello precedente del Tasso e, ancora peggio, di Guarini: un giudizio affrettato che necessiterà di ampi chiarimenti e, probabilmente, di confutazioni in sede di analisi linguistica.

I contributi critici sulla produzione vocale monteverdiana si completano nel 1992 con l'apparizione di un bellissimo volume di E. T. Chafe, intitolato *Monteverdi's Tonal Language*, che affronta un discorso molto ampio e tecnico, ma sempre molto lucido, sul linguaggio musicale del compositore, dalle prime raccolte di madrigali fino agli ultimi melodrammi veneziani, che vuole dimostrare la capacità di Monteverdi di liberarsi della tradizione ancora modale cinquecentesca, per accogliere le nuove istanze tonali, caratterizzate dalla netta e costitutiva dicotomia fra tonica e dominante<sup>75</sup>. Risulta significativo il fatto che tale passaggio alla tonalità si sia verificato proprio in concomitanza con le sperimentazioni teatrali, non soltanto melodrammatiche, degli anni mantovani.

1.1.10 Avvicinandoci sempre più ai nostri giorni, spicca un'iniziativa, questa volta francese, legata alle celebrazioni del quattrocentesimo anniversario della nascita del melodramma e promossa dall'Université Paris 8. Il risultato è stato la pubblicazione di un volume miscelaneo di contributi vari sull'argomento, secondo prospettive musicologiche, letterarie e filosofiche, uscito nel 2001 sotto la direzione di Françoise Decroisette, Françoise Graziani e Joël Heuillon ed intitolato *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Cfr. Tomlinson (1982), p. 587.

<sup>74</sup> Ivi, p. 586.

<sup>75</sup> Cfr. Chafe (1992).

<sup>76</sup> Cfr. Decroisette-Graziani-Heuillon (2001).

Fra i diversi interventi – taluni anche di studiosi italiani – vorrei soffermarmi su un importante saggio di Françoise Graziani, intitolato *La mort d'Eurydice: Favola et Tragedia selon Rinuccini*<sup>77</sup>. Si tratta di un acuto ripensamento del prologo rinucciniano all'*Euridice*, nel quale, com'è noto, il poeta fiorentino, dando la parola alla Tragedia stessa, rivendica l'intenzionalità tragica del proprio libretto, ma con opportuno lieto fine. Graziani sostiene la legittimità di questa operazione letteraria, fornendo motivazioni legate a questioni teoriche in più occasioni dibattute nel Cinquecento, sulla scorta del magistero aristotelico, corretto in chiave patetica piuttosto che terrificata. In questo senso, Graziani riconosce un forte legame con le intenzioni tragicomiche del contemporaneo Guarini, ma pure, in maniera più opportuna, con la tradizione tragica arcaica e con Euripide in particolare. Scrive lo studioso: «La favola di Euridice tire aussi sa cohérence des résonances qu'elle entretient avec une *lieta tragedia* antique à laquelle on a perdu l'habitude de l'associer, l'*Alceste* d'Euripide qui a pour argument la morte et la résurrection de l'héroïne éponyme, tirée des Enfers par Héraclès»<sup>78</sup>.

Il richiamo a questi illustri precedenti classici permette un più autentico apprezzamento dell'operazione di Rinuccini, fornendo basi teoriche legate al contesto culturale dell'epoca e, non a caso, alle dispute intorno la *Poetica* di Aristotele sul concetto di catarsi e sulle regole formali, argomenti tutti più volte discussi all'interno della fiorentina Accademia degli Alterati.

In questa direzione, cito un ultimo contributo, piuttosto recente, che amplia, pur senza citarla, la prospettiva critica di Graziani. Si tratta di un articolo apparso nel 2005 sul «Cambridge Opera Journal» col titolo significativo *The Doleful Airs of Euripides: The Origins of Opera and the Spirit of Tragedy Reconsidered*, il cui autore, Blair Hoxby, è studioso di letteratura inglese e di tragedia in particolare<sup>79</sup>.

Hoxby, facendo subito riferimento agli studi di Palisca, Pirrotta e della Hanning, afferma che la relazione intrattenuta dal melodramma con la tragedia antica sia stata sottostimata e disconosciuta, mentre, a suo avviso, «Baroque librettists, composers and scenographers did, to an extent not hitherto recognised, seek to revive a Euripidean style of musical tragedy – especially as it was performed in the 'decadent' theatres of Hellenistic Greece and Rome»<sup>80</sup>. Il richiamo alle tragedie di Euripide sta, secondo lo

---

<sup>77</sup> Cfr. Graziani (2001).

<sup>78</sup> Ivi, p. 110.

<sup>79</sup> Cfr. Hoxby (2005).

<sup>80</sup> Ivi, p. 255.

studioso, per un verso, nell'ampio riuo da parte dei primi librettisti di lamenti femminili secondo stilemi linguistici classici; dall'altro verso, è dovuto a presupposti teorici cinquecenteschi che si rifanno espressamente alla tragedia lieta di Euripide e ai commenti di Aristotele in proposito. In questo senso, la citazione che Hoxby propone dell'intervento di Giacomini presso l'Accademia degli Alterati sulla purgazione tragica, con il richiamo proprio all'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, oggetto di ammirazione da parte di Aristotele, mi pare decisamente appropriata ed efficace.

Questo intervento di Hoxby, a mio avviso, giunge a conclusione di un lungo percorso critico – quasi esclusivamente anglosassone – all'interno del quale Rinuccini con la sua professione tragica ha acquisito sempre più importanza, nonostante il peso di una tradizione fortemente negativa in proposito. Quest'ultimo richiamo ad Euripide sarà utile per il nostro discorso, che cercherà di ampliare la prospettiva letteraria, includendo *in primis* proprio quella tradizione tragica fiorentina, forse sconosciuta ai musicologi americani, che avrebbe invece permesso di garantire un legame storico-culturale fra gli studi classici di Mei e Vettori e la riscoperta e i volgarizzamenti di Euripide.

## **1.2 I contributi italiani sulla nascita del melodramma**

1.2.1 Rispetto alla quantità e alla qualità della produzione musicologica della scuola anglosassone, legata – come s'è visto – a gloriosi ambienti accademici quali Oxford e Yale, la musicologia italiana ha prodotto ben poco in proposito, se si escludono i casi particolari di Nino Pirrotta, prima, e Paolo Fabbri, dopo. Si tratta di una serie di contributi piuttosto eterogenei, alcuni, fra l'altro, non di netta impronta musicologica.

Prima di trattare dei volumi italiani di Pirrotta, va segnalato in apertura un vecchio ma significativo scritto di Luigi Ronga, che funge da prefazione al volume *Teatro del Seicento* della Ricciardi, intitolato con grande efficacia, a mio avviso, *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*<sup>81</sup>. Il giudizio dello studioso, per certi versi superato, ma ancora stimolante, concerne lo sviluppo della monodia, intesa come processo di natura umanistica derivato dal concetto di imitazione della natura, non più in senso letterale (come accadeva nel caso dei madrigalismi), bensì profondo (e qui Ronga colloca una citazione esorbitante, ma intelligente di Orlando di Lasso, tratta dalla

---

<sup>81</sup> Cfr. Ronga (1956).

sua prefazione ai *Psalmi poenitentiales* del 1584: non «rem ante oculos ponere», ma «affectus exprimere»). In altre parole, i compositori si lascerebbero ispirare non dal ritmo poetico del significante, ma dai sentimenti e dallo svelamento dei sensi più profondi, ciò che Ronga definisce «sintesi poetica dell'immagine»<sup>82</sup>. Il richiamo alla tragedia classica operato da Rinuccini, in realtà, deriverebbe dal tentativo di nobilitazione del concetto di 'affetto enucleato' ed ha come esempio negativo opposto le musiche polifoniche scritte da Gabrieli per l'*Edipo tiranno* vicentino del 1585, poiché in queste ultime «l'accento era posto sull'espressione collettiva del coro e non su quella individuale dei personaggi»<sup>83</sup>. «Furono dunque i musicisti» conclude Ronga «a far nascere nel Rinuccini l'ambizione di una spirituale affinità con l'antico spettacolo tragico, in luogo di quella che vanamente la sanguinosa tragedia di imitazione seneciana aveva cercato di assimilare e fare propria»<sup>84</sup>.

Si tratta, come si può già capire, di un'impostazione critica di matrice ancora crociana, tutta diversa rispetto a quella della scuola americana, che presta attenzione, invece, ai dati di fatto e ai documenti storici. Qui Ronga esprime giudizi interpretativi frutto della propria sensibilità personale, senza un reale approfondimento storico e culturale del contesto artistico che va disegnando (oltretutto commette numerosi errori di ricostruzione storica, sempre nel solco del mito della Camerata Bardi): un vizio metodologico che condiziona anche la successiva critica musicologica e letteraria sull'argomento.

1.2.2 È indubbio che Nino Pirrotta sia stato il musicologo che più ha influenzato le ricerche italiane – e non solo, come s'è detto – sul periodo rinascimentale. Frutto dei suoi studi è il suo citatissimo volume, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, che costituisce un'ampia disquisizione storica sulla musica destinata al teatro nel corso del Cinquecento<sup>85</sup>. Il capitolo che più ci interessa, quello finale, *Inizio dell'opera e aria*, è, peraltro, la traduzione di un articolo scritto originariamente in inglese, l'anno precedente, per una raccolta di studi apparsa negli Stati Uniti<sup>86</sup>.

Pirrotta, impegnato più che altro nell'analisi musicale e strutturale delle partiture di Peri e Caccini, trova il modo di confutare senza appello le dichiarazioni di Rinuccini

---

<sup>82</sup> Ivi, p. XLV.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Cfr. Pirrotta (1969).

<sup>86</sup> Cfr. Austin (1968), pp. 39-107.

intorno alla rinascita della tragedia, affermando con perentorietà che «nel 1600 nessuno meglio di Rinuccini sapeva che l'*Euridice* non era una tragedia»<sup>87</sup>; e più avanti che la «preoccupazione di Rinuccini e di Peri di dare una giustificazione al loro distaccarsi dalla realtà [...] era indubbiamente di moda ma troppo semplice, ed anche, come essi probabilmente sapevano, difficile da sostenere. Era evidentemente intesa a fronteggiare le critiche più superficiali con un *ipsi fecerunt*»<sup>88</sup>, ma in seguito la loro «giustificazione» sarebbe stata ritrovata nell'assurdità della tradizione pastorale, all'interno della quale i primi libretti rientrerebbero senz'altro. Pirrotta, più avanti, mitiga la propria posizione, riconoscendo una qualche somiglianza dell'operazione rinucciniana con quella letteraria di Guarini, senza peraltro dimostrare di intendere a fondo i presupposti di quest'ultima e disconoscendone, in particolare, i forti legami con la tragedia classica.

Nel successivo volume miscelaneo, *Scelte poetiche di musicisti*, uscito nel 1987 per la Marsilio, Pirrotta affronta i rapporti e i gusti letterari di Monteverdi, all'interno di due saggi, *Scelte poetiche di Monteverdi* e *Monteverdi e i problemi dell'opera*, tutto sommato sovrapponibili per contenuto, in cui torna la questione dei rapporti dell'*Orfeo* mantovano e dell'*Euridice* fiorentina con l'esperienza tragicomica guariniana, senza che la prospettiva sia mutata<sup>89</sup>. Vero è che Pirrotta sembra rivedere la sua posizione sulla tragedia, riconoscendo sostanza tragica solo all'*Arianna* rinucciniana, perché, a differenza dell'*Euridice*, contiene personaggi nobili e non pastori. Il giudizio del musicologo, tuttavia, risulta viziato almeno da due fattori importanti: da un lato, la sovrapposizione arbitraria dell'*Orfeo* monteverdiano con l'*Euridice* fiorentina, melodrammi che, nonostante evidenti richiami, sono nati in due contesti differenti; dall'altro lato, la sottovalutazione del genere tragico pastorale che, oltre ad avere modelli antichi, conta un esempio contemporaneo nella *Galatea* di Pomponio Torelli<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> Cfr. Pirrotta (1969), p. 282.

<sup>88</sup> Ivi, p. 304.

<sup>89</sup> Cfr. Pirrotta (1987), rispettivamente pp. 81-146 e pp. 197-217.

<sup>90</sup> Le medesime conclusioni comparivano già nel saggio *Monteverdi e i problemi dell'opera*, contenuto in Muraro (1971), pp. 321-343, nel quale il musicologo affermava, a proposito dell'*Arianna* di Rinuccini: «Il diritto di chiamarsi tragedia le viene, come era nella tradizione del genere, dalla nascita regale e dai moventi politici dei suoi personaggi. Vi si intrecciano non, come nella commedia o nella pastorale, casi personali di personaggi privati, ma azioni di personaggi pubblici, nelle quali la vita e la serenità di uno stato e dei suoi cittadini sono coinvolte» (p. 335-336).



1.2.3 Gli studi musicologici italiani sulla nascita del melodramma degli ultimi quarant'anni si sono potuti giovare dei numerosi contributi critici di Paolo Fabbri. Si può risalire al 1974, quando sul periodico romano «Studi musicali», il cui numero monografico di quell'anno era dedicato tutto al concetto di manierismo, Fabbri pubblica un articolo, *Tasso, Guarini e il «Divino Claudio». Componenti manieristiche nella poetica di Monteverdi*, sulle scelte letterarie del primo grande operista<sup>91</sup>. Lo studioso pone di fatto sullo stesso piano l'*Orfeo* monteverdiano con l'antecedente *Euridice* fiorentina, indicando per entrambi una dipendenza di natura stilistica e teorica dalla tragicommedia guariniana, nonché dall'*Aminta* ferrarese. La ricerca di conferme teoriche sulla base delle corrispondenze linguistiche e metriche fra questi lavori (che in sé non sembrano dire molto, dal momento che tutte le opere nominate, come la quasi totalità della poesia lirico-teatrale del Cinquecento, sono di matrice petrarchesca) non sembra riconoscere, da una parte, la sostanza tragica dell'operazione guariniana, compreso il concetto di catarsi aristotelica, dall'altra, la profonda mutevolezza delle sperimentazioni tragiche cinquecentesche, non esclusivamente appiattite sul modello seneciano.

Nel volume monografico del 1985 dedicato interamente a Monteverdi<sup>92</sup>, Fabbri tratta dei primi due melodrammi del grande compositore, arrivando a sostenere nel caso dell'*Arianna* una certa «aspirazione tragica»<sup>93</sup> che percorrerebbe l'intero lavoro, in virtù dei personaggi regali, dei moventi politici dell'azione, nonché della sua asciuttezza stilistica che riprende tutti i più tipici luoghi tragici, dal famoso lamento della protagonista, al dialogo del re con il consigliere sulla ragion di stato. Per il resto, Fabbri rivendica ancora una certa continuità stilistica fra la produzione madrigalistica di Monteverdi e le sue prime prove drammatiche, sempre all'insegna del magistero poetico di Tasso e, soprattutto, di Guarini.

La timida apertura tragica nei confronti del libretto dell'*Arianna* rinucciniana è confermata da Fabbri anche nel suo *Il secolo cantante*, ristampato ancora nel 2003, a fronte di un discorso tutto sommato tradizionale per quanto concerne le precedenti sperimentazioni fiorentine, con maggiore attenzione, se si vuole, all'aspetto metrico, all'interno di un volume che certo dedica più spazio alla successiva opera veneziana del

---

<sup>91</sup> Cfr. Fabbri (1974).

<sup>92</sup> Cfr. Fabbri (1985).

<sup>93</sup> Ivi, p. 141.

pieno Seicento<sup>94</sup>. Di carattere prettamente divulgativo risultano i due più recenti contributi di Fabbri all'interno di opere di natura enciclopedica, sia quello del 1995 per *Musica in scena* diretta da Alberto Basso<sup>95</sup>, sia quello del 2004 per l'*Enciclopedia della musica* di Einaudi<sup>96</sup>. Più interessanti risultano le primissime pagine dell'ampio studio, ripubblicato nel 2007, sui rapporti fra metrica verbale e metrica musicale nel contesto operistico – particolare ambito di specializzazione di Fabbri –, ove si riassumono, con sintesi efficace, le peculiarità fondamentali dell'innovativo stile recitativo dei primi compositori fiorentini<sup>97</sup>: un'analisi che richiama da vicino l'altro significativo intervento dello studioso nel più volte citato volume francese del 2001 promosso dall'università parigina<sup>98</sup>.

1.2.4 Fra i contributi non strettamente musicologici, cito due saggi contenuti in un medesimo volume del 1968, promosso dal Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano sulla storia del teatro italiano.

Il primo saggio di Gianandrea Piccioli è intitolato *Gli Orti Oricellari e le istituzioni drammaturgiche fiorentine* e costituisce una mirabile sintesi degli interessi di questo noto cenacolo fiorentino intorno alla riscoperta del teatro tragico<sup>99</sup>. Il contributo di Piccioli, utilissimo anche per i numerosi riferimenti bibliografici, getta una luce critica nuova sui presupposti teorici di molti letterati fiorentini del primo Cinquecento, accomunati, com'è noto, da un certo coinvolgimento per l'attività politica, nonché dalla curiosità per la riscoperta della cultura classica, secondo il principio di imitazione. Le sperimentazioni tragiche, sviluppate e promosse in seno alle riunioni degli Orti Oricellari da autori come Rucellai, Pazzi de' Medici, Alamanni e, indirettamente, Martelli, costituiscono secondo Piccioli la conseguenza di anni di interessi eruditi umanistici, stimolati dalle traduzioni di Euripide e dal magistero del veneto Trissino. Questo spirito classicheggiante, con le proprie implicazioni politiche, permane nel sottobosco di tutta la cultura fiorentina del Cinquecento, anche dopo la chiusura forzata degli Orti e l'instaurazione di un potere assoluto da parte dei Medici, e, a detta dell'autore, «sarà poi assimilato dagli studiosi della Camerata de' Bardi, nella seconda

---

<sup>94</sup> Cfr. Fabbri (2003). Gli esordi melodrammatici occupano la parte iniziale del volume in questione, alle pp. 11-45.

<sup>95</sup> Cfr. Fabbri (1995).

<sup>96</sup> Cfr. Fabbri (2004).

<sup>97</sup> Cfr. Fabbri (2007), pp. 8-16.

<sup>98</sup> Cfr. Fabbri (2001).

<sup>99</sup> Cfr. Piccioli (1968).

metà del secolo»<sup>100</sup>; ma vale la pena di riportare tutta la conclusione di Piccioli: «dagli Orti Oricellari alla Camerata: dal recupero della tragedia, in cui la parola si carica di tutte le sue responsabilità, alla nascita del melodramma, in cui l'azione morale si scioglie nell'effluvio del patetismo melodico: è il tratto di strada che la storia destinò alla classicità fiorentina perché vi facesse la sua prova migliore. E alle tragedie sbocciate, come fiori di serra, tra i dotti degli Orti, va così il riconoscimento dovuto a tutte le opere degli innovatori entusiasti: di essere utili, cioè, anche coi loro errori e di contribuire, magari con la loro stessa inefficacia artistica, alla creazione di un linguaggio da cui altri, più dotati, potranno trarre il risultato perfetto»<sup>101</sup>.

Intrecciando le conclusioni di Piccioli (che parla erroneamente di Camerata de' Bardi, ignorando il dato che lì non si è mai trattato di teatro) con le conclusioni dei più recenti saggi dei musicologi americani, è possibile ricostruire un percorso culturale che dai primi anni del Cinquecento, attraverso la tragedia antica ed Euripide, e grazie al magistero di teorici come Vettori, Mei e Giacomini, arriva sino al melodramma di Rinuccini e alla sua idea di tragedia tutta musicata con finale lieto.

Demerito di questo volume promosso dalla milanese Università Cattolica è il fatto di inserire dopo il contributo di Piccioli, così preciso per riferimenti storici e letterari, un saggio pieno di inesattezze di Donatella Giacotti, intitolato *Il recupero della tragedia antica a Firenze e la Camerata de' Bardi*<sup>102</sup>, che ha in realtà lo scopo di negare l'assunto del titolo, per mezzo di affermazioni non ben argomentate, sul tipo: «I temi, tratti dalla mitologia greca e romana, ma anche filtrati attraverso secoli di ripetizioni e divenuti ormai elementi consueti di un patrimonio conoscitivo, pur se affrontati con un più fedele accostarsi alle fonti antiche, sono tutto fuorché tragici»<sup>103</sup>; oppure: «La costruzione scenica stessa [del melodramma] mutuava moltissimo, benché con spirito diverso, dalla favola pastorale; e [...] tralasciava [...] tutti i significati culturali e culturali che stavan dietro lo schema drammatico classico»<sup>104</sup>. L'impostazione della Giacotti è, insomma, ancora una volta di matrice storicistica e presuppone un percorso di concretamento dell'ideale tragico, attraverso l'antitesi imperfetta rinucciniana, nella sintesi perfetta di Monteverdi.

---

<sup>100</sup> Ivi, p. 90.

<sup>101</sup> Ivi, p. 93.

<sup>102</sup> Cfr. Giacotti (1968).

<sup>103</sup> Ivi, p. 130.

<sup>104</sup> Ivi, p. 131.

1.2.5 Fra i volumi dedicati alla storia del teatro rinascimentale, senza particolari interessi musicologici, è opportuno citare in questa sede il fortunato contributo di Marzia Pieri, uscito nel 1983, intitolato *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*<sup>105</sup>. Il volume ripercorre la nascita e gli sviluppi del genere teatrale bucolico e boschereccio, a partire dal tardo Quattrocento fino al primo Seicento, soffermandosi in particolare sulla produzione più bassa, mescolata e anche dialettale. Utile per il nostro discorso la parte centrale, in cui si passano in rassegna i testi scritti nella seconda metà del Cinquecento, in linea con le regole aristoteliche, a partire dalle prove erudite ferraresi. La Pieri considera i primi melodrammi semplici derivazioni di tale genere pastorale, senza notare minimamente l'assenza, nelle opere rinucciniane, di convenzioni comiche, per quanto concerne la lingua, la trama e lo statuto dei personaggi, tipiche invece dell'ambito boschereccio, ed ignorando, nel contempo, qualsiasi riferimento erudito dei primi artefici fiorentini in merito alla riscoperta della tragedia classica.

La distanza che corre fra i primi melodrammi e le antiche esperienze tragiche è sottolineata, nonostante alcune ambiguità, anche dal musicologo Saverio Franchi, il quale, in un suo saggio, *Monodia e coro: tradizione classica, scritti critici e origini del melodramma. Sopravvivenze di una danza greca nell'Europa medievale e moderna*, apparso nel 1988, all'interno di un volume di studi miscelanei sulla musica greca antica, prende sul serio i tentativi teorici e pratici di ricreare la monodia tragica nel melodramma, ma non i libretti, che non considera tragedie, bensì, di nuovo, semplici favole pastorali<sup>106</sup>. Sostiene Franchi: «È opinione ancora abbastanza diffusa che la creazione dei primi melodrammi sia stata la casuale scoperta di un nuovo mondo da parte di naviganti inesperti in cerca della tragedia greca. Non fu così; e i fraintendimenti sull'uso e le funzioni della musica nel teatro antico furono almeno in parte consapevoli. Anche agli occhi degli artisti che realizzarono l'impresa le proprie opere potevano bensì fornire analogie con la tragedia greca ma non certo costituirne un ripristino. Ciò che Peri e Caccini cercavano nel modello classico era soltanto il modo di cantare, la monodia»<sup>107</sup>.

Quando però lo stesso studioso nota che melodrammi come l'*Arianna* del Rinuccini o l'*Andromeda* di Campeggi presentano l'indicazione chiara di 'tragedia', sostiene che

---

<sup>105</sup> Cfr. Pieri (1983).

<sup>106</sup> Cfr. Franchi (1988).

<sup>107</sup> Ivi, p. 40.

«in questi casi gli autori erano consapevoli di compiere un diverso tentativo»<sup>108</sup>, poiché – aggiunge in nota – «vanno sottolineati la scelta dei soggetti (entrambi miti eroici, trattati da Sofocle ed Euripide) e l’uso dei cori. Nel notevole testo dell’*Andromeda* prevale inoltre un’atmosfera cupa e tesa, di compassione e di mistero; e il Lamento, unica parte superstita della musica dell’*Arianna*, non è forse supremo modello di stile tragico?»<sup>109</sup>. Ciò che risulta poco convincente in queste pagine è l’idea che un medesimo poeta abbia potuto essere «consapevole» soltanto in determinate occasioni, mentre prima, nonostante un preciso contesto favorevole, non abbia voluto – per così dire – agire sul serio.

1.2.6 La questione del «recitar cantando» è oggetto d’indagine di due contributi piuttosto periferici, usciti negli ultimi anni Ottanta.

L’italianista Francesco Bausi pubblica nel 1989 sulla rivista francese «Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance», un breve ma interessante contributo, «*Imitar col canto chi parla*». Verso sciolto e «recitar cantando» nell’estetica cinquecentesca, all’interno del quale l’autore lega la nascita del melodramma alla temperie culturale prettamente fiorentina, che trae la sua origine dalle sperimentazioni tragiche d’ispirazione trissiniana<sup>110</sup>. Vale la pena di riportare uno stralcio di questo saggio: «La nascita, a Firenze, del «recitar cantando» e, in generale, la predilezione (attestata già prima del Mei e del Galilei) per la monodia o comunque per una polifonia semplificata in direzione del canto sillabico, testimoniano di quella tendenza ‘realistica’ che indubbiamente connota molti aspetti della cultura fiorentina e toscana del Rinascimento: e in quest’ottica apparirà significativo il fatto che proprio a Firenze precoce e largo sia stato, fin dal primo Cinquecento, l’impiego del verso non rimato»<sup>111</sup>. In altre parole, l’adozione dell’endecasillabo sciolto e della monodia accompagnata testimonierebbe, secondo Bausi, una comune ricerca di matrice fiorentina in direzione di un recupero arcaicizzante di un’espressività poetica più libera ed autentica, ciò che lo studioso indica con «esigenza di adesione fedele agli «affetti» e ai «concetti» del testo»<sup>112</sup>. Ciò che a noi più preme, in questa sede, è l’aver verificato ancora una volta che le sperimentazioni

---

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>110</sup> Cfr. Bausi (1989).

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 566.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 561.

melodrammatiche fiorentine di fine Cinquecento si collocano in un preciso contesto culturale, di matrice non soltanto musicale, ma anche letteraria.

L'altro contributo, *Del recitar cantando. Per uno studio comparativo dell'Euridice di Jacopo Peri e dell'Euridice di Giulio Caccini*, autrice Laura Pistolesi, che verrà riassunto ed inserito nel volume francese già citato, *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*, col titolo *Le deux Euridice: des préfaces aux partitions. Analyse comparative*, è di natura musicologica e piuttosto tecnica<sup>113</sup>. La studiosa analizza le prefazioni dei due musicisti rivali fiorentini, lette secondo la chiave delle dispute armonico-tonali cinquecentesche. Ne risulta che Caccini è esponente della nuova sensibilità tonale basata sulla successione armonica, mentre Peri è ancora volutamente legato alla resa dei *tria genera melorum*. Per il primo, l'affetto è dato dal succedersi della notazione ritmica, per l'altro, sono le libere dissonanze che sottolineano il valore di una parola piuttosto che di un'altra. Sembra dunque di capire, anche sulla base del successivo contributo in lingua francese, che nel recitativo di Peri il basso sia concepito in maniera originale soltanto come puro appoggio, mentre l'armonia sia data dai cambiamenti affettivi del testo e non, come per Caccini, dalle successioni regolate dalle leggi musicali. In altre parole, il legame artistico privilegiato fra Rinuccini e il musicista Peri ne uscirebbe ulteriormente rafforzato, in contrapposizione alla concezione più musicale che letteraria di Caccini, figlio delle sperimentazioni di casa Bardi.

1.2.7 Il dibattito sulla nascita del melodramma acquisisce negli ultimissimi anni un contributo inatteso, ma davvero notevole per qualità critica e ampiezza di orizzonti, da parte dello storico e saggista romano Gaspare De Caro, uscito nel 2006 per le bolognesi Ut Orpheus Edizioni ed intitolato *Euridice. Momenti dell'Umanesimo civile fiorentino*<sup>114</sup>. Il volume costituisce in primo luogo un utilissimo strumento scientifico per quanto concerne la ricapitolazione critica di tutti i principali contributi, soprattutto stranieri, intorno alla creazione del melodramma; in secondo luogo, ha il merito di collegare, per mezzo di un'apprezzabile competenza storica, l'*Euridice* rinucciniana, esclusivo oggetto di studio da parte dell'autore, al mutevole e intenso contesto culturale della Firenze cinquecentesca.

---

<sup>113</sup> Cfr., rispettivamente, Pistolesi (1990) e Pistolesi (2001).

<sup>114</sup> Cfr. De Caro (2006).

De Caro, partendo da lontano, fa precedere la trattazione dell'argomento specifico da una cinquantina di pagine nelle quali cerca di dimostrare come la ben nota etichetta di Umanesimo, nonché la differenziazione di quest'ultima in una prima parte 'repubblicana' e in una seconda 'medicea', sia frutto di una tipica semplificazione storiografica che nasconde, in realtà, un contesto più sfaccettato, che dialoga col neoplatonismo ficiniano e con persistenze aristoteliche, senza la possibilità di confini netti. De Caro riconosce a Palisca il merito di aver riscoperto il contributo antiquario e filologico di Mei e di averlo collegato con l'attività della fino ad allora misconosciuta Accademia degli Alterati. Di quest'ultima e della imponente figura di Pier Vettori, De Caro traccia in seguito un'ampia descrizione, dalla quale emerge la vitale importanza del filologo aristotelico, quale punto di riferimento per un' *elite* culturale fiorentina che non si riconosce negli indirizzi filosofici ufficiali del regime mediceo; lo studioso indica in proposito due fondamentali motivi di dissenso: «il malcontento per l'omologante appiattimento dell'identità di Firenze, per la dissoluzione dei suoi primati storici e delle sue pretese secolari di egemonia politica nella dimensione livellatrice dello Stato regionale e nella soggezione alla illimitata autorità del principe; e la resistenza all'adulterazione e rimozione dell'eredità umanistica, che aveva dato voce a quei primati e pretese, sotto la duplice, devastante pressione delle necessità propagandistiche e apologetiche del principato e del controllo clericale sulle coscienze». E conclude: «Le scelte aristoteliche di Vettori, sicuramente influenti nei dibattiti degli Alterati, si includevano fermamente in queste coordinate culturali, stabilendo una evidente continuità con le opzioni filosofiche dell'Umanesimo civile»<sup>115</sup>.

A questo punto, De Caro è in grado di collegare in maniera vincente l'esperienza degli Alterati con il concepimento del melodramma: «Di tutto ciò, negli anni della formazione di Rinuccini e Corsi, l'Accademia degli Alterati è il fuoco. E, se è verosimile che da questa loro frequentazione essi, non così ingenui e velleitari come troppo a lungo si è pensato, derivassero consistenti ragioni e suggestioni teoriche, non meno verosimile è che la piccola accademia fosse tra i luoghi in cui Rinuccini e Corsi attinsero il loro «Florentine civic pride», il «Florentine chauvinism», che gli storici, fedeli al proprio ufficio di profeti del passato, leggono volentieri come municipalismo deplorevolmente attardato: e per gli autori dell'*Euridice* era piuttosto il forte, polemico

---

<sup>115</sup> Ivi, pp. 98-99.

sentimento di appartenenza ad una storia non ancora conclusa, che è inseparabile dal loro impegno artistico»<sup>116</sup>.

In altre parole, De Caro difende con forza e con convincenti argomentazioni l'autentica intenzionalità tragica del primo melodramma, in forza di un profondo senso di appartenenza di Corsi e Rinuccini ad una tradizione culturale antica, laica e aristotelica, contro i richiami neoplatonici e cristiani dell'Accademia Fiorentina e dello stesso conte Bardi, definitivamente tagliato fuori da qualsiasi rapporto col nuovo genere<sup>117</sup>. De Caro riconosce nei due principali artefici del melodramma un'idea politica ben precisa, adombrata nelle pieghe del libretto: un movente politico che proviene dal prestigio della famiglia Corsi e dalla sua influenza nei confronti della corte medicea. L'*Euridice* costituirebbe, infatti, secondo l'autore, un preciso messaggio politico indirizzato a Ferdinando I, che cela nelle figure del mito una celebrazione allegorica della svolta filofrancese, attuata proprio attraverso il matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV, finanziato anche dalla famiglia Corsi, in chiave antipapale.

Le ragioni dell'insuccesso della prima rappresentazione dell'*Euridice* stanno forse, secondo l'autore, in questa rivendicazione troppo coraggiosa da parte di Rinuccini e Corsi di una tradizione umanistica che rischiava d'essere sacrificata in nome di una politica culturale assoggettata a poteri forti, di stampo dispotico e conformistico. Ciò che più conta, a mio avviso, è che questa innovativa interpretazione di De Caro consente di spiegare l'anomalia di un nuovo genere che stenta ad essere riconosciuto nei suoi primi passi, mentre quasi quarant'anni dopo rinasce improvvisamente, sotto un'altra veste. La distanza che corre fra i melodrammi rinucciniani e la successiva opera veneziana potrebbe risiedere proprio nei differenti presupposti teorici: i primi, prodotto archeologico di una precisa tradizione municipale, l'altra, spettacolo impresariale che fa del consenso del pubblico il movente principale. Come che sia, mi pare necessario, partendo dalle conclusioni di questo importantissimo volume storico, intraprendere un'indagine di natura letteraria e linguistica che mostri concretamente i legami culturali del primo librettista con la tradizione teatrale cinquecentesca.

---

<sup>116</sup> Ivi, pp. 115-116.

<sup>117</sup> Prova definitiva dell'estraneità di Giovanni Bardi all'ideazione dell'*Euridice*, a detta di De Caro, è la testimonianza di Emilio de' Cavalieri nel proprio resoconto delle festività nuziali fiorentine dell'ottobre 1600 all'amico Accolti, contenuta in Kirkendale (2001), cui si rimanda. Il conte avrebbe riprovato la scelta di adattare le nuove tecniche vocali a soggetti tragici (cfr. *supra* n. 71). Tale condanna testimonierebbe la distanza del Bardi dalle scelte di Rinuccini, Corsi e Peri, ma, nello stesso tempo, l'autentica e riconosciuta intenzionalità tragica del libretto dell'*Euridice*.



## 2. Sui precedenti del melodramma nel teatro cinquecentesco

### 2.1 Le tragedie fiorentine del primo Cinquecento

2.1.1 Le conclusioni del precedente capitolo, formulate al termine della rassegna bibliografica sui principali contributi musicologici intorno alla genesi del melodramma, hanno aperto un sentiero critico all'interno della cultura fiorentina del XVI secolo, che dall'esperienza degli Alterati e di Rinuccini conduce all'indietro ai cruciali anni Dieci e alle prime sperimentazioni tragiche<sup>1</sup>.

Che la moderna tragedia regolare si sviluppi e prenda forma all'interno del contesto culturale fiorentino di inizio Cinquecento, è un dato acquisito della recente critica letteraria, ma forse non ancora totalmente riconosciuto<sup>2</sup>. Esperimenti tragici di gusto orroroso e seneciano, com'è noto, s'erano moltiplicati già nel Quattrocento, soprattutto nell'ambito erudito padovano, sulla scorta di alcuni tentativi in lingua latina del secolo ancora precedente<sup>3</sup>; tuttavia, la definitiva opzione per il volgare e il ricorso a modelli non più romani, bensì greci, dietro l'impulso di sempre più numerose traduzioni ed edizioni di tragici antichi, di Sofocle e di Euripide in particolare, costituiscono novità dirimpenti nella cultura teatrale del primo Cinquecento<sup>4</sup>. Il merito di tale virata erudita e filologica spetta unanimemente al vicentino Trissino, il quale per primo – in Europa – ha fissato un modello di tragedia d'imitazione classica, secondo le prescrizioni aristoteliche, in lingua volgare e in versi sciolti<sup>5</sup>. La sua *Sofonisba*, tuttavia, «composta probabilmente a Roma nel 1514-1515, presentata a Leone X nel 1518 e subito divulgata

---

<sup>1</sup> Faccio riferimento, in particolare, alle conclusioni del volume di De Caro (2006), nonostante lì non si trovi alcun accenno alla produzione tragica fiorentina del primo Cinquecento, che invece, a mio avviso, proprio sulla scorta di quanto l'autore dimostra, avrebbe rafforzato ancora di più la tesi finale.

<sup>2</sup> Sulla tragedia del Cinquecento mi limito a segnalare Doglio (1972) e il fondamentale Ariani (1974). Per trattazioni più specifiche su singoli autori o argomenti, vedi *infra*.

<sup>3</sup> Sui primi esperimenti tragici quattrocenteschi, cfr. almeno Arbizzoni (1991). Sull'influsso di Seneca nella tradizione tragica italiana, cfr. il pur parziale Paratore (1975).

<sup>4</sup> Sull'influsso delle tragedie di Euripide a partire dalla fine del Quattrocento, cfr. Pertusi (1963).

<sup>5</sup> Sull'importanza di Trissino quale fondatore della moderna tragedia regolare, cfr. Ariani (1974), pp. 9-51.

manoscritta»<sup>6</sup>, è il frutto delle discussioni fiorentine degli Orti Oricellari, cui l'autore partecipò con certezza nel 1513, dove «il rapporto di erudizione nei confronti della classicità» maturava verso «un più vasto rapporto di recupero, per cui ogni accingersi ad un'opera nuova era iniziare un genere che offrisse, sulla scorta della bellezza e della sapienza antica, un nuovo campo d'azione ai letterati d'Italia»<sup>7</sup>. Non è un caso, poi, che lo stimolo fondamentale del Trissino abbia indotto altri frequentatori degli Orti, questa volta tutti di casa, a sperimentare nuove soluzioni tragiche, di carattere più libresco che teatrale: ragione, quest'ultima, forse determinante a motivare il lungo oblio in cui questa produzione è caduta, non solo nei secoli passati, ma pure all'interno della moderna critica letteraria<sup>8</sup>.

2.1.2 A dedicare per prima un contributo specifico alle tragedie fiorentine del primo Cinquecento, dopo lo sguardo d'insieme dell'Ariani di qualche anno prima, è stata Marzia Pieri nel 1980<sup>9</sup>. Il suo è un breve studio sulla produzione dei quattro principali tragediografi in questione: Giovanni Rucellai, Alessandro de' Pazzi, Luigi Alamanni e Ludovico Martelli.

Del primo, la Pieri sottolinea i forti legami artistici ed umani con il Trissino, cercando di rimarcare ugualmente la diversità stilistica che corre tra la sua *Rosmunda* e la *Sofonisba* del vicentino, solitamente indicata come modello assoluto della prima<sup>10</sup>. Il Rucellai ha saputo ritagliarsi una certa autonomia stilistica, per quanto concerne la scelta del soggetto medievale e, soprattutto, l'opzione per il lieto fine. A questo si deve aggiungere una tendenza spiccata per il commento morale sull'infelicità del potere politico, che determina un'atmosfera «lontana dal rarefatto petrarchismo trissiniano e calata in un ambito che a ragione è stato definito “borghese”, con un lieto fine matrimoniale ed una morale esplicita, identificantesi col pacifismo universalistico di Leone X»<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. Cremante (1988), p. 3.

<sup>7</sup> Cfr. Piccioli (1968), pp. 85-86.

<sup>8</sup> La relativa oscurità in cui è involta questa produzione, dovuta in parte anche al generale disinteresse di cui la tragedia italiana, soprattutto quella cinque-secentesca, è vittima in ambito critico-letterario – vuoi anche per l'indubbia fragilità dei suoi risultati estetici –, può forse motivare l'assenza di qualsiasi riferimento in proposito anche nei contributi musicologici più inclini a rilevare un legame fra i primi libretti e il recupero della tragedia classica.

<sup>9</sup> Cfr. Pieri (1980).

<sup>10</sup> A insistere molto sulla diretta derivazione della prima prova tragica del Rucellai dal modello trissiniano è Cremante (1988), pp. 165-175, nella sua introduzione all'edizione moderna della tragedia fiorentina.

<sup>11</sup> Cfr. Pieri (1980), p. 99.

Ad un medesimo finale lieto si richiama anche la successiva tragedia di Rucellai, l'incompiuto *Oreste*, che riprende non a caso il modello classico di tragedia lieta, cioè l'*Ifigenia in Tauride* euripidea, già additato da Aristotele<sup>12</sup>. Di questo testo la Pieri sottolinea il «registro effusivo e sentimentale», i «minuziosi indugi descrittivi» e «il sublime e lagrimoso verso» che già ad Ariani avevano richiamato proprio il successivo gusto melodrammatico<sup>13</sup>. Si tratta in ogni caso di un altro testo di meditazione politica che apre la strada alle due tragedie politiche per eccellenza del repertorio fiorentino: la prima è la traduzione-rifacimento da parte dell'Alamanni dell'*Antigone* di Sofocle, l'altra l'originale *Tullia* del Martelli, in cui traspare, secondo la Pieri, «la polemica contro i governi tirannici e demagogici che si appoggiano al popolo [...] e l'esaltazione del principato sostenuto dagli Ottimati»<sup>14</sup>; l'azione svilupperebbe «una sorta di fenomenologia del potere, esemplificata sulla storia romana secondo il metodo degli Orti, difendendo ai limiti del paradosso l'assolutismo nobiliare»<sup>15</sup>.

Fra i tragediografi fiorentini resta infine da annoverare Alessandro de' Pazzi, il quale è giustamente ricordato dalla Pieri in primo luogo come un erudito, fra i primi traduttori latini della *Poetica* di Aristotele e primissimo volgarizzatore di tragedie greche, fra cui proprio l'*Ifigenia taurica* di Euripide che negli stessi anni Rucellai rielaborava a suo modo. Tale erudizione quasi scolastica si manifesta anche nelle scelte metriche dei suoi lavori – compreso l'originale rifacimento virgiliano costituito dalla sua *Dido in Cartagine* – caratterizzati dal famoso dodecasillabo, che doveva costituire un esempio di calco del trimetro giambico greco, in risposta all'endecasillabo sciolto trissiniano<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Sul fitto dibattito cinquecentesco intorno all'esegesi della *Poetica* aristotelica, non si può che rimandare alla monumentale trattazione di Weinberg (1961), pp. 349-714.

<sup>13</sup> Per la citazione, cfr. Pieri (1980), pp. 102-103. Sul giudizio di Ariani, cfr. Ariani (1974), pp. 81-86, il quale parla in proposito di un «traboccare del sentimento», che «sembra attendere il completamento del canto e della musica di Claudio Monteverdi» (p. 83).

<sup>14</sup> Cfr. Pieri (1980), p. 110.

<sup>15</sup> Ivi, p. 111.

<sup>16</sup> Due tragedie del Pazzi, la *Dido in Cartagine* e la traduzione del *Ciclope* di Euripide, sono state edite da Solerti nel lontano 1887. Cfr. Solerti (1887). Lo studioso, in maniera inspiegabile, a mio avviso, non riporta la traduzione dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide che, a leggere la dedica dello stesso Pazzi al pontefice mediceo Clemente VII, seguiva la *Didone* all'interno del dono erudito che l'antichista fiorentino porgeva al Papa nel 1524. La traduzione del Pazzi costituisce un'alternativa dotta al rifacimento più libero dell'*Oreste* di Rucellai, testimoniando il grande successo che questo soggetto euripideo ha nell'ambito fiorentino. Sullo stile del Pazzi, che appare inequivocabilmente più scolastico che artistico, ragione per cui queste traduzioni non saranno discusse nella nostra trattazione, vedi il bel commento linguistico e metrico di Sorella (1995).

2.1.3 Recentemente, la produzione tragica del primo Cinquecento è stata indagata in maniera innovativa da due studiose, all'interno di una medesima collana di volumi promossi dall'Università della Tuscia.

Il taglio dell'ampio contributo di Valentina Gallo è più propriamente filosofico e, a tratti, quasi antropologico; la sua analisi abbraccia circa quarant'anni di storia del teatro tragico, fino alle tragicommedie del ferrarese Giraldi<sup>17</sup>. La studiosa individua tematiche simboliche sottese ai diversi testi teatrali che, nel caso della produzione fiorentina, riguardano in particolare la figura politica del tiranno e le ragioni delle passioni dell'anima. Un certo interesse acquista per noi la trattazione relativa alla *Sofonisba* del Trissino, non tanto per la discussione sulle figure funebri nella chiave catartica di matrice petrarchesca, quanto per l'individuazione di un preciso registro retorico, modellato su archetipi greci classici e tradotto nella speciale lingua poetica del Cinquecento. La Gallo riconosce all'autore vicentino il merito di aver introdotto precisi luoghi comuni tragici, che costituiscono un modello per i successivi autori: si tratta, in primo luogo, della preghiera agli dei e del lamento, ingredienti formali dettati dal contesto religioso della vicenda e dal comune sentimento di incertezza, debolezza e peccato. Viene notata altresì una forte dose di moralismo che si concreta nell'alto uso di sentenze gnomiche, frutto di prescrizioni aristoteliche che non significano «semplicemente aristocratica *medietas*, ma anche compiaciuta seduzione di un uditorio chiamato in causa»<sup>18</sup>. Infine, fra le tecniche espressive, un rilievo particolare acquistano, secondo la studiosa, la *sermocinatio*, cioè il discorso riportato che aumenta le possibilità drammaturgiche con un ricorso spettacolare alla polifonia, e l'uso delle parentetiche, che movimentano il discorso mescolando suggestioni differenti.

Il volume di Paola Cosentino riveste invece una particolare importanza per noi, da una parte perché è incentrato esclusivamente sulla produzione tragica fiorentina, dall'altra perché tratta nello specifico di questioni letterarie e linguistiche<sup>19</sup>. La studiosa, dopo aver riassunto l'interesse crescente del mondo culturale quattrocentesco nei confronti della tragedia antica, dal *mitte precor Euripiden* petrarchesco, all'infatuazione per Seneca, ricorda precedenti più immediati alla grande esplosione tragica cinquecentesca, che sono costituiti, in primo luogo, dalla riscoperta della *Poetica* aristotelica, in secondo luogo, dalla sempre maggiore diffusione editoriale di testi

---

<sup>17</sup> Vedi Gallo (2005).

<sup>18</sup> Ivi, p. 56.

<sup>19</sup> Vedi Cosentino (2003).

antichi, veicolati grazie alla straordinaria professionalità di Aldo Manuzio, ma pure dietro lo stimolo delle traduzioni erasmiane in latino di Euripide.

Terreno fertile di tutte queste sollecitazioni erudite sono state – come viene ribadito – le riunioni degli Orti Oricellari, che la Cosentino ricostruisce sulla base delle biografie dei principali tragediografi. Dopo aver riassunto le varie forme del racconto contenute nei loro lavori, anche attraverso precisi richiami intertestuali con originali greci, e dopo una interessante classificazione dei più significativi caratteri tragici, in cui spicca la figura femminile dell’eroina destinata a soccombere davanti alla violenza del tiranno, il cui archetipo è proprio il Creonte sofocleo tradotto dall’Alamanni, l’autrice inserisce brevi ma importantissime considerazioni finali intorno al lessico di questi tragediografi, partendo dall’assunto che «rinascita della tragedia significa, in primo luogo, definizione di un vocabolario»<sup>20</sup>.

Il linguaggio tragico fiorentino, maturato nelle opere citate, risulta «formato da una selezionatissima gamma di lemmi, ricavati dalla zona “grave” dei *Fragmenta* petrarcheschi e talvolta dal lessico dantesco, spesso filtrato attraverso le terzine dei *Trionfi*»<sup>21</sup>; in ogni caso, «la scelta del volgare [...] non era affatto scontata, ché anzi diventava un mezzo attraverso il quale passava la rivendicazione di una raggiunta maturità letteraria. Quell’opzione diventava una dichiarazione di poetica ben precisa, derivata dalla consapevolezza di tentare una strada del tutto inedita»<sup>22</sup>. Le sperimentazioni tragiche fiorentine appaiono dunque fortemente legate all’orgoglio municipale, ad una «fiorentinità inossidabile» che trae stimolo «da una straordinaria coscienza delle proprie origini»<sup>23</sup>. A partire dalla lingua poetica dantesca e petrarchesca si forgia, a detta della studiosa, «una lingua quasi monotonale, composta da pochi “oggetti” declinati sulle categorie del *dolore*, della *pietà* e dell’*orrore*»: ne deriverebbe secondo la Cosentino «un panorama lessicale asfittico, privo di vie di fuga»<sup>24</sup>. Se le parti discorsive sembrano improntate ad una medietà stilistica, nei dialoghi lirici e nei monologhi «vengono [...] riammesse quelle figure retoriche che contrassegnano il linguaggio poetico e che lo arricchiscono di *flores* sconosciuti al realismo necessario alle battute dei personaggi»<sup>25</sup>. Una peculiarità, quest’ultima, che marca la diversità della

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 213.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Ivi, p. 215.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

produzione fiorentina rispetto al precedente trissiniano della *Sofonisba* e che costituisce un tratto di originalità.

2.1.4 Un recente contributo di Renzo Cremante, all'interno di un seminario sul petrarchismo europeo, ci offre una concisa ma molto precisa analisi intorno al linguaggio tragico del Cinquecento, limitata quasi esclusivamente alla *Sofonisba* trissiniana<sup>26</sup>. Con la premessa che «l'*impasse* dalla quale né il Trissino né nessun altro poeta tragico cinquecentesco [...] riusciranno mai a districarsi del tutto consiste [...] nell'ardua difficoltà di dover soddisfare contemporaneamente a due esigenze manifestamente contraddittorie e che pure apparivano conciliate in maniera insuperabile nello specchio degli esemplari greci», e cioè «l'altezza e la magnificenza dello stile, da una parte, ed il sermone, la dialogicità, la colloquialità dall'altra»<sup>27</sup>, Cremante elenca innanzi tutto una serie di luoghi petrarcheschi – sintagmi, dittologie sinonimiche, emistichi in clausola, apostrofi esclamative – che compaiono nella *Sofonisba* «e che entreranno almeno in parte nella grammatica tragica cinquecentesca, come anche in quella dei secoli successivi»<sup>28</sup>. Segue un elenco più contenuto di sentenze tipiche del Petrarca, insieme ad esempi diversi di artifici stilistici di natura microsintattica, come le ripetizioni anaforiche, soprattutto di aggettivi interrogativi, le coordinazioni correlative, i moduli binari o le ripetizioni di interiezioni dolorose<sup>29</sup>. L'analisi giunge fino a delineare predilezioni specifiche da parte del Trissino di testi petrarcheschi.

Il contributo di Cremante si situa sulla linea dell'analisi di tipo linguistico ch'era stata delineata dieci anni prima da un saggio di Antonio Sorella sull'intero repertorio tragico italiano<sup>30</sup>. Particolare utilità acquista infatti il paragrafo iniziale di quel saggio, intitolato significativamente «grammatica tragica», che costituisce una formidabile sintesi dei più tipici stilemi del linguaggio tragico italiano, definito da Sorella «stilisticamente elevato, ma “autorizzato” nel senso classicistico più sulla base dei

---

<sup>26</sup> Cfr. Cremante (2005).

<sup>27</sup> Ivi, p. 192.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 193-194. Per quanto riguarda i sintagmi, Cremante elenca una serie notevole di *iuncturae* di aggettivo e sostantivo, del tipo «felice stato», «giustizia eterna»; le dittologie sinonimiche, o più generalmente coppie, coinvolgono sia aggettivi, come «debile e fallace», che sostantivi, come «lacrime e martiri», nonché verbi, come «diletta e piace».

<sup>29</sup> Ivi, pp. 195-196. Con 'ripetizione anaforica' si intendono costrutti sintattici notevoli come «Qual speme o qual pensier vi reca ardire, | O qual vostra sciagura vi conduce», oppure «quante rapine | quant'ire, quanti torti | quante ferite e morti»; con 'coordinazioni correlative' s'intende, ad esempio: «Hor fame, hor peste, hor guerra ti molesta». Moduli binari corrispondono a strutture del tipo «le sue caste lusinghe e i giusti preghi».

<sup>30</sup> Cfr. Sorella (1994).

modelli della lirica volgare che delle tragedie greche, note soltanto ai dotti»<sup>31</sup>. Esemplari sono, in primo luogo, le interiezioni dolorose antiche, rivisitate in chiave petrarchesca<sup>32</sup>; in secondo luogo, «dai Greci, sempre attraverso la mediazione petrarchesca e del linguaggio lirico in generale, derivano alcune figure che divengono subito elementi costitutivi dello stile tragico, a causa del loro impiego più frequente rispetto agli altri generi in versi»<sup>33</sup>: si tratta, ad esempio, delle frasi ottative e delle *deprecationes*, delle *exclamationes* e delle apostrofi esclamative. Tipiche dello stile tragico sono poi le sticomitie e le spezzature del verso, l'accumulo, le palilogie, le *iterationes*; a livello sintattico, le interrogative retoriche, egocentriche<sup>34</sup>, le frasi sospese, le parentetiche, come già rivelato<sup>35</sup>, nonché altri usi fonomorfolgici o lessicali peculiari<sup>36</sup>. Con questo saggio, insomma, Sorella fornisce un utile schema interpretativo del linguaggio tragico, che dovremo tenere ben presente.

2.1.5 Vediamo a questo punto più da vicino la struttura e lo stile di queste tragedie primo-cinquecentesche, partendo dall'archetipo trissiniano.

La *Sofonisba* occupa poco più di duemila versi, secondo una distribuzione in cinque atti che premia per ampiezza soprattutto i primi due. Il numero dei personaggi è limitato a sette principali, più quattro secondari e il coro di donne. Il testo è caratterizzato da ampi monologhi, soprattutto per la parte della protagonista<sup>37</sup> e del coro; alcuni monologhi, come quello del Messo nel secondo atto<sup>38</sup> o della Serva nel quarto<sup>39</sup>, costituiscono vere e proprie *rheseis* di fatti accaduti fuori scena, condotte spesso con la peculiare tecnica della *sermocinatio* e in uno stile talvolta piuttosto prosastico<sup>40</sup>. Più rari

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 752.

<sup>32</sup> Ivi, p. 753. Sorella cita in proposito il famoso sonetto CCLXVII dei *RVF*, con le notevoli anafore dell'interiezione *ohimè*, annotando che «il Trissino usa reiterrarla senza risparmio e spesso consecutivamente nei momenti più drammatici, imitando i Greci».

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Per 'interrogativa egocentrica', sulla scorta di Serianni, Sorella indica un'interrogativa nella quale «un personaggio [...] esprime in forma dubitativa un proposito, un'incertezza, un'ansia». Ivi, p. 760.

<sup>35</sup> Cfr. Gallo (2005), citata *supra*.

<sup>36</sup> Per quanto riguarda aspetti lessicali, Sorella prende in considerazione i petrarchismi, i latinismi, i neologismi, piuttosto rari, insieme ai forestierismi e ai dialettismi; nell'ambito della fonomorfolgia, si citano forme arcaiche ed auliche, sovente di origine duecentesca. Cfr. Sorella (1994), pp. 757-758.

<sup>37</sup> Si veda, ad esempio, il monologo iniziale di Sofonisba, lungo più di cento versi (vv. 13-117).

<sup>38</sup> Cfr. vv. 770-855.

<sup>39</sup> Cfr. vv. 1558-1661.

<sup>40</sup> Per un esempio di *sermocinatio* e, insieme, di andamento prosastico, si vedano i vv. 831-842: «Dapoi rivolto alla regina disse: | “Sofonisba regina, evvi in piacere | di prender Massinissa per marito, | Massinissa ch'è qui, re de' Massuli?”. | Ed ella già tutta vermiglia in faccia | disse con bassa voce esser contenta. | Poi questi dimandò se Massinissa | era contento prender Sofonisba | per legittima sposa. Ed e'

sono gli scambi dialogici, taluni, come quello fra Lelio e il Messo nel secondo atto, strutturati secondo la tecnica della sticomitia. Ciascun atto è concluso dal coro, talora in maniera piuttosto succinta, talora in chiave più retorica, con autentiche canzoni petrarchesche.

Due istituzioni drammaturgiche sperimentate dal Trissino in questa tragedia acquistano per noi un'importanza fondamentale. La prima è il racconto da parte di un personaggio secondario, in questo caso la Serva, del dolore della protagonista, fuori scena<sup>41</sup>. Il monologo si apre con una sezione descrittiva, dominata dall'uso dei tempi verbali passati: dal punto di vista sintattico, sono numerose le circostanziali e le apposizioni di natura esornativa<sup>42</sup>. Il racconto prosegue poi con la presentazione delle reali parole di Sofonisba, sottoforma di discorso diretto, introdotto da semplici *verba dicendi*. Il monologo nella monologa della protagonista contiene dapprima una preghiera agli dei, in cui la regina domanda grazia per il figlio e per il suo corpo morto; quindi diverse invocazioni funebri alle donne, al figlio e, molto petrarchescamente, al letto<sup>43</sup>. Il coro interviene nel finale a puntellare le parole della Serva, con commenti dolorosi e gnomici<sup>44</sup>.

La seconda istituzione drammaturgica sperimentata dal Trissino – che avrà enorme seguito nelle successive tragedie cinquecentesche – è il lamento doloroso, di matrice classica, ma stilisticamente vicino alla lingua poetica grave del Petrarca. Il lamento si concentra per forza di cose nell'atto conclusivo, a seguito della morte della protagonista, e coinvolge in particolar modo la confidente Erminia, investendo sovente, però, anche il coro di donne<sup>45</sup>.

---

rispose | ch'era contento, con allegra fronte. | E fattosi a la donna più vicino, | le pose in dito un prezioso anello».

<sup>41</sup> Faccio riferimento al monologo già citato ai vv. 1558-1661.

<sup>42</sup> Cfr. ad esempio i versi iniziali, 1558-1565: «Come uscì Massinissa, la regina | fe' nel palazzo suo tutti gli altari | ornar di nuovo d'edere e di mirti; | ed in quel mezzo le sue belle membra | lavò d'acqua di fiume, e poi vestille | di bianche, adorne, e preziose veste: | tal che a vederla ognuno arìa ben detto | che il Sol non vide mai cosa più bella».

<sup>43</sup> Cfr. vv. 1634-1637: «O letto mio, | ove deposi il fior de la mia vita, | rimanti in pace; da quest'ora innanzi | dormirò ne la terra eterno sonno».

<sup>44</sup> Cfr., ad esempio, i vv. 1662-1663: «O speranza fallace, o mondo cieco, | ahi come ogni pensier tosto rivolgi!».

<sup>45</sup> Cfr. vv. 1927-1934: «Ohimè, Signora, o sola mia speranza, | che per voler fuggire | la servitù, ci avete morte tutte. | Nessun altro soccorso più n'avanza. | Meglio è certo il morire | che il viver troppo: a che siam or condutte? | Ohimè voi siete gita; | ed io qui sono: o misera vita!»; oppure vv. 1953-1960: «Ohime, ben son venuta | nel peggior stato, che mai fosse al mondo. | Corpo, a che non ti schianti? | A che non lasci st'anima tenace? | A che in sospiri e pianti | la carne e 'l spirito omai si disface? | Sì d'alto è la caduta, | che la ruina mia non truova il fondo».



2.1.6 Giovanni Rucellai recepisce tale strutturazione trissiniana e la applica nella sua prima prova tragica, la *Rosmunda*, di qualche mese successiva.

Il testo del fiorentino occupa soltanto circa milleduecento versi, divisi in cinque atti: vengono premiati gli atti centrali, dal momento che i due esterni si limitano, di fatto, a due monologhi. Rucellai eredita dal Trissino l'adozione di ampi monologhi, affidati sovente alla protagonista, come quello iniziale, modellato su quello di Sofonisba, che narra di un sogno premonitore<sup>46</sup>. Il coro, anche in questa tragedia, oltre a filosofeggiare in chiusura di atto, per mezzo di forme poetiche petrarchesche come la canzone e fin'anche la sestina, interviene in scena, commentando e dialogando.

La prima novità sostanziale introdotta dal Rucellai è lo sgretolamento della monolitica successione trissiniana di endecasillabi sciolti per mezzo di brevi oasi di settenari, anche nelle parti dialogate<sup>47</sup>. Talvolta, il tragediografo fiorentino introduce forme metriche chiuse, in endecasillabi e settenari alternati, con tanto di schema rimico, per strutturare alcune sezioni dialogiche, secondo un gusto sperimentale sconosciuto al Trissino. È il caso delle stanze di canzone ai vv. 167-192, oppure delle ballate mezzane dei vv. 546-567 e dei vv. 865-939. Tali innovazioni metriche, che nella successiva tragedia del Rucellai saranno portate alla massima espressione, sono già la testimonianza, a mio avviso, della ricerca di una maggiore espressività patetica, che possa interrompere l'uniformità glaciale dell'endecasillabo sciolto. Non è un caso, infatti, che tali zone polimetriche siano poste in corrispondenza di momenti ad alta gradazione patetica: la prima, nel momento della cattura di Rosmunda, in compagnia della nutrice e del coro femminile; la seconda, per introdurre la comunicazione all'eroina del suo tragico destino; l'ultima, sempre in presenza del coro, in apertura di quarto atto, all'arrivo del salvatore Almachilde, mentre il coro gli comunica le violenze subite dalla donna e lui si sfoga con un doloroso lamento.

Il secondo elemento innovativo della tragedia di Rucellai è costituito dal forte contenuto politico di taluni scambi dialogici, che paiono autentiche manifestazioni delle speculazioni fiorentine del periodo – proprie, in particolare, delle riunioni di famiglia presso gli Orti Oricellari, come s'è detto – tutte gravitanti intorno alla riflessione sul

---

<sup>46</sup> Cfr. vv. 85-106.

<sup>47</sup> Faccio riferimento alla sezione compresa ai vv. 1163-1183, in apertura di quinto atto, che inizia così: «Levati su, Regina, | Che Dio ha posto fine | Al tuo aspro tormento ecc.».

potere politico assoluto e sui doveri del principe<sup>48</sup>. Vale la pena di riportare ampi stralci del dialogo centrale fra il tiranno Alboino e il consigliere Falisco<sup>49</sup>:

FAL.

Io non niego che 'l premio e che la pena  
Sien dui ferme colonne in cui si appoggia  
Ogni regno e governo de le genti,  
E che come una de le due si frange,  
Non che ambe, segue presto alta ruina.  
Ma ben dico che a Re più si conviene  
Essere avaro nel punire e largo  
Nel premio, che in quel largo e in questo avaro.  
Considera a l'alteza ove tu sei  
E che tutti e tuo facti e detti sono  
Come in conspecto de le genti umane;  
Onde, quanto è maggior la tua potenza,  
Tanto minor licenza usar convienti.  
Sì che io direi più tosto che facessi  
Quel ch'a la tua grandeza si richiede  
Che risguardar ciò che convenga a llei,  
Per non voler che la tua gloria oscuri  
La morte d'una semplice fanciulla.  
E si pur pensi di punir costei,  
Lasciala in vita e fia maggior supplizio:  
Che lo amplissimo tuo felice stato  
E la misera sua noiosa vita  
Li saranno cagion di extrema doglia.

ALB.

Non mi dispiace questo tuo consiglio  
E già per me non era pria disposto  
Di far morir sì bella giovinetta:  
Ma si avea tirato dietro el male  
Come trae Cecia vento a sé le nube.

[...]

FAR.

Come tu sai, con li ampli regni tuoi  
El gran regno de' Geppidi confina,  
Potente di città, potente in arme.  
Questo si si agiognesse al nostro impero,  
Farebbe crescer sì la tua possanza  
Che contra a te non reggerebbe el mondo.  
Ma non vegio ad averlo alcuna via,  
Per esser forte di montagne e fiumi  
E pien di gente indomita e feroce,  
Si non a prender tu costei per moglie,  
Per ciò che a lei la signoria conviensi:  
Così l'arai senza contrasto alcuno.

ALB.

Come per moglie mia, sendo figliola

---

<sup>48</sup> Cfr. in proposito la bella trattazione di Cosentino (2003), pp. 73-86.

<sup>49</sup> Cfr., rispettivamente, vv. 471-498, vv. 506-536, vv. 543-545.

Del Re Comundo, mio mortal nimico?  
 FAL.  
 Non si diè risguardare ira né sdegno  
 Dov'è l'util del regno o di chi regge.  
 Poi questa essendo in giovanile etade,  
 Come tenera cera in le tue mani  
 Prenderà quella forma che vorrai,  
 Seguendo sempre tutte le tue voglie.  
 Né dè pigliare a sdegno perché l'ami  
 Molto colui che la produxe al mondo;  
 Ma dèi pensar che quel medesimo amore  
 Ti porterà si li sarai marito.  
 Da l'altra parte pensa al grave danno  
 Si in quel regno succede altro Signore,  
 Che tener ti potrà mai sempre in guerra;  
 E pensa che non è minor victoria  
 Col consiglio acquistar che con la spada.  
 Sì che non ti lasciar uscir di mano  
 Tanta ventura che ti manda el cielo.  
 [...]  
 ALB.  
 Son contento exequire el tuo consiglio:  
 Però, Falisco, prenderai la cura  
 Di parlar seco e far quel che bisogna.

Balzano subito in primo piano le sentenze politiche del consigliere, volte a moderare la licenza del principe e a teorizzare clemenza verso i più deboli, nonché caratterizzate da una certa morale utilitaristica, svolta secondo una consequenzialità logica che ricorda certe pagine contemporanee di Machiavelli<sup>50</sup>. Tali prescrizioni assumono un tono trionfalistico e didascalico nell'esodo finale, in cui il tirannicidio diviene monito contro la crudeltà del potere assoluto (vv. 1226-1237):

Ciascun che regge, impari  
 Dal dispietato Re che morto iace  
 A non esser crudel, che a Dio non piace.  
 Chi vuole el regno suo governar bene,  
 Con la pietà governi,  
 Perché pietà l'immenso amor produce  
 Ne li uman pecti, e l'amor la concordia.  
 Costei sola mantiene  
 Et accresce gli stati e fagli eterni.  
 Da l'odio la discordia

---

<sup>50</sup> Si vedano, per esempio, queste note parole del Segretario fiorentino, tratte dal *Principe*, cap. XVII: «Debbe pertanto uno principe non si curare della infamia del crudele per tenere e' sudditi sua uniti e in fede: perché con pochissimi esempli sarà più pietoso che quelli e' quali per troppa pietà lasciono seguire e' disordini, di che ne nasca uccisioni o rapine; perché queste sogliono offendere una universalità intera, e quelle esecuzioni che vengono dal principe offendono uno particolare. E in fra tutti e' principi al principe nuovo è impossibile fuggire il nome di crudele, per essere gli stati nuovi pieni di pericoli».

Nasce e di lei inimicizie e sdegni,  
Cagion del ruinar di tanti regni.

Il terzo elemento innovativo della *Rosmunda* è ovviamente la scelta del finale lieto, di contro alla morte di Sofonisba fra spasimi e lamenti. L'improvvisa quanto inattesa virata conclusiva in senso consolatorio appare certamente molto forzata ed è risolta tutta nel breve monologo della Serva che racconta l'uccisione violenta di Alboino da parte di Almachilde, cui fa seguito una contenutissima reazione della protagonista, che occupa solo tre versi, prima dell'esodo affidato al coro. Tale predilezione nei confronti di un finale lieto costituisce un fatto degno di nota, per il quale andranno trovate spiegazioni convincenti che finora – mi pare – mancano<sup>51</sup>. Si potrebbe affermare, per intanto, che il tirannicidio e il trionfo finale dell'eroina acquistino il valore di una testimonianza letteraria ottimistica intorno ad un programma politico di riforme progressiste, in senso aristocratico e contro qualsiasi espressione di autoritarismo, secondo le idee che circolavano nelle famose riunioni di Casa Rucellai<sup>52</sup>.

2.1.7 La seconda tragedia del Rucellai, l'*Oreste*, di circa dieci anni successiva, nonostante sia incompiuta, appare ancora più significativa per il nostro discorso. Innanzi tutto, è degno di nota il fatto che si tratti di un libero rifacimento dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, il testo additato da Aristotele come modello di tragedia a lieto fine. Ciò indica, a mio avviso, una maggiore consapevolezza da parte di Rucellai delle regole tragiche ed una sua volontà di confrontarsi con i modelli della tradizione teatrale antica che da pochi anni aveva fatto la sua comparsa nel dibattito culturale fiorentino. Non sembra infatti casuale il fatto che Rucellai, già incamminato per proprie convinzioni

---

<sup>51</sup> Sulla questione del finale lieto della *Rosmunda*, la Cosentino commenta in modo, a mio avviso, non totalmente convincente: «Come testo teatrale evidentemente destinato a un pubblico, *Rosmunda* è un prodotto tragico, ma, a suo modo, “dilettevole”. Infatti, se l'uccisione di Alboino trasformato in tiranno è un episodio significativo, tuttavia la scena in cui una serva racconta della decapitazione del re assume un valore inedito, non solo come elemento di forte suggestione visiva, ma anche come anticipazione narrativa efficace, preludio al felice ricongiungimento dei due innamorati, Almachilde e Rosmunda. La conclusione positiva, quindi, riconduce la tragedia del Rucellai a un modello che sembra costeggiare il genere della tragicommedia, peraltro sperimentata qualche anno dopo da Alessandro Pazzi con la traduzione del *Ciclope*». L'accostamento della *Rosmunda* al *Ciclope* euripideo, in particolare, non sembra dar ragione della profonda diversità linguistica che intercorre fra i due lavori: il secondo improntato ad un registro francamente comico, la prima, invece, costante nel suo lessico medio e sempre serio.

<sup>52</sup> Sull'argomento, una qualche utilità rivelano le pagine di ricostruzione storica di Lucarelli (1979), in particolare quelle che descrivono il pensiero politico della famiglia Rucellai, pp. 79-125, antirepubblicano e, nel caso specifico di Bernardo, di opposizione al Soderini, ma ugualmente refrattario ad ogni forma di assolutismo ed a qualsiasi forma di governo che faccia a meno della classe aristocratica: in breve, un ideale di principato oligarchico, non distante dal pensiero di un Guicciardini.

sulla strada del finale lieto, abbia voluto aderire ai precetti aristotelici che indicavano in Euripide il principale punto di riferimento teorico. Mi pare pure una presa di distanza dalla cultura neoplatonistica dominante a Firenze in quegli anni.

In secondo luogo, l'*Oreste* mostra, molto più della precedente tragedia, un andamento stilistico improntato alla ricerca della musicalità verbale e della pateticità espressiva. Rucellai sembra avere compreso – e tentato di mettere in pratica – quell'idea di tragicità che non si esaurisce con il massimo dispendio possibile di orrorosità scenica, secondo il modello seneciano, ma che fa dell'orrore intravisto ed evitato *in extremis* l'ingrediente peculiare di una catarsi patetica e sentimentale. In questo senso, il tragediografo fiorentino insiste sui legami di sangue che uniscono Oreste alla sorella Ifigenia e sui legami d'amicizia fra Oreste e Pilade, in modo da rendere ancora più patetica la semplice idea di un sacrificio di sangue che possa provenire dalle loro stesse mani contro la loro stessa carne.

Il passo seguente costituisce un breve stralcio del dialogo fra Oreste e Pilade, i quali, dopo essere stati catturati dal truce Toante, fanno a gara a cercare di salvarsi reciprocamente, in un crescendo di patetismo eroico:

- P. Donna, porgete a me cotesta vesta.  
O. Donna, porgete a me cotesta vesta.  
P. Deh lascia a me, deh lascia a me vestirla.  
O. Lasciala a me, che fui primo a pigliarla.  
P. Che vuoi tu farne? oimè, oimè, lasso.  
O. Così far voglio, e così far m'aggrada.  
P. Tu perdi il tempo in van; che fai, che pensi?  
O. Orsù deh leva omai di quì le mani.  
P. Pria resteranno svelte a questi panni  
Queste man dalle braccia, e queste braccia  
Sbarbate pria da' nodi delle spalle;  
Come un'edera al tronco, ch'abbracciava,  
Ch'indi il duro pastor divelle, e spezza.  
O. Che di tu? che fai tu? che furia è questa?

Per accentuare il sentimento di pietà, Rucellai in questo passo tenta, un po' maldestramente, di caricare il contenuto verbale del testo per mezzo di insistite anafore, epifore, epanalessi ed altre figure della *reduplicatio*, che esprimono la tensione emotiva dei personaggi. Il risultato è una cantilena musicale, quasi impossibile da recitare in scena senza scadere nel ridicolo, ma inaspettatamente molto adatta per un'ipotetica intonazione cantata. Anche l'iperbole delle mani strappate dalle braccia e delle braccia

strappate dalle spalle contribuisce a forzare volutamente il livello espressivo del testo, in chiave patetico-tragica.

Altrove, sempre all'interno del medesimo duetto, Rucellai sembra già presagire stilemi propri del successivo manierismo, per mezzo di corrispondenze logiche di natura concettosa del tipo:

- O. Io sono, io son, non tu, non tu cagione,  
Capo, fonte, e principio d'ogni male.  
P. Tu sei, non io, tu sei, non io cagione,  
Capo, fonte, e principio d'ogni bene.

Verso la conclusione del duetto, il concettismo si unisce a diffuse *reduplicationes* che giocano all'interno dell'ambito del dolore, della morte e del sangue, in un crogiolo stilistico che anticipa sicuramente alcuni passi guariniani<sup>53</sup>:

- P. Tu vuoi morire, e vuoi, ch'io resti in vita  
Nel grave peso della carne involto,  
Entro a questo mortal cieco sepolcro,  
Sol senza te? ma io vo' morir teco.  
O. Oimè, oimè, che doglia io sento,  
Ch'or muojo, or muojo, ora mi crepa il cuore  
Per la pietà del tuo dolore interno.  
P. Ecco ch'io pongo alle parole fine.  
O. Elle son le ferite, elle il coltello,  
Che m'apre il petto, e fende il cor per mezzo,  
Il cor, dove l'alm'è d'ambeduo noi;  
Come potrò io mai lassar me stesso?  
P. Or provo, che gli è ver quel che si dice,  
Ch'esser non può, che l'uom di dolor muoja.

In altri termini, la ricetta del Rucellai sembra proporre ingredienti tratti dal Petrarca grave e doloroso, caricati e portati all'exasperazione secondo gli stilemi del teatro tragico antico, con l'idea di giungere al massimo grado di compassione possibile, prima dell'inatteso scioglimento lieto.

La lingua del poeta fiorentino, in questa tragedia, evita in ogni occasione, a differenza del Trissino, di abbandonarsi ad andamenti prosastici, anche nelle zone più narrative del testo, che sono risolte, dietro imitazione del vicentino, per mezzo della

---

<sup>53</sup> Cfr., per esempio, i vv. 548-555 del *Pastor Fido*: «Che se tu se' 'l cor mio, | come se' pur malgrado | del cielo e de la terra, | qualor piagni e sospiri, | quelle lagrime tue sono il mio sangue, | que' sospiri il mio spirito e quelle pene | e quel dolor, che senti, | son miei, non tuoi, tormenti».

tecnica della *sermocinatio*. Eccone un esempio tratto dalla narrazione da parte di Pilade dell'agnizione di Oreste:

Tu sai, che Strofio, mio per sangue padre,  
Per amor tuo, anzi comune ad ambo,  
Venne quel dì dall'Alfee Pise in Argo,  
Ch'io era seco, e fu 'l dì, che fu morto  
L'invitto Re magnanimo tuo padre;  
E com'Elettra tua sorella poi,  
Fuggendo mille insidie, e mille morti,  
Ti scampò salvo, e ti diede a mio padre,  
E come prima ei t'ebbe nelle braccia,  
Ti baciò lacrimando, et a me disse:  
Pilade figliuol mio, ecco io ti dono  
Per amico, figliuol, fratello, e padre  
Oreste [...]

Si noti l'insistenza sui pronomi possessivi, sovente opposti per persona; ma si notino pure le costruzioni composte e simmetriche, a coppie («mille insidie, e mille morti», «Ti scampò salvo, e ti diede a mio padre»), o per *tricola* («Ch'io era seco, e fu 'l dì, che fu morto», con uso espressivo della virgola) o in *climax* («per amico, figliuol, fratello, e padre»); si notino inversioni come «mio per sangue padre»: si tratta, insomma, di una serie di stilemi che mantengono ben elevato il grado di poeticità del testo.

La lingua dell'*Oreste*, a tratti, si fa pittorica e quasi esornativa, come nel seguente passo, che corrisponde all'*ekphrasis* della lettiera di Agamennone nel racconto del figlio alla propria sorella, carico di valori simbolici:

Sopra un erboso rivo  
Di corrente cristallo  
Un vago, e bianco cigno  
Sorgea, curvando il collo  
Sopra 'l candido grembo  
D'una bella fanciulla,  
Che tessea d'erbe, e fiori  
Fresche ghirlande:  
Poi con gli schietti diti  
Al petto, al collo, al fronte  
Dell'uccel le ponea,  
Dipingendo di fiori  
Di più di color mille,  
Come l'Iride il Sole,  
Le piumos'ale. [...]

Come si può notare anche ad una semplice lettura, questi versi sono carichi di *iuncturae* esornative del tipo «erboso rivo», «corrente cristallo», dittologie come «vago, e bianco cigno», «d'erbe, e fiori», o di un *tricolon* quale «al petto, al collo, al fronte», elementi poetici di tradizione letteraria, dalla natura eminentemente decorativa, di matrice ancora una volta petrarchesca, anche se mediata senza dubbio dal magistero più recente del Poliziano<sup>54</sup>.

Particolare interesse acquista, infine, l'ampio lamento funebre di Ifigenia, al momento della scoperta della morte del padre. Qui, il modello trissiniano è ancora una volta caricato di effetti patetici:

O fortunato Padre,  
Che l'infelice bagno  
Di lacrime, e di sangue  
Tu crescesti:  
Io io son infelice,  
Non tu che morto sei;  
Io io son la mal nata,  
Che dopo il sacrificio  
Sono stata tre lustri  
In servitute;  
Et or quando pensava,  
Aver qualche riposo  
Del mio aspro servire,  
Lassa me, che ho intes'io?  
Lassa me, quel ch'è peggio,  
E ch'io ti parlo, et odo,  
E con gli occhi ti veggio  
In tenebroso manto  
Inviluppato.  
Dove nel tempio orrendo,  
Dove alla fumant'ara,  
Dove io la tua sorella  
Esser deggio la prima  
A segar l'aureo crine  
Della tua vita.  
Patirò io già mai  
Esser io la ministra,  
E non morire?  
Che tu mi sia svelto  
Dalle tenaci braccia,  
Come io già a te fui,  
E non morire?

---

<sup>54</sup> Si vedano, ad esempio, del Poliziano questi versi tratti dalla nota ballata CII delle *Rime*: «Erano intorno violette e gigli, | fra l'erba verde, e vaghi fior novelli, | azzurri, gialli, candidi e vermigli: | ond'io porsi la mano a còr di quelli | per adornare e mie biondi capelli, | e cinger di grillanda el vago crino. || Ma poi ch'i' ebbi pien di fiori un lembo, | vidi le rose, e non pur d'un colore; | io colsi allor per empier tutto el grembo, | perch'era sì soave el loro odore | che tutto mi senti' destare el core | di dolce voglia e d'un piacer divino».



E ch'io vegga inondare  
Tutta la tepid'ara  
Del tuo, anzi mio sangue,  
E non morire?  
Deh, Pilade, deh se  
Amasti mai Oreste,  
Increscati di me,  
Increscate di lui,  
Che muor per te.  
O divina inclemenza,  
Or m'accorgh'io, oimè,  
Perché mi liberasti  
Dal funesto coltello,  
Ch'io desiava:  
A fine, ch'io vedessi,  
E ch'io fussi quella,  
Ch'al mio caro fratello  
Dovessi dar la morte  
In questo modo.

Al di là delle numerose anafore, delle interiezioni dolorose tragiche, delle interrogative dirette retoriche, delle corrispondenze pronominali e del tipico corredo stilistico tragico, si presti attenzione all'inedita veste metrica, che alterna settenari a quinari. La distanza del poeta fiorentino dal Trissino, che con i suoi endecasillabi sciolti ricercava una magniloquenza di impostazione classica, non potrebbe essere maggiore. Qui, i versi brevi del Rucellai si impongono come mezzo per una più contenuta espressione di affetti patetici, intimi e non verborosi, secondo una disposizione quasi strofica che nasconde una musicalità non solo interna ma pure strutturale, e che pare richiamare una vera e propria intonazione musicale.

2.1.8 La nota traduzione dell'*Antigone* sofoclea da parte del fiorentino Luigi Alamanni risale a qualche anno dopo la stesura della *Rosmunda* e della *Sofonisba* e può considerarsi una prima fissazione del modello tragico greco. Nelle sue note all'edizione moderna dell'opera, Spera sottolinea la libertà nella resa dell'originale greco, insieme al tentativo da parte di Alamanni di riallacciarsi alla tradizione lirica italiana e al Petrarca su tutti, modello dal quale riprende artifici stilistici e retorici: «ne sono prova la tendenza all'amplificazione, la predilezione per le figure di parola della ripetizione e dell'enumerazione (dove innumerevoli sequenze binarie e ternarie, con parallelismi e chiasmi), la ricerca costante di una disposizione dei sintagmi secondo la tecnica della distanziamento e dell'inversione. Lo stile si arricchisce di moduli espressivi propri del

genere tragico come interiezioni e interrogazioni, sentenze e incisi, iperboli e antitesi, secondo il dettato del testo greco»<sup>55</sup>. In questo senso, lo stile dell'Alamanni richiama molto da vicino ciò che Rucellai andava facendo negli stessi anni col suo *Oreste*, ma certo ad un grado di maggiore competenza letteraria ed abilità poetica.

L'*incipit* stesso della tragedia, con i primi tredici versi affidati alla protagonista, è un ottimo biglietto da visita del magistero poetico dell'Alamanni:

O mia cara sorella, o dolce Ismene,  
Or possiam noi ben dir che Giove intenda  
Non sazio ancor di tante doglie e morti  
Che del doppio fallir del padre Edippo  
Anco noi che viviam portiam la pena.  
Nulla cosa, infelice, nulla al mondo  
Più di miserie o di vergogna avanza  
Che nei tuoi e miei non sia caduto,  
E Creonte crudel, l'empio signore,  
Con nuovi bandi ci tormenta ognora.  
Tu taci (ahi lassa me!), dunque non sai  
L'alto disnor che dei nimici nostri  
I nostri amici con tal forza ingombra?

In questo passo, il fiorentino riprende usi sintattici codificati dal Trissino (si veda la parentesi che occupa l'intero v. 3, oppure quella successiva, al v. 11, più breve, ma resa patetica dall'esclamazione; ma trissiniane sono pure l'invocazione iniziale e l'interrogativa retorica finale), ma li inserisce in un tessuto poetico più lirico e rarefatto, come testimoniano gli aggettivi del primo verso, *cara* e *dolce*, le disposizioni binarie dello stesso verso iniziale, ma pure l'anafora di *nulla* al v. 6 e la dittologia del verso successivo, «di miserie o di vergogna», e, a livello sintattico, la disposizione libera degli elementi, che culmina nelle inversioni dei due versi finali, complicati dalle antitesi lessicali che costituiscono uno degli ingredienti più tipici dell'intero lavoro.

Elemento centrale di questa tragedia è senza dubbio la tematica tutta politica, in chiave liberale ed antitirannica. Non può apparire un caso la scelta di questo soggetto antico da parte di un autore come l'Alamanni che – come è stato sottolineato da più parti – ha legato la propria esperienza non solo artistica al circolo aristocratico degli Orti Oricellari, proprio nella sua fase conclusiva, negli anni, cioè, in cui si progettò un autentico tirannicidio ai danni di Giulio de' Medici, futuro papa Clemente VII, che costò la vita a molti intellettuali legati agli Orti, ad Alamanni la fuga e l'esilio in

---

<sup>55</sup> Cfr. Spera (1997), p. 94.

Francia, e la chiusura degli Orti stessi, nel 1522<sup>56</sup>. Questa traduzione sofoclea rappresenta dunque un manifesto degli intendimenti politici dell'autore e del gruppo di intellettuali fiorentini più legati alla tradizione civile umanistica, allo stesso modo dell'*Oreste* del Rucellai, nonostante la posizione più moderata di quest'ultimo. Se anche nell'*Antigone*, per rispetto all'originale sofocleo, non è messo in scena un tirannicidio, l'atto conclusivo, con il protratto lamento di Creonte per la morte del figlio, costituisce un efficace monito morale, secondo i precetti aristotelici, valido tanto quanto l'esodo trionfalistico dell'altra tragedia<sup>57</sup>.

Il lamento, appunto, l'altro ingrediente tipico della produzione tragica fiorentina, codificato sì dal Trissino, ma particolarmente valorizzato già dal Rucellai, raggiunge in questo testo livelli inattesi di espressività poetica, soprattutto nella scena di addio della protagonista, condotta alla morte fra il coro dei Tebani (vv. 1047-1058):

O cittadin della mia patria antica  
Con cui nacqui da prima  
E poi nutrita fui sì dolcemente,  
Ecco la vostra Antigone che muove  
L'estremo passo, e mira  
Per più non rimirar del sole i rai,  
Per non più rimirar, lassa, ché viva  
Menata son fra i morti  
A sentir morte più che morte acerba;  
Non gusterò le dolci nozze omai,  
Ma prendo in nuovo sposo  
L'inferno a cui sarò congiunta in breve.

Antigone, qui, insiste proprio sulla sua posizione sociale e sul proprio legame con la città di Tebe, vista quasi con connotazioni materne («e poi nutrita fui sì dolcemente»), per mezzo di un *incipit* molto efficace, «O cittadin della mia patria antica», che l'Alamanni avrebbe potuto sicuramente far proprio. Considerazioni tutte politiche, insomma, che trascolorano in fretta in riflessioni più esistenziali, rese linguisticamente per mezzo di evidenti concettismi («viva menata son fra i morti | a sentir morte più che morte acerba») che rappresentano il tentativo del poeta, da una parte, di forgiare un lessico tragico scelto ed insistito, dall'altra, di colorare con tonalità patetiche un momento centrale della vicenda.

---

<sup>56</sup> Per la biografia di Alamanni si rimanda alle note di Spera (1997), pp. 87-116, ma pure a Pieri (1980), pp. 108-109 e a Cosentino (2003), pp. 95-97.

<sup>57</sup> Sulla figura del tiranno nelle tragedie fiorentine e sull'archetipo costituito dal Creonte di Sofocle, cfr. Cosentino (2003), pp. 163-176.

L'istituto tragico del lamento, nel quinto atto, come s'è detto, assume toni ben più dolorosi che patetici, arrivando a proporre, come già nel Rucellai, versi costituiti interamente da interiezioni ed un significante verbale aspro e consonantico (vv. 1636-1645):

Ohimè, ohimè, ohimè!  
Ohimè, che fer timore  
Il cor m'agghiaccia e stringe,  
Che di me stesso tutto fuor mi tragge ?  
Parmi qualunque incontro  
Che per tormi la vita il braccio stenda:  
Ohimè, che sendo involto  
Infra tante miserie, in tanti affanni,  
Viver non voglio, e pure  
Temo (e non so perché), morte, i tuoi colpi.

Qui, Creonte riconosce i propri misfatti, che hanno in primo luogo origine politica, e si augura di potersi annullare in una morte che è tormento eterno, ma pure giusta punizione di un comportamento opposto a quello del saggio uomo di potere (vv. 1687-1692, che costituiscono l'esodo della tragedia):

Sovr'ogni altro beato è l'uom ch'è saggio:  
Non si deono spregiar gli Dei già mai,  
Né contr'al lor potere armar la lingua,  
Ch'a lungo andar con gravi danni e pene  
(Com'ora il signor nostro)  
Fanno in vecchiezza altrui per pruova saggio.

2.1.9 Il più giovane dei tragediografi fiorentini è Ludovico Martelli, figura controversa della letteratura italiana, sia per quanto concerne importanti dati biografici, sia in merito al suo pensiero politico. Un recente saggio di Maria Finazzi, di natura più che altro filologica, getta comunque luce sulla probabile datazione dell'unica tragedia di Martelli, la *Tullia*, che dovrebbe essere stata stesa interamente prima della fuga dell'autore da Firenze nel 1527 e mai rivista, a causa dell'improvvisa morte l'anno seguente<sup>58</sup>. La Finazzi cerca di chiarire pure la posizione politica di Martelli, di famiglia repubblicana e fratello di uno fra i giustiziati nella congiura contro Giulio de' Medici del 1522, ma non refrattario ad encomi utilitaristici dedicati agli esponenti più in vista della corte fiorentina (uno allo stesso Giulio, divenuto papa Clemente VII).

---

<sup>58</sup> Cfr. Finazzi (2001), in particolare pp. 149-163.

In ogni caso la Finazzi sottolinea il profondo legame del Martelli con il Machiavelli – altro personaggio dall’etica politica controversa –, al punto che «quand’anche egli non sia stato presente alle discussioni sulla storia romana [degli Orti Oricellari], certo nella sua opera più ‘politica’ è tutt’uno col Machiavelli del *Principe*, nelle modalità in cui viene espresso il messaggio politico che affida alla sua tragedia [...], e col Machiavelli dei *Discorsi*, nella scelta dell’argomento e soprattutto nel taglio che viene dato alla vicenda dell’ascesa al trono di Tarquinio il Superbo»<sup>59</sup>. Inoltre, «se a questo sommiamo la presenza fra le rime del Martelli dei due madrigali usati come intermedi nelle commedie del Machiavelli, e le affinità fra la *Risposta* del Martelli e il *Discorso* scritto in difesa della lingua fiorentina (ammesso che la sua attribuzione al Machiavelli sia valida), la vicinanza del Martelli agli stessi ambienti in cui operò il Machiavelli fra la fine degli anni Dieci e i primi anni Venti è praticamente certa, e una loro personale frequentazione, se non una loro più attiva collaborazione, piuttosto probabile anche se ancora da verificare»<sup>60</sup>.

La *Tullia*, dunque, rappresenta ancora una tragedia politica, una tragedia antitirannica e una tragedia a lieto fine, sul modello della *Rosmunda* del Rucellai. La vicinanza riscontrata col Machiavelli degli Orti, in più, permette di confermare l’ideale letterario di impegno politico diretto, pur in forma esemplare, quale peculiarità fondamentale del carattere tragico di questi autori fiorentini del primo Cinquecento.

Il Martelli, in questa tragedia, aggiunge alla componente politica un gusto spiccato per atmosfere dolorose risolte in chiave elegiaca e musicale, che si manifesta in maniera evidente nello straordinario numero di lamenti di cui il testo è cosparso, lamenti affidati nella maggioranza dei casi alla protagonista femminile<sup>61</sup>. In questo senso, eloquente appare la battuta iniziale della Regina, in apertura di terzo atto: «Ahi figlia, ah figlia folle! Ancor non vuoi | Por fine a’ tanti tuoi vani lamenti, | Che ti fanno menar noiosa vita | E gir cercando acerba morte ognora?» (vv. 849-852).; a cui Tullia sembra rispondere indirettamente in chiusura di atto: «Troppo dolce sarebbe il morir ora, | Et io cosa non vo’, che dolce sia. | Lassatemi languir, donne mie care, | E non piangete meco, ch’io non voglio | Aver compagne in così tristi pianti» (vv. 1381-1385).

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 159.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 160-161.

<sup>61</sup> La *Tullia* del Martelli si può leggere nell’edizione moderna di Spera (1998). Cfr. però anche i chiarimenti di natura filologica e linguistica nel già citato contributo della Finazzi (2001), in particolare pp. 117-148.

Martelli, dunque, trasforma il rigido lamento trissiniano, ancora meccanicamente ricalcato sul modello greco, attraverso la lezione dei colleghi Rucellai e Alamanni, ma mitigandone gli eccessi patetici più aspri, in un organismo poetico quasi autosufficiente, che fa della cura formale e della dolcezza fonica gli elementi portanti per la trasmissione di un dolore intimo e composto, ancorché molto sentito e, per così dire, senza alcuna speranza di sollievo, in virtù d'una concezione fatalisticamente negativa del destino umano. Modello insuperato di stile tragico-elegiaco, nonché momento più alto dell'intera produzione fiorentina del periodo, è il monumentale lamento di Tullia che chiude il quarto atto. Per la sua importanza, soprattutto all'interno del nostro discorso, lo riporto integralmente di seguito (vv. 1535-1625):

O ricetto infelice  
De la più cara cosa  
Ch'io avessi giamai dal dì ch'io nacqui!  
Così la minor parte  
E la men degna, ahi lassa,  
De la mia vita e del mio ben mi rechi?  
Ov'è 'l spirto gentile,  
E l'onorate membra  
Ond'io viveva in speme?  
Così m'hai tolto, morte,  
Quel che mai non mi desti, e ch'or non puoi  
Rendermi? O falsa e fera,  
A sì gran torto d'ogni ben mi spogli?

Caro marito mio,  
Io non pensai già mai  
Di riaverti in questo picciol vaso.  
U' son le forze, u' sono,  
Ch'esser devean mercede  
Al servir nostro e pena al fero rege?  
È questo il tuo ritorno,  
Ond'io sperai già tanto?  
Son io femina viva,  
E tu cenere et ombra,  
Ch'eri sostegno a la mia vita stanca?  
Piangete occhi miei lassi.  
E chiudetevi poi mancato il pianto.

Deh, come morta è teco  
(Lassa) ogni mia salute,  
E i miei saggi pensieri, e la mia speme.  
Io vivea perch'a tempo  
Le mie fatiche ardenti  
Fusser fido soccorso a le tue 'mprese.  
Non è bastato al Cielo  
Ch'empio tiranno rio

T'aggia tolto il tuo regno,  
Ch'ei t'ha tolto la via  
Di ricovrarlo. Ohimè, gli alteri fatti  
Sono interrotti sempre,  
E son nemici al Ciel gli spirti egregi.

O buon fratel di Giove,  
Re de le inferne piagge,  
Deh manda eterno sonno agli occhi miei!  
O terra, o vita odiosa,  
Quando sarò con l'alma  
Come col buon pensier da voi divisa?  
Deh, perché non potea  
Sovra tue care membra  
Partir teco di vita,  
O caro mio consorte,  
O chiuder gli occhi tuoi vivendo ancora,  
E con la bocca accorre  
Tui spirti estremi erranti, e morir poi?

Deh vieni, anima sciolta,  
A parlar meco alquanto  
Anzi ch'io venga a te, che starò poco.  
Fa' ch'io t'ascolti, e ch'io  
Teco ragioni, e dica  
Come son lieti gli avversarii nostri.  
Ohimè 'nfelice, ohimè,  
Che dirò prima o poi  
Per disfogar la mente  
Dal penoso furore  
Che le sta sopra? Or non farò vendetta  
De la tua morte? Or fia  
Ch'io non facci languir chi n'ha disfatti?

Or vedi, o sole, or vedi,  
A che perfida gente  
Fai dei bei raggi tuoi sì largo dono!  
O cittadini amici,  
Non cacerete fore  
Sì crudei mostri de la terra vostra?  
Non prenderete l'armi,  
A pregiat'opra intesi?  
Non sprezzarete morte  
Per ricovrar la vita  
Stata peggior di morte omai tant'anni?  
Ohimè, Tullia infelice,  
Or tocca sei da destin forte et empio.

Lassa, vedova e sola  
Fuggi morendo, fuggi  
Gli eterni danni, che fuggir mal puoi.  
Piangete occhi dolenti,  
Uscite alti sospiri,  
Sì che v'oda il mio Lucio e vi risponda.

Ricevi, o cener caro,  
Queste lagrime salse  
E questo spirto lasso.  
Prendi vita novella  
E torna a far l'altre imprese sante.  
Lassa me morta, ch'io  
Di te vivo sperando sarò lieta.

Il lamento è organizzato in una sequenza di sette stanze di canzone, sul modello petrarchesco, composte da endecasillabi e settenari senza alcuna rima: si tratta di un'importante sperimentazione metrica che mira, a mio avviso, a mantenere un andamento discorsivo e recitante, all'interno di un pezzo chiuso. L'assenza di rime è compensata da una fortissima musicalità interna, fatta di suoni dolci e vocalici e caratterizzata da una voluta assenza di suoni aspri, se si eccettua l'impennata drammatica della penultima strofa.

La componente elegiaca è ben visibile in ambito lessicale, per esempio nella serie di epiteti dolorosi ma dolci con cui la donna fa riferimento alla propria vita e al proprio destino («la mia vita stanca», «occhi miei lassi», «le mie fatiche ardenti», «Tullia infelice», «vedova e sola», «occhi dolenti», «alti sospiri», «lagrime salse»); oppure nei sintagmi affettuosi con cui si rivolge al marito defunto («la più cara cosa», «la mia vita», «[il] mio ben», «spirto gentile», «onorate membra», «caro marito mio», «caro mio consorte» ecc.). In generale, più elegiaci che tragici sono i continui riferimenti alla sfera del pianto («Piangete occhi miei lassi | E chiudetevi poi mancato il pianto», «Piangete occhi dolenti», «Ricevi, o cener caro, | Queste lagrime salse»), le immagini di sottrazione e decadimento («la minor parte | E la men degna, ahi lassa, | De la mia vita e del mio ben mi rechi?», «Così m'hai tolto, morte, | Quel che mai non mi desti, e ch'or non puoi | Rendermi?», «A sì gran torto d'ogni ben mi spogli» ecc.), l'uso dei tempi verbali passati, soprattutto l'imperfetto indicativo, per rievocare momenti felici («Ond'io vivea in speme», «Ch'esser devean mercede | Al servir nostro e pena al nostro rege», «Ond'io sperai già tanto», «Ch'eri sostegno alla mia vita stanca» ecc.).

Dal punto di vista stilistico-sintattico, il lamento è organizzato da Martelli sui più noti modelli latini, ma pure petrarcheschi, per mezzo di continue interrogative dirette di natura retorica, introdotte da deittici avverbiali come *così* («Così la minor parte [...] mi rechi?», «Così m'hai tolto ecc.»), oppure pronominali, come *questo* («È questo il tuo ritorno ecc.»), oppure sul tipo classico del *ubi sunt* («U' son le forze, u' sono ecc.») o della negativa retorica al futuro («Or non farò vendetta | De la tua morte? Or fia | Ch'io



non facci languir chi n'ha disfatti?»)». Dall'altro lato, sono diffuse secondo la tradizione del genere le proposizioni esclamative e le invocazioni, ma sempre risolte in chiave nostalgica e non drammatica. In altre parole, Martelli sembra trasferire il discorso tragico dalla gravità petrarchesca e dantesca, alla dolcezza del Petrarca elegiaco, con echi addirittura stilnovistici. In questo senso, è eloquente l'apertura della terza strofa: «Deh, come morta è teco | (Lassa) ogni mia salute, | E i miei saggi pensieri, e la mia speme».

Nonostante la diffusa atmosfera dimessa, Martelli non rinuncia ad inserire contenuti politici antitirannici, che trovano il loro culmine nelle due strofe finali, all'interno di esortazioni senza dubbio molto machiavelliane («O cittadini amici, | Non cacerete fore | Sì crudeli mostri de la terra vostra? | Non prenderete l'armi, | A pregiat'opra intesi? | Non sprezzarete morte | Per ricovrar la vita | Stata peggior di morte omai tant'anni?»), in virtù d'una comune origine letteraria nel Petrarca politico<sup>62</sup>.

La *Tullia* del Martelli, dunque, intesa come sintesi e sublimazione degli ideali tragici degli autori fiorentini cresciuti intorno agli Orti Oricellai ed educati ai principi machiavelliani di imitazione classica, costituisce, a mio avviso, un potentissimo antecedente letterario e teorico al melodramma rinucciniano, se vogliamo prendere per vera l'intenzionalità tragica dei primi libretti e l'idea di impegno politico del Corsi, improntato alla difesa degli antichi ideali umanistici di stampo aristocratico e antitirannico e al recupero d'un autentico orgoglio municipale. Il lieto fine, lo stile mezzano di natura elegiaca, il lessico dolce di matrice petrarchesca sono tutti elementi che sembrano richiamare molto da vicino la poetica rinucciniana dei «più dolci affetti», in linea con l'idea di catarsi già euripidea teorizzata in seno all'Accademia degli Alterati<sup>63</sup>.

## 2.2 Fra Corte ed Accademia: le tragedie padane del Cinquecento

Dopo i primi esperimenti fiorentini che – come s'è visto – non superano gli anni Venti del XVI secolo, la tragedia regolare in volgare conosce una seconda rinascita nel Nord Italia, in seno alla Corte estense, per opera di Giraldo Cinzio, e in ambito

---

<sup>62</sup> Faccio riferimento, naturalmente, al capitolo conclusivo del *Principe* machiavelliano, che cita, in chiusura, la canzone petrarchesca *Italia mia*.

<sup>63</sup> Sulla quale, vedi *infra*.

accademico patavino, con la *Canace* di Sperone Speroni. I due autori, negli anni Quaranta, daranno luogo ad un'accesa *querelle* letteraria che, se finirà per chiudersi su se stessa, lascerà strascichi significativi almeno fino all'esplosione, sul finire del secolo, della questione della tragicommedia guariniana<sup>64</sup>.

2.2.1 Sull'*Orbecche* del Giraldi abbiamo un corposo e validissimo saggio del 1979 di Marco Ariani, che studia la lingua di questa tragedia con completezza tale da render superfluo qualsiasi tentativo da parte nostra in questo senso<sup>65</sup>. Il saggio ha l'ulteriore pregio di motivare, proprio in apertura, le ragioni delle scelte stilistiche giraldiane attraverso notazioni storiche puntuali, che risultano particolarmente utili in questa sede.

Appare chiaro che la conversione teatrale di Giraldi in senso tragico, risalente agli anni 1541-43, sia direttamente ispirata dalla Corte estense e lì esaurisca la propria funzione. Afferma Ariani: «nelle luci plumbee ma decorosissime del palcoscenico giraldiano la corte estense pareva volersi proporre, a duro riscontro dell'immoralità punita dei tiranni tragici [...], come esempio purissimo di morale esercizio del potere. Dalla specola ancora apparentemente privilegiata di Ferrara (ma i colpi, e durissimi, erano già vicini a venire), il Giraldi non esitava [...] a ricostruire il teatro tragico non ancora come *theatrum mundi*, ma come teatro di corte, come rito di Corte e insieme ritratto obliquo della Corte [...], riconoscendo a Ercole II e al suo *entourage* un'esclusiva di committenza/fruizione che subito risultò decisiva (e funesta) nel precisare il luogo reale di scrittura e di utilizzazione moralistica e propagandistica del testo tragico»<sup>66</sup>. Manifesto concreto di tale rispecchiamento politico è la cosiddetta *Lettera sulla tragedia* del 1543, indirizzata da Giraldi proprio al duca ferrarese Ercole II d'Este, che costituisce più propriamente un'apologia della sua recente *Didone* agli occhi del committente, contro un irrituale pronunciamento negativo da parte di un altro cortigiano ferrarese<sup>67</sup>. A proposito di questa operazione difensiva, Ariani annota che «il mito umanistico delle istituzioni retoriche come suprema funzione attivante dei rapporti sociali tra liberi cittadini diviene, nel Giraldi, metafora del potere in quanto segno privilegiato di uno spettacolo che modella se stesso su di una città che non vive più della *florentina libertas*, ma riverbera nelle strade, nelle piazze, nelle architetture [...]

---

<sup>64</sup> Sulla questione della *Canace*, cfr. Weinberg (1961), pp. 912-953, e, più recente e specifico, con l'edizione moderna dei documenti interessati, si veda l'intero Roaf (1982).

<sup>65</sup> Cfr. Ariani (1979).

<sup>66</sup> Ivi, p. 118.

<sup>67</sup> Il testo della *Lettera* si può leggere in edizione moderna in Weinberg (1970), pp. 469-486.

una gerarchia (*re, regina, segretari, consiglieri, famigliari*: la corte traslata senza compromettenti assenze sul palcoscenico, dove il pubblico narcisisticamente si osserva e si lascia recitare proiettato in scena nelle medesime dislocazioni sociali della realtà quotidiana) di valori e di norme il cui modello assoluto, la *persona grande del gran Duca*, è il primo spettatore delle tragedie e il primo committente/protettore del drammaturgo»<sup>68</sup>. Il paragone col contesto fiorentino è degno di nota, poiché va da sé il fatto che questa seconda rinascita tragica nel Nord Italia ha ben poco in comune con le prime sperimentazioni in seno agli Orti Oricellari, vuoi per l'assenza, in quest'ultime, di una reale committenza da parte del potere politico, vuoi per il grado differente di indipendenza ideologica e libertà di pensiero<sup>69</sup>.

La tragedia cortigiana dell'*Orbecche*, dunque, nasce in polemica con le tragedie ellenizzanti fiorentine – compresa la *Sofonisba* del Trissino – e alla fonte sofoclea ed euripidea di quelle contrappone il solo modello latino di Seneca. La visionarietà e la provocatorietà seneciane, però, risultavano per il tragediografo ferrarese troppo distanti dalla medietà poetica codificata dal Bembo, da cui Giraldi non sembra disposto ad allontanarsi, nonché poco fruibili all'interno del contesto di corte. L'operazione di Giraldi consiste dunque in un «processo di mediazione-filtraggio di Seneca nelle strutture-base del *Canzoniere* e dei *Trionfi*»<sup>70</sup> petrarcheschi, che Ariani così riassume: «radicale smorzatura della temperatura senecana, [...] riduzione al grado zero (a materiale lessicale crudo cioè) dell'archetipo e [...] riciclaggio della materia grezza così ottenuta nei parametri rassicuranti, e socialmente comprensibili, di un sistema cristallizzato di gusci vuoti (una sorta di strumentalità neutra per tutti gli usi) tratto dai congegni predisposti *ab aeterno* dal codice petrarchesco (nella mediazione 'grave' del Bembo): al quale sarà delegato il compito di mettere in sintonia gli stravolti campi semantici senecani con la disposizione percettiva dello spettatore, senza imporgli il corto circuito di un impatto deflagrante con un cosmo tragico, come quello senecano, sconvolgente se preso alla lettera»<sup>71</sup>.

Partendo da queste premesse, Ariani conduce un'analisi stilistico-retorica che cerca di motivare sempre le scelte retoriche del ferrarese attraverso il preciso progetto culturale cortigiano. Di qui, la constatazione di un'iperaggettivazione di natura

---

<sup>68</sup> Cfr. Ariani (1979), pp. 120-121.

<sup>69</sup> Per un inquadramento dell'intero *corpus* tragico giraldiano, in particolare per le sue connotazioni filosofiche, cfr. Gallo (2005), pp. 233-323.

<sup>70</sup> Ivi, p. 132.

<sup>71</sup> Ivi, p. 145.

esornativa e pleonastica che vuole essere consolante per l'ascoltatore e retoricamente sublime, senza un reale arricchimento espressivo; di qui, la rilevazione di un'insistenza oratoria su contenute variazioni semantiche, secondo l'idea di una scrittura tragica «come scrittura dell'ovvio, del conosciuto, del *noto a tutti*, del luogo comune socializzato da usi e comportamenti verbali generalizzati ad un'intera classe dominante e trasferiti in palcoscenico a raddoppiare l'ordine impersonato dal pubblico»<sup>72</sup>; di qui, l'insistenza su moduli retorici come il vocativo e l'imperativo che accentuano la funzione conativa del dettato poetico e la sua indicazione didascalica, ma, soprattutto, lo scarto dissonante dei registri linguistici, sconosciuto alle precedenti esperienze tragiche; afferma in proposito Ariani: «l'infiltrazione di elementi spuri nell'universo tragico doveva essere, per il Cinzio, una tentazione irresistibile, forse per una sempre più emergente consapevolezza sia della inagibilità storica e ideologica (e quindi sociale) della complessa normativa aristotelica e sia, soprattutto, per l'attesa edonistica del pubblico cortigiano, abbastanza recalcitrante al troppo grave spettacolo tragico se, nei decenni a venire, decreterà il successo esclusivamente agli idilli boscherecci»<sup>73</sup>.

Queste acute osservazioni linguistiche di Ariani offrono un'interpretazione interessante della (apparentemente) inattesa virata tragicomica della produzione di Giraldi, attuata, com'è noto, a partire dall'*Altile* del 1543<sup>74</sup>: una sorta di constatazione retroattiva della fluidità stilistica del teatro giraldiano, che la Riccò, in un saggio più recente, così sintetizza: «la primissima fase dell'attività teatrale del Giraldi si svolge dunque per due terzi sotto l'egida del principe e soprattutto verte su “composizioni gravi” organizzate in scalatura: dalla terribilità della prima, al “meno terribile spettacolo” della *Didone*, fino alla “maestà” della *Cleopatra*, tale che l'autore ne è “rimaso spaventato”. Ad una sottrazione di orrore fa riscontro un'addizione di solennità all'interno di una favola che è, per volontà del committente, “favola antica” e non d'invenzione [...]. La dignificazione del palcoscenico cortigiano operata da Ercole

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 147.

<sup>73</sup> Ivi, p. 163-164.

<sup>74</sup> Sul significato politico e ideologico che la conversione tragicomica di Giraldi svolge all'interno della corte estense, cfr. il recente e acuto contributo di Bertini (2007), il quale a pp. 40-41 scrive: «Giraldi oltre a mostrare esemplarmente al pubblico le migliori linee di condotta da seguire traducendo negli *exempla* della *factio* teatrale gli avvenimenti storico-ideologici del suo tempo, anzi, talvolta “incoati” nello stesso contesto politico ferrarese – si pensi alla questione dei protestanti e al problema del divorzio *fornicationis causa* generati dalla presenza a Ferrara di gruppi Calvinisti protetti da Renata di Francia –, provvede a sviluppare in maniera complementare la *laudatio* del potere estense; un potere che promana dal principe, il quale, però, almeno nelle linee formali dell'apparato statale, ama farsi garante di un ordine civile soggiacente, nei confronti del quale regge e corregge come un vero *pater patriae*».

punta dunque in questa prima fase in direzione del classico e del grave: solo successivamente entrerà in gioco la linea a fine lieto che diventerà predominante e che, a partire dall'*Altile*, vorrà perseguire “alto diletto”, ammaestrando nel contempo il pubblico “che per mal oprar mai non gioisce | Un animo malvagio”»<sup>75</sup>.

Lungi dalla pretesa di sviscerare la poetica teatrale del Giraldi, dalla svolta tragicomica dell'*Altile* fino all'*Arrenopia* del 1563, possiamo però servirci del saggio introduttivo scritto da Davide Colombo per la recente edizione a stampa di quest'ultima tragedia per delineare in sintesi gli esiti delle sperimentazioni del ferrarese<sup>76</sup>. Scrive Colombo: «Per quanto riguarda la tragedia il Cinzio eredita da Trissino l'irrisolta ambiguità del linguaggio tragico, basculante fra gravità statutaria del genere e naturalezza del parlar quotidiano. Anche per questo motivo la teoria cinziana dello stile, che perlopiù risulta una teoria dello stile cinziano, aspira ad un'ardua armonia tra gli opposti: la tragedia s'avvicina alla prosa, ma è scritta in versi; versi grandi e reali, nel contempo simili al parlar quotidiano; un parlar quotidiano simulato però per mezzo dello scritto»<sup>77</sup>. E di seguito, lo studioso rivela l'importanza della mediazione letteraria dell'Ariosto, di cui Giraldi, sotto altre forme, tentava di ereditare la fortuna a corte.

Se, dunque, l'*Orbecche* va in tutt'altra direzione rispetto agli intendimenti dei tragediografi fiorentini, cioè – come s'è visto – in chiave orrorosa dietro imitazione di Seneca, anche le successive tragicommedie, nonostante il finale lieto, sembrano avere poco in comune con la tradizione fiorentina e, quindi, con la poetica di Rinuccini; faccio riferimento, in particolare, sia alle trame di natura e matrice novellistica, che puntano tutto sulla contorsione delle avventure in chiave boccaccesca, sia alla lingua poetica che sembra non disdegnare forme ed usi prosastici e, persino, del *sermo cotidianus*, quando non comico<sup>78</sup>.

2.2.2 La figura di Giraldi Cinzio può acquistare comunque una certa importanza all'interno del nostro discorso per quanto concerne i suoi scritti teorici. Si è già avuto modo di citare la *Lettera sulla tragedia*, scritta dal ferrarese al duca Ercole II. Le questioni teoriche lì espone vengono riprese ed ampliate nel coevo *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, che rappresenta

---

<sup>75</sup> Cfr. Riccò (2005), p. 15.

<sup>76</sup> Cfr. Colombo (2007).

<sup>77</sup> Ivi, p. XXVI.

<sup>78</sup> Una più recente sintesi della lingua dell'intera produzione tragica di Giraldi si può trovare in Caselli (1991).

un'esposizione in forma divulgativa dei precetti aristotelici veicolati dalla *Poetica*, senza l'assillo del doveroso ossequio nei confronti del committente ducale e della necessità d'una difesa personale da attacchi di terzi<sup>79</sup>.

Interessante è, in primo luogo, la definizione che Giraldi dà dell'uno e dell'altro genere teatrale:

Hanno dunque tra lor comune la comedia e la tragedia, l'imitare una azione: ma sono differenti, ché quella imita la illustre e reale, e questa la popolaesca e civile<sup>80</sup>;

e prosegue:

La dicevole grandezza adunque dell'una e dell'altra sarà, quando la tragedia dalla infelicità condurrà l'azione a stato felice, ovvero dalla felicità al misero successivamente senza traporvi cose fuori di proposito; e la comedia condurrà la sua azione per mezzo dell'ingegno del poeta dalle turbe e dai travagli alla pace, e alla tranquillità con convenevole mezzo<sup>81</sup>.

In altre parole, il tragediografo ferrarese è disposto ad accogliere entrambi gli scioglimenti, sia quello lieto che quello funesto, già codificati dagli antichi greci, purché venga mantenuto lo statuto elevato dei personaggi e soprattutto un intendimento morale e didascalico:

hanno anco comune il fine queste due favole, perocché amendue intendono ad introdurre buoni costumi, ma in questa lor convenienza hanno una diversità: con ciò sia cosa che la comedia è senza terrore e senza commiserazione (ché in lei non intervengono né morti, né altri casi terribili, anzi col piacer e con qualche festevole motto cerca ella d'indurre il suo fine) e la tragedia o sia di fin lieto o d'infelice col miserabile, e col terribile purga gli animi dai vizj, e gl'induce a buoni costumi<sup>82</sup>.

Si profila insomma un'idea edificante di opera letteraria, ad uso e consumo – come suggerito da Ariani – della corte estense, secondo un'interpretazione morale e già controriformistica della catarsi aristotelica che poco ha da spartire con l'idea tutta laica e psicologica di purgazione tragica propria degli accademici fiorentini. Il finale lieto,

---

<sup>79</sup> Il *Discorso* si può leggere in edizione moderna in Guerrieri Crocetti (1973), pp. 169-224.

<sup>80</sup> Ivi, p. 173-174.

<sup>81</sup> Ivi, p. 174.

<sup>82</sup> Ivi, p. 176.

peraltro, più che da ragioni teoriche, sembra muovere da necessità pratiche legate ai gusti del pubblico:

noi, n'abbiam composta alcuna a questa imagine, come l'Altile, la Selene, gli Antivalomeni e le altre, solo per servire agli spettatori, e farle riuscire più grate in iscena, e conformarmi più con l'uso dei nostri tempi. Che ancora che Aristotile dica che ciò è servire alla ignoranza degli spettatori, avendo però d'altra parte i difensori suoi, ho tenuto meglio soddisfare a che ha da ascoltare, con qualche minore eccellenza (quando fosse accettata per la migliore l'opinione di Aristotile), che con un poco più di grandezza dispiacere a coloro per piacere dei quali la favola si conduce in iscena: che poco gioverebbe compor favola un poco più lodevole, e che poi ella si avesse a rappresentare odiosamente<sup>83</sup>.

Che l'operazione di Giraldi, per concludere, sia inconciliabile con i presupposti teorici di Rinuccini, si evince in maniera definitiva dal giudizio negativo formulato dal ferrarese sull'ipotesi di una tragedia greca antica tutta cantata<sup>84</sup>, laddove afferma che:

quantunque la tragedia imiti col parlare, con la melodia e col misurato movimento del corpo che è chiamato numero, non gli usa però ella tutti insieme in tutte le sue parti, ma separatamente. Perocché nel prologo non ha luogo se non il parlare. Nel primo coro alle volte la melodia e il numero: il quale coro fu detto *commo*, cioè pianto da Aristotile. Agli altri cori conviene solo il verso e la melodia. Laonde si più vedere che solo il verso è comune a tutte le parti della tragedia<sup>85</sup>.

2.2.3 Le considerazioni teoriche di Giraldi trovano posto non solo in trattati specificamente dedicati a questo scopo, ma pure nei prologhi delle tragedie. In questo senso, l'*Orbecche* presenta la novità di una personificazione del Prologo che si rivolge direttamente agli spettatori in scena, ben conscio del turbamento che può suscitare (vv. 1-9):

Essere non vi dee di maraviglia,  
Spettatori, che qui venut'i' sia  
Prima d'ognun, col prologo diviso  
Da le parti che son ne la Tragedia,  
A ragionar con voi, fuor del costume  
De le Tragedie e de' Poeti antichi:  
Perché non altro che pietà di voi

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 184.

<sup>84</sup> Questo giudizio di Giraldi, che si oppone alle convinzioni di Pier Vettori e Girolamo Mei, è già oggetto d'attenzione in Palisca (1985), pp. 408-433, citato nel precedente capitolo.

<sup>85</sup> Cfr. Guerrieri Crocetti (1973), p. 175.

Mi ha fatto, fuor del consueto stile,  
Qui comparir, di meraviglia pieno.

Tale soluzione teatrale ha in realtà lo scopo specifico di presentare la poetica tragica dell'autore, secondo l'esempio seneciano (22-52):

[...] onde voi che qui sete  
Venuti per solazzo e per piacere  
Avrete *acerba e intolerabil doglia*.  
Onde, perché di lui non vi dogliate  
(Senza riguardo avere a l'uso antico)  
Il poeta m'ha fatto or comparire  
A dar di ciò c'ha ad avvenire indizio.  
Però, se di voi stessi oggi vi cale,  
Partitevi, di grazia, e qui *lasciate*  
*Noi altri col poeta in queste angoscie*  
*Convenienti a la nostra aspra sorte*  
*Et al misero stato in che noi semo*.  
Deh piacciavi non esser spettatori  
*Di tante aversità, di tante morti*,  
Quant'hanno ad avenir in questo giorno.  
Oimè, come potran le menti vostre  
Di pietà piene e d'amorosi affetti,  
E sovra tutti di voi, donne, avezze  
Ne' giochi, ne' dilette e ne' solazzi  
E di natura dolci e dilicate,  
Non *sentir aspra angoscia, a udir sì strani*  
*Infortunii, sì gravi e sì crudeli*,  
Quai sono quei che deono avenir oggi?  
Come potranno i vostri occhi, lucenti  
Più che raggi del sol, *veder tai casi*  
*E così miserabili e sì tristi*  
*L'un sovra l'altro*, e rattener il pianto?  
Deh gitevi, di grazia, che non turbi  
Le vostre gioie e l'allegrezza vostra  
E 'l dolce che tenete in voi, *l'amaro*  
*Empio dolore*. (corsivi miei)

Particolare interesse rivela, però, il prologo della successiva *Altile*, poiché, sotto velate forme poetiche, Giraldi introduce una vera e propria disquisizione teorica con la quale intende motivare la conversione tragica verso il finale lieto, secondo un'idea di mutamento generale delle cose del mondo e dei valori artistici che acquista la forma di giustificazione filosofica ad una scelta, come si è detto, frutto più che altro di convenienza<sup>86</sup>:

---

<sup>86</sup> Il prologo dell'*Altile* è contenuto in Weinberg (1970), pp. 487-491.



Certa cosa è che quanto è qui prodotto  
 Si genera e corrompe e muta e varia,  
 O tutto o in parte; e ch'è l'uomo nel mondo  
 Di libero volere, e ch'è in suo arbitrio,  
 Ove meglio gli par piegar la mente.  
 E perciò crede ora il poeta nostro  
 Che s'è ferme non sian le leggi poste  
 A le tragedie che non gli sia dato  
 Uscir fuor del prescritto in qualche parte,  
 Per ubidire a chi comandar puote  
 E servire a l'età, agli spettatori  
 E a la materia, non più tocca inanzi  
 O da poeta antico o da moderno.  
 Et egli tien per cosa più che certa  
 Che s'ora fusser qui i poeti antichi,  
 Cercherian sodisfare a questi tempi,  
 A' spettatori, a la materia nova.  
 E che sia ver che varin queste leggi,  
 Vedesi che più volte i Greci istessi  
 Si sono dai primi ordini partiti,  
 Et i Romani, ancor ch'avesser presi  
 Il modo di componerle da' Greci,  
 Lasciaro a dietro le vestigia greche  
 E si diero a comporle come l'uso  
 Dei fatti lor, dei lor tempi chiedeva,  
 Come chiaro ha mostrato il Venusino.

Le dichiarazioni di Giraldi, a dispetto dei continui avalli teorici antichi, testimoniano in realtà un'idea di tragedia, com'è ancora nel Cinquecento, di fatto sperimentale, sempre disponibile ad adattamenti e riformulazioni che possano venire incontro ai gusti di un pubblico, colto sì, ma comunque alla ricerca di un soddisfacimento artistico ed emozionale:

Dunque ha voluto ora il poeta nostro  
 In questa nova favola *servirsi*  
*Di quel che l'uso e l'età nostra chiede*  
 (Quanto però dicevole gli è parso)  
*Per sodisfare a chi sodisfar deve.*  
 Né temuto ha il garrir di molti e molti  
 Invidi spirti, onde non venne unquanco  
 Cosa ond'altri potesse apparir nulla;  
 E, come can che di nascosto prenda,  
 Danno di morso alle scritture altrui.  
 Se adunque in qualche parte egli ha voluto  
 Usar se stesso, uscir de l'uso antico,  
 Come ch'egli mi faccia comparire  
 Prima che quanti son nella tragedia,  
*Stimato egli ha che questa età il ricerchi,*  
*Oltra la novità de la tragedia*

L'opzione per un finale lieto è presentata per mezzo di suffragi antichi che convergono sull'unico nome citato, che è quello di Euripide:

Ma veder mi pare  
Che di voi molti hanno turbato il ciglio  
Al nome sol de la tragedia, come  
Non aveste ad udire altro che pianto.  
Ma state lieti, ch'averà fin lieto  
Quel ch'oggi qui averrà; che così tristo  
Augurio non ha seco la tragedia  
Ch'esser non possa anche felice il fine.  
Tal è l'Ion d'Euripide e l'Oreste,  
Elena e Alceste, con l'Ifigenie,  
Et alcune altre che tacendo io passo.

Tuttavia, lascia non poco perplessi il prosiegua di questo discorso, laddove Giraldi afferma che:

Ma se pur vi spiacesse ch'ella nome  
Avesse di tragedia, a piacer vostro  
La potete chiamar tragicomedia  
(Poi ch'usa nome tal la nostra lingua),  
Dal fin ch'ella ha conforme a la comedia,  
Dopo i travagli, d'allegrezza pieno.

L'affermazione sembra tradire un completo fraintendimento da parte del ferrarese del significato di tragedia a lieto fine, se non fosse per la citazione appena precedente di Euripide e per le dichiarazioni ben più appropriate del *Discorso*. A leggere l'*Altile*, tuttavia, più che lo scioglimento, la lingua sembra «conforme a la comedia», a causa di un andamento discorsivo, come già rilevato per le successive tragicommedie, incline alla prosasticità e a formule colloquiali. In ogni caso, emerge ancora una volta la disponibilità di Giraldi a scavalcare le prescrizioni teoriche per andare incontro ai gusti del pubblico, in una chiave di piacevolezza moraleggiante, però, molto distante dai futuri sbocchi melodrammatici dei fiorentini, che pure condividono questa idea di sperimentazione tragica.

2.2.4 Un altro prologo di un fortunatissimo tragediografo del Cinquecento interessa molto da vicino il nostro discorso: si tratta del prologo alla *Marianna* di Lodovico

Dolce, tragedia composta e stampata a Venezia nel 1565, che in apertura ospita proprio la personificazione della Tragedia – e questa è una novità rispetto a Giraldi – che «parla e che fa il prologo». Vero è che, se la trovata teatrale è nuova, il discorso verte ancora una volta sui contenuti dello spettacolo e sull'atmosfera generale luttuosa della trama (vv. 1-13):

Io, qual vedete a questi oscuri panni,  
A questo scettro, a questa ignuda spada  
Et a questa corona, son colei  
Che Tragedia nomar gli antichi Greci.  
Né l'origine mia scende dal cielo,  
Ch'io già nacqui tra voi, non tra privati,  
Ma tra Principi, Regi e Imperatori;  
Né, come la Comedia, apporto giuochi  
E dilette e piacer, ma doglie e pianti,  
Rappresentando morti atre e funeste  
O di Tiranni, o di Re giusti, oppressi  
Da nimica Fortuna, o di Reine:  
Che di passar nel volgo non mi cale.

mentre successivamente si fa riferimento ancora alla consueta catarsi di stampo aristotelico (vv. 58-69):

Ben confesso ch'in me non troverete  
Superbe voci, né epiteti gravi,  
Ma (se pur questo a voi prometter posso)  
Sermon soave e dir facile e puro.  
Né m'è accaduto il gir con troppa cura  
Cercando l'arte: perché da sé stesso  
Il soggetto indurrà ne' vostri petti  
Quella pietà che muove i cuori umani.  
E forse ch'io vedrò tinger le guancie  
Di caldo pianto a voi, leggiadre donne,  
D'alta beltade e di virtute esempio,  
E chiaro specchio d'onestate invitta.

Tuttavia, se si seguono le indicazioni che il Dolce semina in questo prologo, laddove cita dapprima alcuni precedenti tragici ben noti, quelli che la Tragedia chiama «alcune onorate mie compagne, | Sì come a Sofonisba et a Canace, | ad Orbecche, a Rosmonda» (vv. 42-44), e, in seguito, altre precedenti prove tragiche dello stesso Dolce, quelle che sempre la Tragedia chiama «le prime mie sorelle, | Ifigenia, Giocasta e quella Dido ecc.» (vv. 52 e sgg.), scopriamo che proprio una di queste «sorelle», l'*Ifigenia* stampata a Venezia nel 1551, contiene la medesima tecnica teatrale dell'introduzione della

Tragedia che parla agli spettatori, con la differenza che le parole di questa Tragedia risultano per noi molto più interessanti.

Nell'*Ifigenia*, infatti, la Tragedia si presenta agli spettatori veneziani, non senza una necessaria *captatio benevolentiae*, come una regina riccamente vestita ed adornata, che tiene in mano lo scettro ed una spada sguainata, ad indicare l'elevatezza del soggetto e dei personaggi, ma pure la necessità del connubio fra tragedia, appunto, e tirannide, secondo il modello greco-fiorentino (vv. 1-17):

Honorati, sublimi, e antichi padri,  
Chiaro non pur de la cittade illustre,  
Che nel mondo sarà sempre Donzella,  
Ornamento e sostegno, ma splendore  
Sovra quanti fur mai d'Italia tutta:  
E voi altri gentil, spiriti degni,  
Che, la vostra mercé, venuti sete,  
Per honorar questo apparecchio altero,  
Al superbo apparir, al grave aspetto,  
A la corona, e a i fregiati panni,  
Ond'io vestita son, ricca, e adorna,  
Veggio ciascun di maraviglia pieno.  
E tanto più, che in una mano io porto  
Lo scettro, e ho ne l'altra il ferro ignudo.  
Io son colei, ch'addimandaro i Greci  
Tragedia; e nacqui alhor, ch'in terra nacque  
La Tirannide iniqua, e incominciaro  
A estinguersi la fé, l'honesto, e 'l vero.

Dolce sostiene, in altre parole, che i «tristi e sanguinosi avvenimenti» che popolano le scene tragiche siano la conseguenza di un mondo privo di virtù e di giustizia. Della tragedia, così interpretata in chiave morale, Dolce ricostruisce la storia, a partire dai primi tragediografi greci antichi (Eschilo, Sofocle ed Euripide), che hanno sottratto questo genere alle «fangose larve | Per selve intorno, e per castelli, e ville», per donargli personaggi ed azioni reali. Se in epoca romana il genere tragico non è stato particolarmente coltivato, Dolce riconosce l'importanza della sua rinascita nella letteratura volgare del Cinquecento (vv. 44-59):

E come su l'Ilisso  
Stetti molt'anni; così a me non piacque  
D'habitar sopra il Tebro. Hor sopra l'Arno  
Volger mi fece il piede assai pomposa  
Quei, che già pianse il fin di Sofonisba,  
E quello, che d'Antigone e di Hemone

Rinovò la pietà, la fé, e l'amore,  
 E quell'altro dapoi, che spinse Orbecche,  
 E chi cantò lo sdegno di Rosmunda;  
 E chi con nuovo e non più visto esempio  
 Lo scelerato amor di Macareo,  
 Ne men quell'alto ingegno, che fé degna  
 L'Horatia de l'orecchie del gran padre,  
 C'ha le chiavi del cielo e de l'inferno,  
 E l'anime di noi sopra la terra,  
 Sì come piace a lui, lega e discioglie.

Non è difficile riconoscere qua il peso di una tradizione tragica italiana che annovera, nell'ordine, il Trissino, l'Alamanni, Giraldo Cinzio, Rucellai, Sperone Speroni e l'Aretino, svolta tutta nel segno della città di Firenze e della lingua fiorentina. Successivamente, Dolce incardina la propria creatura letteraria nel quadro degli insegnamenti aristotelici e del modello euripideo (vv. 68-79):

Ben la difficoltà di questa impresa  
 Lo Stagirita mio con dotta penna  
 Fece scrivendo a chiari ingegni conta:  
 Ma non resta però di lacerarmi  
 Più d'un Marsia: a cui forse se per pena  
 Convenisse tal'hor lasciar la pelle,  
 Caderebbe l'audacia a chi la prende.  
 Ond'io ricorsi a Euripide; e togliendo  
 Il bel, che mi fé nobile e honorata,  
 Lo diedi a un nostro cittadino e servo;  
 Perché con altra lingua, e altra forma,  
 Com'egli suol, l'appresentasse a voi.

La conclusione è particolarmente significativa, poiché vengono presentati gli affetti dolorosi dominanti in questa tragedia, la quale è però contrapposta ad un'altra «sorella» a lieto fine non ancora composta, ma in programma: sembra chiaro il riferimento ad una *Ifigenia in Tauride* che Dolce non scrisse mai (vv. 91-100):

Ma mentre humil lamenti, e meste voci,  
 E pietose preghiere, e opre crude  
 Vi feriran di par l'orecchie e 'l core,  
 In tanto il mal d'altrui vi porga esempio.  
 E voi Donne gentili, accorte, e saggie,  
 Degnateli, se'n voi pietà dimora,  
 Di qualche lagrimetta. Ben fia tempo  
 Che *l'altra baldanzosa mia sorella*  
*Vi farà serenar la fronte e gli occhi:*  
 Hora io ricerco in voi sospiri e pianto. (corsivi miei)

La mancata traduzione dell'*Ifigenia Taurica* di Euripide da parte di Lodovico Dolce costituisce una perdita secca per noi, poiché ci saremmo presumibilmente trovati di fronte ad un'altra Tragedia personificata che avrebbe parlato in maniera non dissimile alla Tragedia che Rinuccini manda sulla scena all'inizio della sua *Euridice*: una Tragedia che avrebbe deprecato gli affetti cruenti e dolorosi ed avrebbe invece introdotto «più lieti affetti», così come Dolce qui preannuncia<sup>87</sup>. In ogni caso, questi precedenti veneziani debbono essere tenuti presenti, ancor più delle sperimentazioni ferraresi del Giraldi. Abbiamo qui, infatti, una prova evidente del fatto che la trovata rinucciniana di un prologo parlante con il volto della Tragedia non sia una novità, ma abbia invece un preciso precedente proprio in ambito tragico ufficiale.

2.2.5 La composizione della *Canace* di Sperone Speroni, che risale al 1542, all'interno del circuito padovano degli Infiammati<sup>88</sup>, suscita, com'è noto, un aspro dibattito, innescato, l'anno seguente, dalla circolazione manoscritta di un *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, adespoto, ma di sicura mano di Giraldi, col quale il ferrarese attacca ferocemente l'esperimento teatrale del padovano<sup>89</sup>. Le critiche si appuntano su questioni di adeguatezza morale e appropriatezza metrica, ma non è sfuggito a molti critici il movente assai più personale e gretto che trae origine dall'invidia e dal disappunto di Giraldi nei confronti di una concezione letteraria innovativa, che avrebbe potuto offuscare il tentativo di rifondazione tragica che il ferrarese cercava di imporre all'interno della corte estense e di estendere all'Italia<sup>90</sup>.

La novità dell'isolato esperimento speroniano – frutto maturo di un erudito e non di un poeta – non sta nella scelta di un soggetto scabroso, quanto piuttosto nello stile linguistico adottato. È ancora Marco Ariani, in un suo saggio non più recente ma tuttora valido<sup>91</sup>, ad indicare il senso dell'operazione di Speroni: «il tragico viene dunque febbrilmente ritmato e insieme impreziosito (e l'esempio dirà ancora molto alla straordinaria prosodia drammaturgica dell'*Aminta* e del *Pastor Fido*), sezionato in microrganismi quasi madrigalistici e ridisposto in un tempo fra distratto e sofisticato, tra *ludus* e appressamento ad una morte leziosa e orrorosa insieme. Alle aspre dissonanze

---

<sup>87</sup> Per una panoramica sulla produzione tragica di Lodovico Dolce, cfr. Neuschäfer (2001).

<sup>88</sup> Sul contesto accademico patavino in cui lavorò Speroni, vedi Bruni (1967) e Daniele (1989).

<sup>89</sup> Sull'attribuzione dell'anonimo *Giudizio* a Giraldi Cinzio e per i testi della *querelle*, si rimanda al già citato contributo di Roaf (1982).

<sup>90</sup> Cfr. almeno Roaf (1959) e Roaf (1982), pp. xxiii-xxxvii.

<sup>91</sup> Cfr. Ariani (1977).

moralistiche dell'*Orbecche*, alla sua lezione di un bembismo luttuoso e ingrigo, si contrappone una ben più scandita e sottile *dulcedo*, niente altro che una *medietas* in cui linguaggio parlato e linguaggio declamato compongono le loro opposte tensioni centrifughe in una specie di *mixtio* regolata e naturale che arriverà a culminare nel *Pastor Fido* (e che lo stesso Giraldi tenterà di spiazzare, nel 1545, con l'*Egle*)»<sup>92</sup>.

La novità – e Giraldi stesso se n'era accorto – sta in primo luogo nella scelta dei versi, laddove Speroni rompe la monolitica sequenza di endecasillabi sciolti, tipica di Trissino e di Giraldi, introducendo in gran quantità, come già aveva fatto a suo modo Rucellai con l'*Oreste*, versi più corti come il settenario e, in minor quantità, il quinario. Oltre a questo, Speroni sperimenta l'adozione massiccia di rime, secondo una tecnica ampiamente sviscerata da Ariani nel suo saggio, in chiara direzione musicale e contro la *gravitas* postulata dal Bembo; scrive Ariani: «contro il monolitismo gnomico-sentenzioso alla Giraldi, lo Speroni ha puntato, in via del tutto sperimentale, verso una scrittura tragica soggetta allo spettro timbrico-tonale della recitazione ritmata, una specie di precoce *recitar cantando* infittito di armonici e risonanze meliche»<sup>93</sup>.

In secondo luogo, la dolcezza manieristica della lingua speroniana va a contaminare la solidità morale della vicenda e dei personaggi, dando voce a fatti e discorsi deprecabili senza un'esplicita presa di distanza da parte dell'autore, ciò che Giraldi condannava con tutte le sue forze. Ci troviamo di fronte – per seguire ancora Ariani – ad «una elocuzione artificiosa che finisce per disintegrare la già fragile *gravitas* della *Canace* in una specie di vocalità madrigalistica su cui la trasgressione morale e sessuale dell'incesto si squilibra vistosamente e sembra *insognarsi* in un melismo svagato ma del tutto autosufficiente [...], narcisisticamente compiaciuto di una esasperata affilatura del recitativo in flebili trasparenze di melopea»<sup>94</sup>.

Non sfuggono nelle parole di Ariani i continui accenni ad una presunta eredità della *Canace* speroniana in direzione della favola pastorale, della tragicommedia, della lirica madrigalistica e del melodramma. Trattandosi di ambiti, in realtà, non così facilmente sovrapponibili per mezzo di un generico richiamo alla musicalità, e toccandoci da vicino l'indicazione del *recitar cantando*, mi pare necessario analizzare con più attenzione il testo di questa tragedia.

---

<sup>92</sup> Ivi, p. 105.

<sup>93</sup> Ivi, p. 129.

<sup>94</sup> Ivi, p. 136.

2.2.6 Una delle istituzioni tragiche fondamentali, qual è il lamento, viene onorata anche da Speroni, soprattutto per quanto concerne la parte di Macareo, al solito, negli ultimi atti. Il padovano mantiene i principali stilemi trissiniani, come l'invocazione, l'uso della parentetica o delle interrogative dirette di carattere retorico, all'interno di sezioni miste di endecasillabi e settenari (vv. 1608-1618):

Venti fratei (perché già molti mesi  
Son divenuto un vento  
Di continui sospiri, e forse in vento  
Tosto andrà la mia vita),  
Voi che sapete appieno  
Ogni cosa presente e ogni passata,  
Che fa quel disperato  
Che pur mi è padre?  
Vive nella sua ira  
Disio della mia morte?  
Vive l'anima mia?

Il lamento, lungi dalle caricature espressive di Rucellai o Alamanni, è divenuto un organismo componibile di agili microstrutture, che sembrano ricordare, ad una prima lettura, i madrigali coevi tipicamente destinati al canto. La metafora iperbolica che si ritrova nei primi versi diventa in seguito vero e proprio concettismo, che pare esaurire in se stesso la propria ragione espressiva (vv. 1637-1654):

Spiriti graziosi, io ne ringrazio  
Vostra benignitate.  
Ma che? Io più non posso,  
E di vivere omai  
Son stanco, non che sazio.  
Nacqui con lei, che solo,  
Senza sua compagnia, per aventura  
Non potea la mia stella  
Darmi alla vita mia.  
Vissi seco e per lei:  
Se seco non potei,  
Debbo morir per lei.  
Lei da me la sua morte,  
Me da lei la mia vita  
Discompagna e dilunga:  
Dunque se la sua vita  
Non po', ragione è ben che la mia morte  
Con lei mi ricongiunga.



In questo senso, Speroni anticipa il gusto guariniano e madrigalistico di fine secolo, pur mancando di un'autentica ispirazione poetica e risolvendo tutto attraverso freddi giochi retorici eruditi. L'antitesi, che – come osserva Cremante – è il frutto di «un'attenta considerazione degli esemplari petrarcheschi»<sup>95</sup>, già postulata in sede teorica e accademica, risulta un artificio dilettevole che, per la sua eccezionalità, permea il tessuto linguistico di una vicenda tragica, concepita in primo luogo come azione meravigliosa:

Che non sa d'esser *viva*  
Né pensa al suo *morire*,  
Del *molto* che io sofferesi  
*Poco* potei sentire. (corsivi miei)

Antitesi, che si trasforma facilmente in concettismo proprio per indicare l'eccezionalità dell'intreccio e dell'incesto (vv. 700-708):

Dunque credi, crudel, che tua sorella  
Ami tanto sé stessa che togliesse  
Viver con la tua morte?  
Torto fai all'amor che ella ti porta:  
Onde sol per piacerti  
Contra 'l proprio piacere uccider volse  
Quella santa onestade  
Di cui qual donna è priva  
Né donna è più né viva.

Dal Trissino Speroni eredita pure la *rhexis* di un personaggio secondario, in questo caso un Ministro, sulla fine della protagonista. Il racconto, fra iperboli e concettismi, adopera, al solito, la tecnica della *sermocinatio* (vv. 1740 e sgg.):

Posta s'era a seder sopra il suo letto  
La miserella, vinta dal dolore  
Del parto e dal timore  
Della morte futura;  
E tenea nelle braccia  
Il figliuol pur mo nato,  
Padre della sua morte,  
Baciandoli or la faccia et ora il petto  
Molle tutto e bagnato  
Del suo pianto angoscioso.

---

<sup>95</sup> Cfr. Cremante (1988), p. 466, che cita in proposito un passo speroniano contenuto nel *Dialogo della retorica*.

Giaceale a' piedi, e il volto  
Con le sue proprie mani  
S'avea chiuso e nascoso  
La infelice nutrice.  
Giunto con le parole e co' presenti  
Paterni, alzò la testa lagrimando  
E disse: Quale arrivi,  
Tale ti aspettava io ecc.

Il passo rivela un andamento piuttosto prosastico, ricco di inarcature dure e schematiche, che stridono con l'inatteso concettismo dei versi centrali («Il figliuol pur mo nato, | Padre della sua morte»), testimonianza d'un magistero poetico poco raffinato e, per così dire, costruito a tavolino. Siamo dunque, a mio avviso, piuttosto lontani sia dalla pur forzata ma reale musicalità guariniana, che dalla rarefatta dolcezza del fiorentino Martelli. La sperimentazione tragica di Speroni, insomma, appare un frutto acerbo del suo laboratorio retorico, che trova nella ricerca manieristica della meraviglia una controparte linguistica alla tortuosità e scabrosità della trama prescelta (ma il discorso potrebbe, forse meglio, essere rovesciato e il soggetto essere stato prescelto da Speroni proprio perché lui potesse applicare gli stilemi retorici meravigliosi che gli premeva di sperimentare)<sup>96</sup>. Non mi sembra, pertanto, il caso di scomodare né il *recitar cantando* di Caccini, né tanto meno il melodramma così com'è concepito da Rinuccini: non riconosco nella *Canace*, infatti, una particolare musicalità, né di natura madrigalistica, né di natura recitativa. Oltretutto, la mediazione speroniana, ipotizzata da alcuni, dall'endecasillabo sciolto di Trissino al recitativo di endecasillabi e settenari alternati dei primi melodrammi<sup>97</sup>, potrebbe benissimo essere trascurata, se si tengono presenti le analoghe sperimentazioni metriche fiorentine di Rucellai, nell'*Oreste*, o di Martelli, nella *Tullia*, più in linea, fra l'altro, con la sensibilità poetica elegiaca, e non concettosa, di Rinuccini.

---

<sup>96</sup> Cfr. ciò che la Roaf scrive in proposito in un passo di un suo più recente contributo, cfr. Roaf (1989), laddove postula un parallelo fra le posizioni teoriche di Speroni espresse nel suo *Dialogo della retorica* e le realizzazioni della tragedia: «Uno dei mezzi più importanti di cui si serve l'oratore o il poeta tragico per raggiungere il fine di movimento/diletto ovvero 'catarsi' è secondo lo Speroni la lingua e lo stile dell'orazione/tragedia. [...] Nella *Canace* è possibile cogliere questa teoria in opera: i personaggi esprimono le loro emozioni in una serie di contrasti voluti e artificiosi» (p. 174).

<sup>97</sup> Vedi, ad esempio, Ronga (1956).

## 2.3 Le favole pastorali ferraresi

La nascita del genere della favola pastorale si fa coincidere con la rappresentazione ferrarese nel 1554 del *Sacrificio* di Agostino Beccari. Sull'ampia e difficilmente catalogabile produzione bucolica precedente – sia essa latina, volgare o dialettale – si rimanda senz'altro al noto volume di Marzia Pieri sull'argomento<sup>98</sup>.

La palese indicazione di musiche d'accompagnamento in scena, all'interno di vere e proprie forme chiuse corali o solistiche, ha indotto spesso molti critici letterari e musicologici a postulare una diretta paternità di tale genere teatrale pastorale nei confronti del successivo melodramma di Rinuccini<sup>99</sup>. La questione, dunque, appare piuttosto delicata. In assenza di studi linguistici specifici sull'argomento, dobbiamo muoverci da soli<sup>100</sup>.

2.3.1 La pastorale del Beccari rappresenta il tentativo di dare dignità letteraria e formale alla produzione bucolica precedente, di natura più popolare. Lo sforzo del ferrarese è percepibile già nelle prime battute di Erasto, il tipico giovane innamorato ma non riamato (at. I, vv. 1-21)<sup>101</sup>:

Orrida selva, in cui piangendo spargo  
Gli ardenti miei sospir, gli accesi lai,  
Le focose fiammelle ond'io tutt'ardo,  
Deh, dimmi, onde avvien mai ch'arrida essendo  
Et atta a pigliar foco, che più tenghi  
Alcuna fronde o ramo alcun o sterpo  
Ch'adusto in polve non si trovi et arso?  
Rispondi e di': mercé degli occhi tuoi,  
Che lagrimando ognor un fonte, un rio  
Si fan sempre d'intorno, e non dan loco  
A fiamma che m'incenda, che dirai  
Cosa del sol più chiara: e questo, Amore,  
E' sol per tua cagione, e da te pende,  
Ch'ognun tal seme del tuo campo miete.  
Ma com'avien che sì benigna pianta  
(Qual è tua madre) un sì maligno frutto,  
Qual fosti sempre, abbia prodotto al mondo?  
Non credo già che ne la nostra Arcadia,

<sup>98</sup> Vedi Pieri (1983). Ancora valida è la più concisa sintesi di Bigi (1989, ma prima ed. 1971).

<sup>99</sup> Cito ancora – e valga anche per gli altri – il pur autorevole Pirrotta (1969).

<sup>100</sup> Marazzini (1993), pp. 310-313, affronta molto succintamente l'*Euridice* di Rinuccini, sostenendo che sul linguaggio del melodramma «senz'altro agisce la lezione dell'*Aminta*» (p. 311).

<sup>101</sup> Il testo del *Sacrificio* di Agostino Beccari, così come quello delle altre pastorali ferraresi qui trattate, si può leggere in edizione moderna in Pevero (1999), cui si rimanda per ulteriori considerazioni critiche.

Né più lontano, il velenoso tasso  
Produr sì scorga frutti sì mortali  
Come fai tu, che gli amanti attoschi.

Queste battute rappresentano, a loro modo, l'applicazione del lamento elegiaco di matrice petrarchesca ad un contesto boschereccio – ben lungi dai precedenti lamenti tragici di imitazione ellenizzante – per mezzo di calchi di *iuncturae* amoroze tradizionali («ardenti sospiri», «accesi lai», «focose fiammelle»), uniti a contrasti di tipo ossimorico tra gli ambiti semantici opposti di freddo/caldo e acqua/fuoco. L'intenzione poetica qui è sostenuta da continue formule binarie («arrida essendo et atta a pigliar foco», «adusto et arso» ecc.); altrove, Beccari sembra voler forzare la sintassi, rendendola volutamente complessa per mezzo di continue precisazioni circostanziali, che finiscono sovente per perdersi in immagini più realistiche che elegiache, rivelando così la propria matrice popolare (at. I, vv. 225-246):

Era ben già che la Stellinia mia,  
In cui riposto avea tutto il mio bene,  
Mi fea pastor più d'alcun altro lieto,  
Ma perché indegno er'io di tal bellezza,  
Che a la madre d'Amor può far invidia,  
O che a l'instabil dea (degli altrui beni  
Mai sempre invidiosa) così piacque,  
Ella, obliando quanto fer quest'occhi  
Per lei mentre cacciaro un largo fiume  
Di sé che 'l petto e 'l sen potea far molle,  
Se 'l lungo e ardente sospirar gli avesse,  
Ove spargea, lasciato far indugio,  
Mostrando quanto l'amoroso foco  
Stia nel petto di donna poco acceso,  
Me, che l'amava più che le mie luci,  
*Più che l'edera il tronco ove s'inserpe,*  
*E più che 'l pelicano i figli morti,*  
Seguendo l'orme d'un pastor che l'odia  
*Non altrimenti che 'l leone il gallo,*  
Lasciò sdegnosa ne' primieri lai.  
Dove dunque dee l'uom porr'il suo amore,  
Se così poco appresso donna dura? (corsivi miei)

Il riaffiorare di questi stilemi popolareggianti, dunque, è il segnale di una veste letteraria fragile e stentata, che non può fare a meno di ricorrere ad un bagaglio lessicale realistico e basso, proprio di un genere destinato alla nobile ricreazione e al diletto. Oltre a questo, caratteristica peculiare di questo testo è la presenza di precise aree comiche, legate al personaggio del Satiro, il quale tende ad esprimersi con voci plebee e formule

idiomatiche («Ned ella il crederia, che parimente | Hanno i par nostri a schifo, e lor putiamo | Non altrimenti che la ruta al serpe» at. II, vv. 182-184). Tali battute comiche sono sparse per tutto il testo e, nonostante non contaminino le parti dei personaggi più seri, spesso ne costituiscono un vero e proprio controcanto parodico, come si può riscontrare in questo passo, in cui il Satiro risponde in maniera ambigua al vacuo petrarchismo elegiaco della ninfa che vuole catturare (at. II, vv. 199-222):

MELIDIA	Quando, Melidia, avran le tue querele Qualche tregua o conforto? E quando lieta In compagnia del tuo fidel Carpalio Coglier potrai fra verdi prati i fiori, Per tesserne ghirlanda e impiarti il grembo, Onde poi orni le sue belle tempie? Quando l'erbette, che son fatte molli Del pianger tuo, potranno alzarsi liete, Dando lor il vigor con un sol riso? Quando fien liete Filomena e Progne, Che più volte con lor piangendo a prova Mostran la tua, più che la lor tristezza? Deh, Amor, se ascolti i nostri giusti preghi, Perché non lievi il fratel mio del mondo Per salvar due così fideli amanti?
SATIRO	Nota, nota, che vuol che 'l fratel muoia Per darsi in preda a qualche vil pastore.
MELIDIA	Deh, perché, Amor, mi fosti sì benigno? Perché mi fosti sì contrario e averso? Benigno in darmi sì leggiadro amante, Contrario in darmi sì crudel fratello. Ove apparasti sì maligne leggi Di dar sì lunghi affanni a' tuoi seguaci?
SATIRO	Ti seguirò ben io. Vien pur innanzi.

In questo senso, i vari personaggi costituiscono tipi fissi, connotati in maniera specifica, ma piuttosto stereotipata a livello linguistico, all'interno d'una partitura polifonica che Fulvio Pevere descrive bene, anche attraverso l'acuto riferimento alla Commedia dell'Arte: «Coloro che si trovano ai gradini più bassi nella società arcadica, i pecorai e i caprai, ai quali è delegata l'azione comica, non sono certo, d'altra parte, figure concrete e realisticamente caratterizzate, dal momento che vivono e agiscono sulla scena come eredi di una lunga tradizione letteraria, maschere di commedia confinate nello spazio chiuso di intermezzi di rusticana comicità, prive di ogni

possibilità di intervenire nelle vicende degli altri personaggi. La pastorale non si gioca quindi su due registri, sia pur nettamente distinti tra di loro, quello comico, col suo linguaggio basso ed espressivamente deformato, e quello elegiaco, ma cita semplicemente situazioni e personaggi di un repertorio, quello della commedia o anche, come nel caso di Ergasto, Rustico e Gordino, dei comici dell'arte, ormai consueto e risaputo, stemperandone ogni carattere potenzialmente eversivo in un innocuo, proprio perché già noto, *divertissement* cortigiano»<sup>102</sup>.

Il medesimo discorso vale per le due successive pastorali ferraresi, l'*Aretusa* di Alberto Lollo e lo *Sfortunato* di Agostino Argenti, che nella tradizione letteraria compongono una sorta di trilogia che precede il capolavoro tassiano. La pastorale del Lollo, in particolare, amplifica lo scarto fra parti elegiaco-amorose<sup>103</sup>, a tratti di ispirazione quasi tragica<sup>104</sup>, e parti smaccatamente comico-oscene<sup>105</sup>, incarnate rispettivamente dallo stereotipo dell'amante sfortunato, Licida, e dal capraio Menalca. A tratti, poi, si giunge a scambi dialogici da autentica commedia, come in questa breve scena fra lo stesso Menalca e Corimbo (at. III, vv. 1-20):

M.	Tu non me lo darai? Damelo, dico, Se non...	
C.	Deh, non mi romper più la testa, Animalaccio che tu sei.	
M.	Giordan che tu l'avesti.	M'ha detto
C.		E non è vero.
M.	Tu sei stato cagion che dieci volte Non ho bevuto, et ho così gran sete.	

<sup>102</sup> Cfr. Pevere (1999), p. XXIV.

<sup>103</sup> Cfr., ad esempio, i versi iniziali della pastorale: «Dunque non fia mai ver che in me ritrovi | Pace quest'alma ch'ogni or più languisce? | Potrò sempre soffrir tant'aspra doglia | In guiderdon delle mie ardenti fiamme, | In cui si strugge il miserabil core, | Mentre sen porta miei sospiri il vento? | Oh, quante già fatiche invano ho spese! | Or, che mi giova che l'amato nome | Dell'ingrata Aretusa, cui adoro, | Serbino in lor mille cortecce scritte, | S'ella, nulla temendo il grave sdegno | D'Anterote, sen sta sempre più dura? | Ogni or mi si dimostra più crudele, | E del mio mal, quasi suo ben, si gode» (at. I, vv. 1-14).

<sup>104</sup> Cfr., invece, questi versi di Licida che parrebbero quasi costituire una parodia del lamento tragico serio: «Come potete voi, occhi miei lassi, | D'ora in ora versar sì largo umore? | Non posso più patir sì duro strazio: | Meglio è morire una volta che mille. | O morte, sola de' miei mali fine, | Quante volte t'ho chiamata invano! | Certo son io che farò col tuo mezzo | Questa sol cosa grata alla mia ninfa. | Ah, stelle congiurate a' danni miei, | S'io non v'offesi mai, perché mi sete | Tanto nimiche? O selve, o monti, o valli, | Eterni testimon de' miei martiri, | Quando s'usò fra voi tal crudeltade?» (at. IV, vv. 254-266).

<sup>105</sup> «Oh, foss'io nudo | In braccio a chi vorrei! Quella crudele | Pur mi vuol mal, ma io n'ho tante e tante | Ch'io mi satollerò: Testile, Aglave, | Cinzia, Telesto, Fillida, Mirrina | Et altre assai sono al comando mio, | Quando lor piace di far a mio modo; | Et io che son gentil canto lor spesso | Con questo mio strumento. Saldo! Saldo! | Par ch'io non possa star fermo su' piedi. | O quante vacche e pecore vegg'io! | Non odi, olà? Me... menami il ca... cane | Bracco levriero.» (at. I, vv. 103-115). E via di questo passo con basse allusioni oscene.

Damel, ti prego, ch'io vo' bere un poco.  
 C. Orsù, va' via, ebbriaco!  
 M. Io vo' il mio fiasco  
 Innanzi ch'io mi parta.  
 C. Ora t'intendo.  
 Quest'è il tuo fiasco, e questo il zaino tuo.  
 Ne vuoi tu più?  
 M. Anch'io non starò in ozio.  
 Senti un po' questo: e un! Piglia quest'altro!  
 Ah an, t'ho colto anch'io su quell'orecchia!  
 C. Te' questo sorgozzon!  
 M. Ah, manigoldo,  
 Io ti vo' fare un po' di vento al naso  
 Con questo pugno.  
 C. Ah, ribaldo, ribaldo!  
 Deh, perché non ho io de' sassi a mano?  
 M. Ohimè l'occhio, ohimè il naso, ohimè la schiena!  
 Ti dono il fiasco. Ohimè, lasciami andare.  
 Io son morto, io son morto. Aiuto, aiuto!

Appare ben evidente, dunque, la distanza che corre tra queste prove teatrali balbettanti e la successiva realizzazione poetica del Tasso<sup>106</sup>.

2.3.2 L'*Aminta* del Tasso costituisce uno dei classici della letteratura italiana e, pertanto, in questa sede verrà trattato brevemente solo in quanto imprescindibile codificazione poetica e teatrale della seconda metà del Cinquecento, che ha fondamentali conseguenze linguistiche per lo stile del Rinuccini e del suo melodramma. Non è possibile riferire qui dei numerosi saggi che da secoli i più importanti critici hanno dedicato a questo lavoro<sup>107</sup>, ma mi limito a riportare, come punto di partenza, le ormai storiche parole di Fubini sullo stile musicale del Tasso: «E per vero l'*Aminta* sembra tendere tutto alla condizione della musica. Se tanti libretti d'opera s'ispireranno a questo linguaggio, di fatto l'*Aminta* è già un libretto, un libretto, s'intende, che ha in sé la sua propria musica, e musicalmente giustifica anche quei passi che scrutinati da

<sup>106</sup> Prima di affrontare la questione dell'*Aminta*, è opportuno dire qualcosa sull'*Egle* di Giraldo Cinzio, il testo teatrale rappresentato nel 1545 che può essere considerato l'antecedente più diretto delle favole pastorali ferraresi. L'intenzione di Giraldo, secondo quanto lui stesso scrive nella dedicatoria alla *princeps*, è quella di sperimentare un genere intermedio fra la tragedia e la commedia, secondo il precetto oraziano della *medietas* del genere satirico, che – per seguire le parole di Carla Molinari – collocherebbe il ferrarese «sulle orme del Poliziano, che di quel precetto d'Orazio aveva già procurato l'acquisizione, quale dato tematicamente e stilisticamente caratterizzante la satira teatrale, con la *Fabula di Orpheo*, nonché (e prima di tutto) con la sua attività filologica, attentissima a questo settore del teatro antico» (cfr. per la citazione Cremante (1988), p. 885). Il riferimento all'*Orfeo* del Poliziano conduce direttamente al testo che la Tisconi Benvenuti considera il modello antico di tragedia satirica più presente al poeta fiorentino, cioè il *Ciclope* di Euripide, il medesimo testo tradotto in chiave erudita e comica da Alessandro Pazzi de' Medici (cfr. Tisconi Benvenuti (1986), pp. 89-103).

<sup>107</sup> Rimando, anche se datata, alla nota bibliografica in Varese (1985), pp. 12-23.

occhio critico potrebbero apparire difettosi per un eccesso di concettismo. Non accenna già l'alternarsi stesso di endecasillabi e settenari a un passaggio dal recitativo al canto?»<sup>108</sup>. Il giudizio di Fubini muove dalla convinzione che l'*Aminta* rappresenti un'evoluzione dello stile madrigalesco del Tasso, anzi – per dirla con Bosco – che costituisca «il più bel madrigale della letteratura italiana»<sup>109</sup>, e se il madrigale è destinato al canto, allora viene giudicata madrigalesca anche la lingua di Rinuccini, secondo un'erronea sovrapposizione dei concetti di madrigale polifonico e monodia recitativa che andrà corretta. La novità, infatti, dell'operazione artistica di Peri e Rinuccini sta proprio nell'affrancamento del loro stile poetico-musicale dalla maniera concettosa e madrigalistica di fare poesia per musica: di conseguenza, quand'anche si volesse considerare l'*Aminta* una sorta di madrigale rappresentativo (ma la critica più moderna sembra dissentire compatta in proposito)<sup>110</sup>, non si potrebbe estendere arbitrariamente tale etichetta al melodramma. Cercheremo dunque di scoprire – indagando più da vicino la lingua dell'*Aminta* – se sussistono realmente analogie fra questa e la lingua del melodramma rinucciniano, senza scomodare a sproposito il repertorio madrigalistico cinquecentesco.

Prendiamo le mosse da un importante e lucidissimo studio di Riccardo Bruscelli, uscito nel 1985, che lega la pastorale tassiana ai precedenti ferraresi<sup>111</sup>. Secondo lo studioso, il genere pastorale, codificato dal Cinzio con la propria *Egle* e realizzato compiutamente dal Beccari, conteneva una difficoltà di fondo, concernente la possibilità di legare il contesto bucolico, di natura comica, alla trama amorosa, di stampo petrarchesco. Tale aporia genetica è stata risolta dal Tasso – secondo Bruscelli – attraverso una scelta preliminare dei personaggi chiamati a recitare: «nella distribuzione del *cast* vengono cancellate tutte le parti di caratterista, e nessun capraio o pastore d'armenti verrà a interporre i suoi lazzi d'avvinazzato o i suoi giuochi rusticani alle

---

<sup>108</sup> Cfr. Fubini (1968), p. 45.

<sup>109</sup> Ivi, p. 43.

<sup>110</sup> Si veda almeno la moderata sintesi di Anselmi (1993), il quale, a p. 621, afferma in proposito: «Al lettore sarà ormai parso chiaro che il segno, la cifra attraverso cui abbiamo tentato di leggere l'*Aminta* stanno sicuramente entro il richiamo prioritario alla teatralità, alla drammatizzazione presenti nel testo: lo abbiamo fatto ben consapevoli di porci all'opposto di un versante interpretativo radicato ed illustre [...] e volto a porre in luce invece la sostanza essenzialmente lirica dell'*Aminta*, negandone una vera peculiarità teatrale. Lo abbiamo fatto, però, sulla scorta di lettori che, negli ultimi anni, si sono accostati all'*Aminta* con altre chiavi, rivelando la mobilità e la complessità di quel testo proprio a cominciare dalla sua caratura di dramma, di vero teatro, di *pathos* tragico che ne forgia l'impianto».

<sup>111</sup> Cfr. Bruscelli (1985).



smanie erotiche dei pastori e delle ninfe»<sup>112</sup>. Pertanto, «l’Arcadia del Tasso appare [...] sociologicamente livellata sul piano aristocratico dei padroni, dei pastori-poeti: la scomparsa dei servi-caprari è il primo indizio che la struttura di commedia, presa in prestito dalle precedenti pastorali ferraresi, non costituisce evidentemente l’armatura drammaturgica scelta dal Tasso a sostenere la sua favola»<sup>113</sup>.

È un’affermazione importante, sulla quale dovremo, forse, in seguito anche dissentire in parte, ma che consente a Bruscaqli di postulare la presenza nell’*Aminta* di congegni drammaturgici di origine aristotelica, quali le ripetute catastrofi, credute vere, che conducono fin sull’orlo del precipizio i personaggi, per poi sollevarli in maniera inattesa, attraverso una catarsi lieta e non luttuosa, in maniera non dissimile dalle tragedie fiorentine di Rucellai o Martelli. «Non è un caso – afferma ancora Bruscaqli – che nel momento in cui la struttura vira in direzione di così alti modelli, il Tasso non esiti ad allineare d’infilata tre *rheseis* di tre personaggi in cui è facile riconoscere le stimmate dei “messi” tragici [...]. L’aristocratizzazione della favola culmina così nella seconda parte dell’*Aminta*, in cui anche gli ultimi residui di intrigo amoroso si consumano a vantaggio di una nobile drammaturgia classicheggiante, chiamata a sorreggere col suo grave decoro l’esile tramatura degli amori pastorali»<sup>114</sup>.

Gli echi tragici che Bruscaqli ravvisa nella trama della pastorale tassiana, considerati dal punto di vista di un Rinuccini che riflette sulle formule aristoteliche e che lavora sull’idea di catarsi lieta, costituiscono forse una spiegazione migliore, rispetto al tradizionale e generico richiamo ad una musicalità intrinseca di matrice madrigalesca, dell’influenza della lingua poetica dell’*Aminta* sulla codificazione del nascente melodramma. In ogni caso, è il momento di affrontare una rilettura di questo lavoro, partendo – come Bruscaqli – dal prologo.

Il prologo, com’è noto, è affidato ad Amore, «in abito pastorale», sfuggito alla madre e rifugiatosi nelle selve. Tralasciamo il suo lungo racconto, trapuntato di citazioni latine di Ovidio e Claudiano, nonché di richiami polizianeschi, e leggiamo gli ultimi versi (vv. 76-96):

Queste selve hoggi ragionar d'Amore  
udranno in nova guisa: e ben parassi  
che la mia deità sia qui presente

---

<sup>112</sup> Ivi, p. 291.

<sup>113</sup> Ivi, pp. 291-292.

<sup>114</sup> Ivi, p. 314.

in se medesma, e non ne' suoi ministri.  
 Spirerò nobil sensi a' rozzi petti,  
 radolcirò de le lor lingue il suono;  
 perché, ovunque io mi sia, io sono Amore,  
 ne' pastori non men che negli heroi,  
 e la disaguaglianza de' soggetti  
 come a me piace agguaglio; e questa è pure  
 suprema gloria e gran miracol mio:  
 render simili a le più dotte cetre  
 le rustiche sampogne. E, se mia madre,  
 che si sdegna vedermi errar fra' boschi,  
 ciò non conosce, è cieca ella, non io,  
 cui cieco a torto il cieco vulgo appella.

La novità qui richiamata è senza dubbio topica all'interno del genere pastorale e come tale ricorre anche nel prologo del Beccari; tuttavia, come nota opportunamente ancora Brusagli, «la nobilitazione sociologica della scena boschereccia [...] si svela qui, senz'ombra di dubbio, metafora di un intervento specificamente letterario: elevando i “pastori” sul piano nobile degli “eroi”, il Tasso intende soprattutto “render simili” due diversi registri poetici e drammaturgici, spingere la rusticità ancora inerente al modello pastorale estense verso l'alta elaborazione stilistica delle “più dotte cetre”»<sup>115</sup>. La suggestione è sicuramente condivisibile, ma l'innalzamento linguistico operato da Tasso va in direzione di un raffinamento artificioso delle corrispondenze sintattiche e semantiche, secondo la tecnica dell'antitesi. Si vedano versi come «Spirerò nobil sensi a' rozzi petti», «ne' pastori non men che negli eroi», o antitesi concettuali come «la disaguaglianza [...] agguaglio»; si veda come l'antitesi prenda talvolta la forma alternativa della *correctio*, come «in se medesma, e non ne' suoi ministri» oppure «è cieca ella, non io»; si veda il culmine retorico dei due versi finali, in cui la voce *cieco*, per poliptoto, assume il valore logico, nell'ordine, di parte nominale, predicativo dell'oggetto e attributo.

Tale ricerca manieristica di corrispondenze semantiche giocate intorno alla figura retorica dell'antitesi e del concettismo, permea l'intera pastorale con un'intensità che la rende strutturale. Cito, limitandomi alle prime scene, formule quali: «e m'era | mal grata la mia grazia, e dispiacente | quanto di me piaceva altrui» (vv. 151-153); oppure: «Mostrommi l'ombra d'una breve notte | allora quel che 'l lungo corso e 'l lume | di mille giorni non m'avea mostrato» (vv. 162-164); «e pur ei sprezza | le sue dolci lusinghe, e segue i tuoi | dispettosi fastidi» (vv. 183-185); «ma esser non può mio s'io

<sup>115</sup> Cfr. Brusagli (1985), p. 316.

lui non voglio; | né, s'anco egli mio fosse, io sarei sua» (vv. 195-196); fino a «Odio il suo amore | ch'odia la mia onestate, ed amai lui | mentr'ei volse di me quel ch'io voleva» (vv. 202-204).

Insieme al concettismo, il Tasso insiste in maniera particolare sul contenuto amoroso ed erotico. L'erotismo dell'*Aminta*, che ha non pochi punti di aggancio sia col repertorio madrigalesco che con alcuni ben noti episodi della *Liberata*, si innesta dal punto di vista retorico sul contrasto artefatto creato dalle antitesi e ne risulta un'inevitabile conseguenza, come si può evincere da questo passo famoso (vv. 486-509):

La simplicetta Silvia,  
pietosa del mio male,  
s'offrì di dare aita  
a la finta ferita, ahi lasso, e fece  
più cupa e più mortale  
la mia piaga verace,  
quando le labra sue  
giunse a le labra mie.  
Né l'api d'alcun fiore  
còglion sì dolce il suco  
come fu dolce il mele ch'all'hor colsi  
da quelle fresche rose,  
se ben gli ardenti baci,  
che spingeva il desire a inhumidirsi,  
rafrenò la temenza  
e la vergogna, e felli  
più lenti e meno audaci.  
Ma mentre al cuor scendea  
quella dolcezza mista  
d'un secreto veleno,  
tal diletto n'havea  
che, fingendo ch'anchor non mi passasse  
il dolor di quel morso,  
fei sì ch'ella più volte  
vi replicò l'incanto.

Più avanti, nella scena del tentato stupro di Silvia da parte del Satiro e della sua successiva liberazione da parte di Aminta, ritroviamo una spiccata sensualità che, come in molti punti della *Liberata*, si carica di un certo grado di morbosità e di insistenza retorica, che prende spunto, in questo caso, dall'inveramento concettoso della tipica metafora petrarchesca del laccio amoroso, secondo una tecnica che dirà molto al Marino e al marinismo secentesco (vv. 1233-1244):

Ecco miriamo a un arbore legata  
 la giovinetta ignuda come nacque,  
 et a legarla fune era il suo crine;  
 il suo crine medesimo in mille nodi  
 a la pianta era avvolto; e 'l suo bel cinto,  
 che del sen virginal fu pria custode,  
 di quello stupro era ministro, et ambe  
 le mani al duro tronco le stringea;  
 e la pianta medesima havea prestat  
 legami contra lei: ch'una ritorta  
 d'un pieghevole ramo havea a ciascuna  
 de le tenere gambe. [...]

Nei versi successivi, il concettismo è sviluppato per mezzo del commento verbale di Aminta, all'interno di un tessuto poetico particolarmente ricco di corrispondenze retoriche, fra antitesi (cfr. almeno quella piuttosto allusiva fra «delicato seno» e «ruvido tronco»), sinonimie e variazioni (vv. 1268-1287):

[...] Nulla rispose  
 ma disdegnosa e vergognosa a terra  
 chinava il viso, e 'l delicato seno  
 quanto potea torcendosi celava.  
 Egli, fattosi inanti, il biondo crine  
 cominciò a sviluppare, e disse intanto:  
 - Già di nodi sì bei non era degno  
 così ruvido tronco: hor, che vantaggio  
 hanno i servi d'Amor, se lor commune  
 è con le piante il prezioso laccio?  
 Pianta crudel, potesti quel bel crine  
 offender tu, ch'a te feo tanto honore? -  
 Quinci con le sue man le man le sciolse  
 in modo tal, che pareo che temesse  
 pur di toccarle e desiasse insieme;  
 si chinò poi per isligarle i piedi:  
 ma come Silvia in libertà le mani  
 si vide, disse in atto dispettoso:  
 - Pastor, non mi toccar: son di Diana;  
 per me stessa saprò sciogliermi i piedi. -

All'innalzamento della lingua poetica, in chiave retorica e concettosa, corrisponde, però, una persistenza di un registro colloquiale e francamente comico che, se pure non scende ai livelli del Lollo o dell'Argenti, si afferma come una costante dell'intera opera. La componente linguistica colloquiale non riguarda solo il personaggio del Satiro, principale omaggio del Tasso alla tradizione pastorale ferrarese, il quale – come hanno mostrato alcuni contributi critici – oltre ad avere una funzione polemica e

dissacrante all'interno del fittizio mondo pastorale, sa esprimersi anche attraverso le parole di Teocrito, Ovidio e Virgilio: un personaggio, dunque, non così sprovveduto come i suoi precedenti corrispondenti ferraresi<sup>116</sup>. La colloquialità linguistica, infatti, emerge già nel primo atto nelle allusive parole di Dafne (vv. 92 e sgg.), la quale cerca di indurre la vergine Silvia all'amore, adoperando un lessico colorito ed espressivo, fatto di vezzeggiativi («vezzosamente | scherzare i figli pargoletti», «pazzerella che sei», «e così vermigliuzza avea la bocca», «ne le guancie pienotte e delicate»), di oggetti concreti, secondo lo stile rusticale («tender le reti», «invischiar le panie», «aguzzare il dardo»), di elementi naturali, secondo lo stile petrarchesco mediato da Sannazaro e Poliziano («Mira là quel colombo [...] Odi quell'usignuolo [...] la biscia lascia il suo veleno ecc.»), di figurazioni colorite e scherzose («Veder puoi con quanto affetto | e con quanti iterati abbracciamenti | la vite s'avvicchia al suo marito», «Insipidi diporti veramente, | ed insipida vita: e, s'a te piace, | è sol perché non hai provata l'altra», «Stimi dunque nemico | il monton de l'agnella? | de la giovenca il toro?»), di battute proprie della commedia («Or guata modi! | guata che dispettosa giovinetta! | Or rispondimi almen», «Tu prendi a gabbo i miei fidi consigli | e burli mie ragioni? O in amore | sorda non men che sciocca! Ma va pure, | che verrà tempo che ti pentirai | non averli seguiti»).

Mi sembra di poter affermare, dunque, che se l'innalzamento della lingua poetica è evidente, ugualmente Tasso non ha eliminato del tutto la distanza fra parti colloquiali, secondo uno stile da commedia, e parti poetico-elegiache, secondo un petrarchismo artefatto e manierato. Le parti lacrimevoli e dolorose che occupano gran parte degli atti terzo e quarto, pur rifacendosi a strutture topiche della tragedia aristotelica, non appaiono mai realmente tragiche per lingua, ma alla nuda e fredda semplicità dei fiorentini Tasso contrappone di nuovo un andamento complesso e fittamente retorico, come si evince da questo noto lamento di Aminta (vv. 1417-1438):

Dolor, che s'è mi crucci,  
 che non m'uccidi homai? tu sei pur lento!  
 Forse lasci l'uffitio a la mia mano.  
 Io sono, io son contento  
 ch'ella prenda tal cura,  
 poi che tu la ricusi, o tu non puoi.  
 Ohimè, se nulla manca  
 a la certezza homai,

<sup>116</sup> Sulla funzione anche politica del Satiro tassiano, cfr. Fenzi (1979).

e nulla manca al colmo  
de la miseria mia,  
che bado? che più aspetto? O Dafne, Dafne,  
a questo amaro fin tu mi salvasti?  
a questo fine amaro?  
Bello e dolce morir fu certo all'ora  
ch'uccider io mi volsi.  
Tu me 'l negasti e 'l Cielo, a cui pareva  
ch'io precoressi co 'l morir la noia  
ch'apprestata m'havea.  
Hor che fatto ha l'estremo  
de la sua crudeltade,  
ben soffrirà ch'io moia,  
e tu soffrir lo déi.

Le *rheseis* finali, invece, quasi per contrapposizione stilistica, sono risolte per mezzo di un andamento prosastico, fitto di *enjambement* e costruito con un lessico medio<sup>117</sup>.

In conclusione, mi pare che quest'opera del Tasso, nonostante il notevole balzo in avanti rispetto alla tradizione pastorale ferrarese in direzione di una maggiore uniformità poetica medio-alta, non risolva completamente l'ambiguità linguistica di fondo propria di un genere medio e misto, così come teorizzato da Giraldi. La presenza di un registro comico e colloquiale, il compiacimento per formule poetiche concettose, l'ambiguità sensuale nascosta nelle pieghe di molte scene costituiscono tutti, dunque, elementi peculiari che inducono a postulare una certa distanza stilistica del melodramma rinucciniano dall'*Aminta*. Se pure qualcosa di questo Tasso pastorale rimane anche in Rinuccini – ed è un aspetto che documenteremo all'atto dell'analisi linguistica specifica dei diversi libretti – ciò avviene, a mio avviso, quasi per inevitabile osmosi culturale, senza cioè che il poeta fiorentino abbia manifestato l'intenzione di concepire uno spettacolo modellato sull'*Aminta*, pur riconoscendo in quest'ultimo lavoro un'interessante ipotesi di scioglimento lieto, non lontana dai suoi presupposti ideologici. La lingua dell'*Aminta* influenzerà piuttosto il Guarini e il repertorio madrigalistico, da cui Rinuccini e Peri vorranno prendere con convinzione le distanze, come verrà dimostrato.

---

<sup>117</sup> Cfr., per esempio, i vv. 1669 e sgg.: «Io era a mezzo il colle, ov'havea teso | certe mie reti, quando assai vicino | vidi passare Aminta, in volto e in atti | troppo mutato da quel ch'ei soleva, | troppo turbato e scuro. Io sorsi, e corsi | tanto che 'l giunsi, e lo fermai; et egli | mi disse: Ergasto, vuo' che tu mi faccia | un gran piacer: Questo è, che tu ne venga | meco per testimonio d'un mio fatto ecc.», in cui notevoli sono gli *enjambement*, che donano un andamento ampio e discorsivo al tessuto poetico; la *sermocinatio* è di tradizione tragica.

## 2.4 Guarini e la questione del *Pastor fido*

Il *Pastor fido* guariniano, più ancora dell'*Aminta*, di cui per molto tempo è stato considerato in maniera sbrigativa una sorta di evoluzione stilistica all'interno di un medesimo genere boschereccio, viene comunemente additato dalla critica musicologica e non solo – s'è visto – come il precedente più diretto del melodramma di Rinuccini<sup>118</sup>. L'opinione critica diffusa è piuttosto semplice da ricostruire: l'*Aminta* e il *Pastor fido* sono due favole pastorali; l'*Euridice* di Rinuccini presenta pastori e ninfe in scena e uno scioglimento forzatamente lieto; Guarini e Tasso sono i poeti prediletti dai madrigalisti del tardo Cinquecento; ergo, l'*Euridice* di Rinuccini è una favola pastorale, la cui lingua imita quella del Tasso e del Guarini. Questa spiegazione sommaria, a mio avviso, poggia su una serie di fraintendimenti critici, in parte già svelati dalla più recente bibliografia sull'argomento, in parte ancora da chiarire.

2.4.1 Dell'innalzamento stilistico della *fabula* tassiana rispetto ai precedenti ferraresi s'è già detto, sulla scorta dei contributi di Brusciagli. Anche intorno al *Pastor fido* – ed il merito va, questa volta, a Guido Baldassarri, Andrea Gareffi e, soprattutto, ad Elisabetta Selmi – negli ultimi anni si è lavorato per quanto concerne i presupposti teorici, gli sviluppi filologici e i documenti critici dell'epoca, giungendo a conclusioni particolarmente convincenti<sup>119</sup>. La Selmi ha infatti mostrato come, a partire dall'inevitabile archetipo aminteo, Guarini si sia gradatamente allontanato dallo schema pastorale ferrarese, per accogliere in maniera massiccia ed ostensiva sollecitazioni tragiche antiche che, nei due atti conclusivi, gravitano intorno al modello greco più diffuso in quegli anni, vale a dire l'*Edipo* sofocleo con la sua esemplare agnizione già additata da Aristotele<sup>120</sup>. Dall'altro lato, Guarini studia le soluzioni teoriche che il Tasso

---

<sup>118</sup> Ancora una volta, rimando a Pirrotta (1987), ma pure Russano Hanning (1973).

<sup>119</sup> Nel 1999 è uscito un ricchissimo commento al *Pastor fido* curato da Elisabetta Selmi, con introduzione di Guido Baldassarri: vedi Selmi (1999); della stessa studiosa è un volume molto dettagliato che indaga i presupposti teorici e i rapporti intertestuali che Guarini intrattiene con i classici e con i poeti contemporanei: vedi Selmi (2001). Nel 1997 Andrea Gareffi aveva già pubblicato le *Annotazioni* guariniane all'edizione *ne varietur* del 1602 del *Pastor fido*: vedi Gareffi (1997).

<sup>120</sup> Sul rapporto che Guarini instaura con i modelli classici, cfr. Selmi (2001), pp. 75-139. La studiosa afferma a p. 122: «a suo modo, interprete delle latenti potenzialità teatrali dell'idillismo tragico tassiano, del nucleo cioè più rilanciabile in termini di novità e di nobilitazione della pastorale [...], il Guarini dovette prefiggersi di sfidare la lineare perfezione del disegno aminteo, rafforzando, in termini di «evidenza scenica», l'intuizione drammatica del Tasso, con il ricorso all'innesto di quegli archetipi culturali, antichi e moderni, più rappresentativi delle tendenze in voga nel teatro del maturo Cinquecento».

epico, non pastorale, aveva appena applicato nella tormentata stesura della *Liberata*, per quanto riguarda sia la categoria del *meraviglioso*, sia le vicende amorose intese in senso edificante e cristiano. Così chiosa la Selmi: «in questo riassetto testuale che mira a nobilitare la *fabula* tragicomica per via di adduzione ai due generi alti della tradizione aristotelica, l'epico e il tragico, valorizzando categorie retoriche di pregnante attualità per la cultura del tempo, si comprende chiaramente come siano proprio la ricerca di un "meraviglioso strutturale" e la ritessitura esemplare di un  $\mu\theta\omicron\varsigma$  classico, allusivo di una storia cristiana di colpa e di riscatto, le due direttrici portanti su cui corre il *restyling* drammatico e l'innalzamento illustre dell'"umile" vicenda arcadica»<sup>121</sup>.

D'altra parte, come Guarini più volte scrive nei suoi numerosi interventi critici e teorici, sollecitati dalla circolazione manoscritta, dalle letture private e poi dalla stampa nel 1589 del *Pastor fido*, in particolare dopo il famoso giudizio negativo dell'aristotelico Giason De Nores, il comico è un elemento fondamentale del suo lavoro, inteso proprio come controparte e mitigazione della componente tragica<sup>122</sup>. Se, infatti, De Nores considerava la commedia e la tragedia due generi inconciliabili, poiché l'uno ha finale lieto e l'altro infelice, Guarini nel *Verato primo* ha buon gioco, dapprima nel ricordargli numerose e celebrate tragedie antiche a lieto fine, in seguito nel controbattere, in puro stile filosofico e aristotelico, alle accuse di «mostruosità» del genere tragicomico, col sostenere che il nuovo genere misto non è l'unione di due organismi eterogenei, bensì un nuovo organismo autonomo, come accade spesso di vedere in natura; inoltre, Guarini afferma che non è disdicevole avere in un medesimo testo persone nobili e persone umili, nemmeno che si parli di fatti gravi e di fatti leggeri, poiché ciò accadeva anche nelle tragedie antiche. Successivamente, già presentando la temperie secentesca, il ferrarese liquida abilmente la questione introducendo la categoria del *meraviglioso* come prodotto naturale di elementi opposti, sempre secondo osservazioni quasi di natura biologica e filosofica<sup>123</sup>, e arrivando a fornire una famosa

---

<sup>121</sup> Cfr. Selmi (1999), p. 53.

<sup>122</sup> Per la trattazione dell'apologia guariniana del genere tragicomico, per un'analisi dei due *Verati* e delle successive *Annotazioni* e del *Compendio*, anche in rapporto con la precedente tradizione teorica cinquecentesca, cfr. Selmi (2001), pp. 11-74.

<sup>123</sup> «Avrete voi però convinto che, per esser così contrarie, non si possano unir insieme, per farne un terzo poema? Qual discordia o nimistà maggiore si trovò mai di quella che si vede negli elementi? I quali con le loro opposite differenze una tal guerra si fanno, che, se l'effetto nol dimostrasse, parrebbe cosa impossibile che due soli di loro, non che tutti insieme, si potessero unir giamai; e pure la natura, maestra e madre dell'arte, ottimamente il fa, e 'l caldo mortal nemico del freddo e l'umido del secco accorda insieme con tanta pace ne' misti, che, dove disuniti non si potevano sofferire e davansi la fuga, per conservar se medesimi, accompagnati poi nella generazione de' corpi a loro soggetti, cedendosi e pareggiandosi l'un



formula interpretativa del nuovo genere, travasata nel successivo *Compendio* allegato all'edizione *ne varietur* del 1602: la tragicommedia «dall'una [la tragedia] prende le persone grandi e non l'azione; la favola verisimile, ma non vera; gli affetti mossi, ma rintuzzati; il diletto, non la mestizia; il pericolo, non la morte; dall'altra [la commedia] il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice, e soprattutto l'ordine comico».

Sarebbe sufficiente questa dichiarazione di Guarini per fugare ogni sospetto di adesione teorica e letteraria da parte di Rinuccini alla soluzione tragicomica del *Pastor fido*. Non mi pare, infatti, che qualche lettore possa verosimilmente riscontrare nei primi melodrammi elementi che possano indurre ad un «riso» pur «non dissoluto», né «piacevolezze modeste», né un «ordine comico». Risultano invece piuttosto simili agli intendimenti rinucciniani tutti gli elementi che Guarini dice di aver recuperato dal genere tragico e di aver sottoposto ad una generale revisione in senso temperato, in particolare «gli affetti mossi, ma rintuzzati», «il pericolo, non la morte» e, soprattutto, «il diletto, non la mestizia». In altri termini, queste parole del ferrarese ci inducono a rafforzare la nostra posizione in merito all'operazione di Rinuccini, considerata non come unione di componenti tragiche e comiche in un nuovo essere meraviglioso, bensì, piuttosto, come addolcimento della sola componente tragica in chiave non luttuosa, ma dilettevole.

In questa direzione, risulta interessante il discorso che Guarini porta avanti nel *Verato primo* intorno alla purgazione della tragedia, all'interno di una questione più ampia legata ai fini del nuovo genere tragicomico. La definizione di purgazione tragica risente molto, a mio avviso, delle coeve riflessioni svolte in seno alla fiorentina Accademia degli Alterati, come il più volte citato intervento di Lorenzo Giacomini sull'argomento testimonia (sul quale vd. *infra*):

---

con l'altro, lascian le proprie forme e 'n una sola, da loro molto diversa, unitamente cospirano. Non altramenti avviene delle due tragedia e comedia: le quali sien pure a vostro modo nemiche (non vi si nega che, quando sono separate e ciascheduna nella sua forma, non abbiano a contenersi ne' loro termini), ma, quando queste medesime si congiungono per formar un altro poema, misto d'ambidue loro, ci concorrono a guisa degli elementi, per modo rintuzzate e corrette che l'una diviene amica dell'altra. E per mostrarvi più chiaramente che così sia, vegnamone all'atto pratico. Sapete come si fa? In quella guisa medesima che suole il medico nel comporre la teriaca, la quale chi non sapesse come si temprà, sapendo però ch'ella sia antidoto del veleno, si meraviglierebbe vedendovi entrare la vipera velenosa, ma cesserebbe la meraviglia, quando intendesse poi ch'ella non vi può entrare se non purgato prima il veleno, talché le parti salutifere vi concorrono, e non le nocive. Così fa chi compone tragicommedie»

E prima ch'altro s'intenda, è da sapere che la voce purgare ha due sensi: l'uno è di spegnere affatto (e'n questo l'usò il Boccaccio la dove e' disse: "I peccati, che tu hai infin all'ora della penitenza fatti, tutti si purgheranno" ); l'altro è di purificare e mondare (e'n questo senso disse il Petrarca: "Vergine, i' sacro e purgo / al tuo nome e pensieri e'ngegno e stile"; perciocché quivi non vuole egli spegner l'ingegno, come il Boccaccio intendea di spegnere i peccati, ma di sgombrarlo d'ogni viltà e farlo in sua natura perfetto). In questo secondo significato si dee prender il purgare in quanto all'arte della tragedia, come altresì lo prendono i medici: i quali, quand'essi voglion purgare, pogniam caso la colera, non è fin loro di spegnerla o diradicarla in tutto dal corpo umano, ché cotesto sarebbe un voler uccidere, e non sanare, levando alla natura tutto un umore, ond'ella si serve al temperamento degli altri, ma di levarne sol quella parte che, trabboccando fuor dei termini naturali, corrompe la simetria degli umori, onde poi nasce la'nfermità. Non purga dunque il poema tragico gli affetti suoi alla stoica, no, spiantandoli affatto da' nostri cuori, ma moderandoli e riducendoli a quella temperie che può servire all'abito virtuoso;

Il paragone con l'arte medica richiama molto da vicino Giacomini<sup>124</sup>, ancor di più se si tiene presente il fatto che Guarini ebbe contatti, proprio intorno al 1586, con il Salviati, che gli propose alcune correzioni linguistiche, e con la città di Firenze in generale, con lo scopo utilitaristico di guadagnarsi l'appoggio politico da parte del potere medico, dopo la rottura con gli Estensi<sup>125</sup>. È possibile, a mio avviso, ipotizzare che la virata tragica del finale del *Pastor fido* e, di conseguenza, l'interesse per i precetti aristotelici di agnizione e catarsi, non manifestati originariamente nel primitivo abbozzo dell'opera, più vicino alla tradizione ferrarese, possano essere stati stimolati proprio dal contatto con gli ambienti accademici fiorentini e che, quindi, il percorso di accoglimento delle innovazioni tragiche non sia nella direzione Guarini-Rinuccini, bensì, più in generale, da Firenze e dall'aristotelismo fiorentino verso un Guarini desideroso di smarcarsi dall'influenza del Tasso<sup>126</sup>. In ogni caso, nonostante l'idea di catarsi tragica ricalchi quella fiorentina, il fine che il ferrarese si pone con la sua tragicommedia è qualcosa di ben diverso, poiché alla liberazione dal terrore e dalla compassione si aggiunge pure la purgazione comica, secondo quanto lo stesso autore afferma ancora nel *Verato primo*:

---

<sup>124</sup> Vedi *infra*.

<sup>125</sup> Sulle correzioni del Salviati al *Pastor fido* si veda Battaglin (1964-65).

<sup>126</sup> Anche la Selmi nota, pur di sfuggita, un certo legame fra la posizione di Guarini e di Giacomini in merito all'interpretazione della catarsi tragicomica, avvertendo pure che «amicizia e rapporti con il Giacomini si attestano nell'epistolario guariniano»; cfr. Selmi (2001), p. 43, n. 113.

Se dunque il riso corrompe la forma tragica, ditemi un poco: quand'egli si troverà in soggetto, che non sia vile e plebeo, e avrà quelle parti della tragedia che non son repugnanti al ridicolo, che poema sarà? Tragedia no, perciocché la forma tragica è distrutta; e la definizione di lei cel dimostra, la quale è in tutto contraria al ridicolo. Ma né anche comedia, che non riceve soggetto nobile e solo ci rappresenta imperfezione e difetti d' uomini vili e degni di riso; che'n tutto è diverso dalla favola grande mista. Che sarà ella dunque, se non un terzo partecipante di quelle qualità tragiche e comiche, che si possono unir insieme?

Pertanto il fine di questo nuovo genere misto sarà ben lontano da quello della semplice tragedia, come chiaramente mostra Guarini:

Dico dunque che, stanti le cose dette di sopra, la tragicomedia anch'essa ha due fini: l'istrumentale, ch'è forma risultante dall'imitazione di cose tragiche e comiche miste insieme, e l'architettonico, ch'è il purgar gli animi dal male affetto della maninconia. Il qual fine è tutto comico e tutto semplice, né può comunicare in cosa alcuna col tragico, perciocché gli effetti del purgare son veramente opposti in fra di loro: l'uno allegra e l'altro contrista, l'un rilassa e l'altro restringe, i quali moti dell'animo sono repugnantissimi, conciosiacosaché l'uno va dal centro alla circonferenza e l'altro cammina tutto all'opposito. E questi sono quei fini, o messer Giasone, che, se voi chiamaste contraddittori, avreste una gran ragione, ma il fine istrumentale può esser misto, perciocché molte parti ha la tragedia, che, rimosso il terribile, han virtù di produrre il diletto comico, in quella guisa che s'è mostrato di sopra. Laonde concedendo Aristotile il diletto nella tragedia, diletto con diletto facilmente s'accorda insieme. E quale è il diletto tragico? L'imitare azion grave di persona illustre con accidenti nuovi e non aspettati. Or lievisi il terrore, che v'interviene, e riducasi al pericolo solo delle morti, fingasi favola e nomi nuovi, e sia temprato tutto col riso: resterà il diletto dell'imitazione, che sarà tragico in potenza, ma non in atto, e rimarranno la scorza sola, ma non l'effetto, che è il terribile per purgare, il quale non si può indurre se non con tutte le parti tragiche; altramenti la storia sarebbe anch'essa tragedia, e v'è tra loro una gran differenza, perciocché quella con la sua semplice narrazione non vuol purgare, e questa col suo grave, coll'apparato, coll'armonia, col numero, con la locuzione magnifica e sontuosa e coll'altre tragiche qualità vuole indurre il terribile e il miserabile per purgare.

La ricerca esplicita del riso, non solo in quanto forma ma pure in quanto fine, non è, in realtà, benché determinante, l'unico elemento di distanza dal melodramma di Rinuccini: significativo appare pure il successivo richiamo alla religione cattolica come autentico veicolo di catarsi evangelica, mescolato al recupero della tradizione comica tutta pagana di Menandro e Terenzio, in chiave meno grossolana e più decorosa,

secondo un'impostazione culturale che ha ben poco da spartire con il laicismo proprio del cenacolo artistico del Corsi, refrattario a qualsiasi forma di ingerenza cattolica in una società che si voleva modellare sugli antichi principi umanistici repubblicani:

E per venire all'età nostra, che bisogno abbiamo noi oggi di purgar il terrore e la commiserazione con le tragiche viste, avendo i precetti santissimi della nostra religione, che ce l'insegna con la parola evangelica? E però quegli orribili e truculenti spettacoli son soverchi, né pare a me che oggi si debbia introdurre azion tragica ad altro fine che per averne diletto. Dall'altro canto la comedia è venuta in tanta noia e disprezzo, che, se non si accompagna con le meraviglie degli intramezi, non è più alcuno che la possa soffrire; e ciò per cagione di gente sordida e mercenaria, che l'ha contaminata e riddotta a vilissimo stato, portando qua e là per infamissimo prezzo quell'eccellente poema, che soleva già coronar di gloria i suoi facitori. Per sollevare adunque di tanta meschinità la comica poesia, che possa dilettere le svogliate orecchie dei moderni uditori, seguendosi le vestigia di Menandro e di Terenzio, che la inalzarono a decoro molto più del solito grave, si sono ingegnati i facitori delle tragicommedie di mischiar tra le cose piacevoli di lei quelle parti della tragedia che si possono accompagnare con quelle della comedia, in tanto che conseguiscano la purgazione della mestizia; argomentando, e non male, che sì come i Romani antichi, per testimonio d'Orazio, introdussero i Satiri, personaggi ridicoli, tra la severità della tragedia, come dissotto si mostrerà, non per altro che per solazzo e ricreazione degli ascoltanti, così dee esser lecito a noi, per levar il fastidio e l'abborrimento, che oggi ha il mondo delle semplici e ordinarie comedie, di temperarle con quella tragica gravità che non è contraria al fine architettonico di purgar la mestizia.

2.4.2 Nonostante Brusagli si sia mostrato piuttosto dubbioso intorno alla ricezione della lezione tassiana dell'*Aminta* da parte di Guarini, in particolare per quanto concerne l'adeguamento ai precetti teorici aristotelici in senso tragico di cui s'è parlato nel precedente paragrafo<sup>127</sup>, non c'è dubbio che a livello linguistico il *Pastor fido* continui ed esasperi lo stile espressivo del precedente capolavoro ferrarese. Lo conferma un recente studio specifico di Vincenzo Guercio<sup>128</sup>, il quale, dopo aver confrontato alcune scene e situazioni tipiche delle due opere, commenta: «l'imitazione non è affatto

---

<sup>127</sup> Cfr. Brusagli (1985), p. 317: «Se infatti spingiamo lo sguardo oltre l'*Aminta*, verso il *Pastor fido*, ci accorgiamo facilmente che la lezione del Tasso rimane quasi del tutto inascoltata, e che la sua favola, nonostante l'universale ammirazione, non sembra avere avuto l'energia sufficiente di deviare il decorso della pastorale estense, di configurarsi come momento fondante e normativo di una nuova drammaturgia. Il Guarini costruisce bensì alcuni "pezzi" della sua opera a specchio del capolavoro tassiano [...], ma per il resto restaura senza esitare il meccanismo pre-tassiano della ronda di amori sfasati, replicando gli effetti d'iterazione delle occasioni drammaturgiche (lamenti amorosi, confronti tra gli amanti) cari alla "maniera" del Beccari e dell'Argenti».

<sup>128</sup> Cfr. Guercio (2002).

circoscritta ai luoghi e contesti specifici, *quel* luogo e *quel* contesto direttamente coinvolti dallo stretto rapporto di emulazione o riscrittura, ma ‘irradia’ frammenti nelle direzioni più varie, rampolla ancora a distanze anche assai ampie, distribuisce tessere di vario spessore e natura in sedi anche lontane e diverse, per spazio e/o contesto; anzi, talvolta, con riscontri anche più nitidi e convincenti, forse meno ‘dissimulati’, o meno soggetti a lavoro di rielaborazione, quanto più lontana, in qualsivoglia senso, è la sede della ripresa»<sup>129</sup>.

Basandoci su un contributo ormai datato ma ancora valido di Deanna Battaglin<sup>130</sup>, possiamo accostarci, solo per qualche spunto, alla lingua del *Pastor fido*, riportando subito la sintesi che la studiosa fornisce in apertura del suo saggio: «Il G. muove dalla tradizione lirica cinquecentesca, e quindi dal petrarchismo, dall’esperienza tassiana, soprattutto dell’*Aminta*, e da quella del madrigale, svolgendo la sua ricerca poetica in due direzioni: da una parte verso la progressiva stilizzazione del linguaggio petrarchesco, riducendone determinati moduli stilistici, ad esempio la metafora, a valori simbolici di cifra cristallizzata, dall’altra subordinando decisamente ogni elemento stilistico alla ricerca di effetti musicali»<sup>131</sup>. Le scelte linguistiche del Guarini rispecchiano la sua posizione teorica che, come la Battaglin mette in luce, è subordinata ad una «concezione edonistica dell’arte»<sup>132</sup>, secondo la quale l’opera letteraria, e l’opera teatrale in particolare, devono in primo luogo divertire gli spettatori, fornendo un’occasione di evasione dalla vita cortigiana: diletto ed evasione, dunque, raggiunti anche per mezzo di una lingua artificiosa e meravigliosa, di origine speroniana e giunta al Guarini attraverso la mediazione del Tasso<sup>133</sup>.

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 155.

<sup>130</sup> Cfr. Battaglin (1970).

<sup>131</sup> Ivi, pp. 293-294.

<sup>132</sup> Ivi, p. 297, ove si cita una lettera del Guarini a Corneglio [*sic*] Bentivoglio, in cui il poeta afferma: «Le muse son donne giovani, allegre, sollazzevoli e da buon tempo, non stanno volentieri dove si triboli e per questo la poesia è simigliante all’amore, che non è altro che un pensiero spensierato, un negozio ozioso, e come si suol dire una cura senz’anima. Così la poesia, che cosa è ella per mia fe’ se non un saver pazzo e una perdita di cervello tanto insensibile, che le più volte chi l’ha, non si ricorda d’haverlo, e chi non l’ha, si crede d’haverne troppo?».

<sup>133</sup> Sul sottile e per lo più sotterraneo rapporto fra Guarini e la *Canace* speroniana, cfr. ancora Selmi (2001), in part. alle pp. 132-139, in cui la studiosa afferma: «da un raffronto delle soluzioni stilistiche e strutturali del *Pastor fido* con la *fabula* della *Canace*, radiografata sullo spettro della difesa teorica dell’*Apologia* e delle *Lezioni* speroniane, si desume un fuoco incrociato d’interferenze fra i due testi, tale da indicare nella tragedia dello Speroni un modello conflittuale con cui Guarini dialoga, in un interessante processo di ripresa e correzione di tipologie sceniche, poco ortodosse o poco riuscite, collaudate dall’anziano retore patavino» (p. 133).

La componente retorica di matrice petrarchesca, fatta di dittologie, endiadi, coppie, ma pure di parallelismi e antitesi, viene intensificata per creare acutezze, bisticci ed altre formule ingegnose, come si può vedere in questo passo, in cui Guarini elabora note antitesi petrarchesche, di matrice ovidiana, secondo un gusto che la Selmi non esita a definire musicale e madrigalistico (I, 1, 118-136)<sup>134</sup>:

Credi a me pur, che 'l provo:  
non è pena maggiore  
che 'n vecchie membra il pizzicor d'amore,  
ché mal si può sanar quel che s'offende,  
quanto più di sanarlo altri procura.  
Se 'l giovinetto core Amor *ti pugne*,  
Amor anco *te l'ugne*:  
se col duol *il tormenta*,  
con la speme *il consola*;  
e s'un tempo *l'ancide*, infine *il sana*.  
[...]  
Deh! non ti procacciar prima del tempo  
i difetti del tempo;  
ché, se t'assale a la canuta etade  
amoroso talento,  
avrà doppio tormento,  
*e di quel che, potendo, non volesti,*  
*e di quel che, volendo, non potrai.* (corsivi miei)

Torniamo alla Battaglin: «Se da una parte gli elementi metaforici della tradizione lirica petrarchesca vengono sempre più ridotti a cifra lessicale, perdendo il loro valore espressivo, dall'altra si sviluppa nello stile del Guarini, la metafora barocca, nel suo aspetto "ingegnoso" legato alla poetica della sorpresa e della meraviglia»<sup>135</sup>; la metafora guariniana, che è un'invenzione personale non ereditata dal Tasso, perché, secondo la studiosa, nell'*Aminta* «la componente ingegnosa si rivela soprattutto nel largo uso di antitesi»<sup>136</sup>, apre la strada al Marino e al marinismo, fino alle teorizzazioni del Tesauro nel tardo Seicento.

Prendiamo un noto passo dal coro secondo, in cui Guarini rielabora in senso poetico la diffusa teoria neoplatonica del bacio come comunione spirituale fra due anime; questi versi – avverte la Selmi – suonano «a parodia seria dei misteri neoplatonici dell'ascesi erotica [...], poiché l'impressione che si ricava [...] non è quella di una

---

<sup>134</sup> Cfr. Selmi (1999), p. 292.

<sup>135</sup> Cfr. Battaglin (1970), p. 320.

<sup>136</sup> *Ibidem*, n. 41.

spiritualizzazione del bacio, ma piuttosto di un gioco di ammiccamenti galanti e sensualistici» (II, 29-60)<sup>137</sup>:

Ben è soave cosa  
quel bacio che si prende  
da una vermiglia e delicata rosa  
di bella guancia. E pur chi 'l vero intende,  
com'intendete vui,  
avventurosi amanti che 'l provate,  
dirà che quello è morto bacio, a cui  
la baciata beltà bacio non rende.  
Ma i colpi di due labbra innamorate,  
quando a ferir si va bocca con bocca  
e che in un punto scocca  
Amor con soavissima vendetta  
l'una e l'altra saetta,  
son veri baci, ove con giuste voglie  
tanto si dona altrui, quanto si toglie.  
Baci pur bocca curiosa e scaltra  
o seno o fronte o mano: unqua non fia  
che parte alcuna in bella donna baci  
che baciatrice sia,  
se non la bocca, ove l'un'alma e l'altra  
corre e si bacia anch'ella, e con vivaci  
spiriti pellegrini  
dà la vita al bel tesoro  
de' bacianti rubini,  
sì che parlan tra loro  
gran cose in picciol suono,  
e segreti dolcissimi che sono  
a lor solo palesi, altrui celati.  
Tal gioia amando prova, anzi tal vita,  
alma con alma unita,  
e son come d'amor baci baciati  
gli incontri di duo còri amanti amati.

L'esorbitante profluvio di figure retoriche concettose ed ingegnose, in questo caso, come nota la Battaglin, «alleggerisce la sensualità del tema riducendola a gioco leggero e trasformandola in sensualità di valori fonici, musicali della parola»<sup>138</sup>: è la riprova di un'idea tutta edonistica e disimpegnata di letteratura.

L'ingegnosità della metafora già barocca si unisce sovente all'ossimoro, punto di arrivo estremo del gusto per l'antitesi proprio di Speroni e Tasso, come si evince in questo ben noto passo al termine del grande e centrale confronto fra Amarilli e Mirtillo,

---

<sup>137</sup> Cfr. Selmi (1999), p. 362.

<sup>138</sup> Cfr. Battaglin (1970), p. 326.

che di fatto si costituisce quale madrigale autonomo e, in quanto tale, è musicato da Monteverdi in apertura del suo *Quarto libro* (III, 3, 309-316):

Ah! dolente partita!  
ah, fin de la mia vita!  
da te parto e non moro? E pur i' provo  
la pena de la morte  
e sento nel partire  
un *vivace morire*,  
che dà vita al dolore  
per far che *moia immortalmente* il core. (corsivi miei)

Estrema rarefazione lessicale, che conduce ad una vera e propria esibizione di abilità linguistica, quasi ipotiposi del contrappunto musicale e a quello destinata, in un gioco di corrispondenze ingegnose.

Insomma, ancora di più sul piano linguistico, non riconosciamo sollecitazioni feconde che possano aver stimolato la creatività di Rinuccini. In particolare, non è alla metafora continuata, all'ossimoro come fonte di acutezze, alla retorica dilettevole che il librettista fiorentino vuole ispirarsi: l'idea di letteratura come svago intellettualistico fine a se stesso cozza con i presupposti seri ed impegnati, vuoi allegorici o persino didascalici, che animano l'ideale tragico di Corsi e dei suoi collaboratori. In altre parole, se l'idea guariniana di terrore temperato e mitigato dallo scioglimento lieto, escludendo del tutto, come s'è detto, la componente comica, può aver incuriosito Rinuccini, sulla realizzazione concreta a livello di lingua e di stile la distanza fra i due poeti è palpabile<sup>139</sup>.

La nobilitazione in senso tragico della sua pastorale, dunque, conduce Guarini a introdurre nel *Pastor fido* i consueti istituti formali che rimandano al Trissino. Faccio riferimento, in primo luogo, al tradizionale lamento, che si presenta sia nella variante amorosa e funerea, fitta di richiami alla sfera del dolore e della morte<sup>140</sup>, sia nella

---

<sup>139</sup> Ancora la Selmi nota un certo interesse da parte di Guarini per le sperimentazioni poetiche tragiche di Rucellai; cfr. Selmi (2001), p. 103: «Non diversamente dai volgarizzamenti sperimentali, euripidei e seneciani, del veneziano Ludovico Dolce, anche l'*Oreste* del Rucellai dovette interessare il Guarini per le soluzioni lirico-tragiche con cui aveva cercato di adattare al codice affettivo e petrarchistico italiano le situazioni 'appassionate' della tragedia euripidea, in vista di quegli intarsi di ripresa dalle *Ifigenie* su cui scorre la filigrana classicheggiante del carattere tragico di Amarilli, sin dai primi abbozzi del testo». La mediazione di Rucellai può risultare un'ulteriore testimonianza dell'attenzione di Guarini per il mondo culturale fiorentino, in particolare per quanto concerne l'opzione tragica a lieto fine, già collaudata dallo stesso Rucellai.

<sup>140</sup> Cfr. il lamento di Mirtillo (III, 8, 1-44): «Ah pur troppo son desto e troppo miro! | Così nato senz'occhi | foss'io piuttosto, o più tosto non nato! | A che, fero destìn, serbarmi in vita | per condurmi a vedere |



variante familiare e pietosa, carica del solito armamentario sintattico di esclamative ed interrogative retoriche<sup>141</sup>. Per quanto concerne, in particolare, il lamento di Montano del quinto atto, la Selmi commenta: «l'evocazione dell'incombente catastrofe chiama in causa i tradizionali affetti tragici della "pietà" e del "terrore", ma nella scelta melodrammatica e temperata del teatro guariniano la catarsi intende far leva sulla pietà, al più su un controllabile "timore"»<sup>142</sup>. Queste parole sottolineano il legame fra le idee di tragicità di Guarini e Rinuccini, ma bisogna fare attenzione a non estendere arbitrariamente, come talvolta accade anche alla Selmi, l'aggettivo 'melodrammatico' anche a contesti più propriamente madrigalistici o pensare di adoperarlo per qualsiasi caso di opera per musica, del Seicento come del Settecento o dell'Ottocento; ben diversa, insomma, è la lingua di Rinuccini rispetto a quella di un marinista d'eccezione come Busenello<sup>143</sup>.

---

spettacolo sì crudo e sì dolente? | O più d'ogni infernale | anima tormentata, | tormentato Mirtillo, | non stare in dubbio, no; la tua credenza | non sospender già più; tu l'hai veduta | con gli occhi proprio, e con gli orecchi udita. | La tua donna è d'altrui, | non per legge del mondo, | che la toglie ad ogni altro; | ma per legge d'Amore, | che la toglie a te solo. | O crudele Amarilli, | dunque non ti bastava | di dar a questo misero la morte, | s'anco non lo schernivi | con quella insidiosa ed incostante | bocca, che le dolcezze di Mirtillo | gradì pur una volta? | Or l'odiato nome, | che forse ti sovvenne | per tuo rimordimento, | non hai voluto a parte | de le dolcezze tue, de le tue gioie, | e l vomitasti fuore, | ninfa crudel, per non l'aver nel core. | Ma che tardi, Mirtillo? | Ma che tardi, Mirtillo? | Colei che ti dà vita, | a te l'ha tolta e l'ha donata altrui; | e tu vivi, meschino? e tu non mori? | Mori, Mirtillo, mori | al tormento, al dolore, | com'al tuo ben, com'al gioir se' morto. | Mori, morto Mirtillo: | hai finita la vita, | finisci anco il tormento. | Esci, misero amante, | di questa dura ed angosciosa morte, | che per maggior tuo mal ti tiene in vita».

<sup>141</sup> Cfr. il lamento di Montano (V, 5, 287-325): «Lascia a me queste lagrime, Carino, | che piango il sangue mio. | Ah, perché sangue mio, | se l'ho da sparger io? Misero figlio! | perché ti generai? perché nascesti? | A te dunque la vita | salvò l'onda pietosa, | perché te la togliesse il crudo padre? | Santi numi immortali, | senz'il cui alto intendimento eterno | né pur in mar un'onda | si move o in aria spirto o in terra fronda, | qual sì grave peccato | ho contra voi commesso, ond'io sia degno | di venir col mio seme in ira al cielo? | Ma, s'ho pur peccat'io, | in che peccò il mio figlio? | Ché non perdoni a lui, | e con un soffio del tuo sdegno ardente | me, folgorando, non ancidi, o Giove? | Ma, se cessa il tuo strale, | non cesserà il mio ferro. | Rinoverò d'Aminta | il doloroso esempio, | e vedrà prima il figlio estinto il padre, | che l' padre uccida di sua mano il figlio. | Mori dunque, Montano! Oggi morire | a te tocca, a te giova. | Numi, non so s'io dica | del cielo o dell'inferno, | che col duolo agitate | la disperata mente, | ecco, il vostro furore, | poi che così vi piace, ho già concetto. | Non bramo altro che morte; altra vaghezza | non ho che del mio fine. | Un funesto desio d'uscir di vita | tutto m'ingombra e par che mi conforte. | A la morte! a la morte!»

<sup>142</sup> Cfr. Selmi (1999), p. 459-460.

<sup>143</sup> In questo senso, risultano a mio avviso poco chiare affermazioni di questo tipo: «il piacere delle emozioni, nella dialettica intellettuale della finzione guariniana, diviene, pertanto, il mezzo e il fine di cui si appaga e in cui si circoscrive l'essenza della rappresentazione: una traiettoria di sviluppo *che anticipa lo spirito del melodramma, d'imminente trionfo sulla scena barocca*» (cfr. Selmi (2001), p. 43); oppure, laddove la Selmi commenta il primo dialogo fra Mirtillo ed Ergasto, cfr. Selmi (1999), pp. 297 e sgg., ed afferma: «Nella forma di un motteggio madrigalistico, che trova ampia conferma nell'analogia di schemi e motivi che circola fra questa scena e l'officina lirica dell'autore, il dialogo dei due pastori attualizza i modelli tradizionali *in chiave di adattamento melodrammatico*», oppure, poco più avanti: «Il Guarini si riappropria del recitativo lirico di Aminta, evocativo nella scelta di un tempo interiore, su toni enfaticizzati [...] e di costruita cantabilità melodrammatica» (corsivi miei). Pare di capire che melodrammatico sia adoperato qui ed altrove nel senso di musicale o, forse, elegiaco. Riaffermo la mia perplessità

Tornando agli istituti del teatro tragico, anche nel *Pastor fido* trova posto la tradizionale *rhexis* del Messo, caratterizzata da un evidente innalzamento del registro linguistico, dalla tradizionale *sermocinatio*, nonché da un lessico funebre e iperbolico, con formule come «fieri segni», «accidenti mostruosi», «insoliti ululati», «funesti gemiti» ecc.<sup>144</sup>. Anche il racconto del Messo, tuttavia, si piega all'idea generale già barocca di suscitare meraviglia e stupore nell'animo degli spettatori, come testimoniano nessi parentetici esclamativi, quali «ahi, vista piena d'orror!», «oh, che stupendo caso udrai!», «or odi meraviglia», «o, miracolo ingiusto!» ecc.

Le velleità tragiche del ferrarese, unite alla tendenza di Guarini ad essere prima teorico della propria opera che poeta, si manifestano, nell'ultimo atto, in autentici segnali strutturali di natura epesegetica, che danno forma poetica e concretezza drammaturgica agli intendimenti dell'autore, come mostra questo breve passo, che costituisce un commento al significato di catarsi tragica temperata, giustificata in chiave religiosa (V, 5, 241-248):

O Provvidenza eterna,  
 con qual alto consiglio  
 tanti accidenti hai fin a qui sospesi,  
 per farli poi cader tutti in un punto!  
 Gran cosa hai tu concetta,  
 gravida se' di mostruoso parto:  
 o gran bene o gran male  
 partorirai tu certo.

Anche il momento drammatico dello scioglimento lieto è segnalato da Guarini per mezzo di battute di commento, fitte di esclamative, in cui trovano posto voci e

---

sull'estensione arbitraria di tale etichetta, soprattutto se essa comprende fenomeni linguistici e stilistici molto diversi, pur nella comune unione con la musica.

<sup>144</sup> Cfr. il racconto del Messo a Titiro (V, 2, 58-115): «Giunta dinanzi al sacerdote (ahi, vista | piena d'orror!) la tua dolente figlia, | che trasse, non dirò dai circostanti, | ma, per mia fé, da le colonne ancora | del tempio stesso e da le dure pietre, | che senso aver parean, lagrime amare; | fu quasi in un sol punto | accusata, convinta e condannata. [...] | I fieri segni intanto | e gli accidenti mostruosi e pieni | di spavento e d'orror, che son nel tempio, | non pativano indugio, | tanto più gravi a noi quanto più nuovi, | e più mai non sentiti | dal dì che minacciâr l'ira celeste, | vendicatrice dei traditi amori | del sacerdote Aminta, | sola cagion d'ogni miseria nostra. | Suda sangue la dea, trema la terra, | e la caverna sacra | mugge tutta e risuona | d'insoliti ululati e di funesti | gemiti, e fiato sì potente spira, | che da l'immonde fauci | più grave non cred'io l'esali Averno. | Già con l'ordine sacro, | per condur la tua figlia a cruda morte, | il sacerdote s'inviava, quando, | vedendola Mirtillo (oh, che stupendo caso udrai!), s'offerse | di dar con la sua morte a lei la vita, | gridando ad alta voce: | “Sciogliete quelle mani! (ah, lacci indegni!) | ed invece di lei, ch'esser dovea | vittima di Diana, | me traete agli altari, | vittima d'Amarilli”. [...] | Or odi meraviglia. | Quella, che fu pur dianzi | sì da la tèma del morire oppressa, | fatta allor di repente | a le parole di Mirtillo invitta, | con intrepido cor così rispose: | “Pensi dunque, Mirtillo, | di dar col tuo morire | vita a chi di te vive? | O, miracolo ingiusto! Su, ministri, | su! che si tarda? omai | menatemi agli altari».

*iuncturae* gioiose quali «stupenda meraviglia», «alto stupore», «fortunata Arcadia», che diranno sicuramente qualcosa a Rinuccini<sup>145</sup>.

Sull'altro versante, il sostrato della commedia riemerge non soltanto nei personaggi totalmente comici del Satiro, presenza immancabile, s'è visto, della tradizione pastorale ferrarese<sup>146</sup>, e di Corisca, ma anche in personaggi mezzani (la tormentata coppia Dorinda-Silvio, ad esempio), capaci di elevatezze stilistiche e di precipitose cadute comiche. In questo senso, la coppia Dorinda-Silvio costituisce l'alternativa parodica alla coppia principale Amarilli-Mirtillo e, per questo motivo, alcune soluzioni drammaturgiche alte riservate a quest'ultimi vengono ripresentate in chiave dissacratoria attraverso i primi. Esempio, in proposito, il lungo monologo di Silvio nell'ottava scena del quarto atto, in cui il cacciatore si esprime dapprima secondo il modello tragico di Mirtillo, per poi inscenare un dialogo comico con l'Eco, folto di voci ed epiteti bassi e colloquiali. Anche nel lieto fine conclusivo, la catarsi gioiosa per l'unione felice dei due amanti principali ha la controparte comica ed erotica nella *rhexis* parodica di Linco sulla guarigione miracolosa di Dorinda da parte dell'innamorato Silvio, «con quel tono scherzoso – commenta la Selmi – che è peculiare del personaggio, richiamando il bisticcio metaforico delle duplici frecce e piaga: reale e d'amore» (V, 7, 91-106)<sup>147</sup>:

Quel che tra lor sia succeduto poi,  
si può più tosto immaginar che dire.  
Certo è sana Dorinda, ed or si regge  
sì ben sul fianco, che di lui servirsi  
ad ogn'uso ella può. Con tutto questo,  
credo, Corisca, e tu fors'anco il credi,  
che di più d'uno stral ferita sia;  
ma, come l'han trafitta arme diverse,  
così diverse ancor le piaghe sono.  
D'altra è fèro il dolor, d'altra è soave;  
l'una saldando si fa sana, e l'altra

---

<sup>145</sup> Cfr. le parole di Montano (V, 6, 201-227): «Un'allegrezza ho nel mio cor, Tirenio, | con sì stupenda meraviglia unita, | che son lieto, e nol sento, | né può l'alma confusa | mostrar di fuor la ritenuta gioia, | sì tutti lega alto stupore i sensi. | Oh non veduto mai, né mai più inteso | miracolo del cielo! | Oh grazia senza esempio! | Oh pietà singolar de' sommi dèi! | Oh fortunata Arcadia, | oh sovra quante il sol ne vede e scalda, | terra gradita al ciel, terra beata! | Così il tuo ben m'è caro, | che 'l mio non sento, e del mio caro figlio, | che due volte ho perduto | e due volte trovato, e di me stesso, | che da un abisso di dolor trapasso | a un abisso di gioia, | mentre penso di te, non mi sovviene; | e si disperde il mio diletto, quasi | poca stilla insensibile confusa | ne l'ampio mar de le dolcezze tue. | Oh benedetto sogno, | sogno non già, ma vision celeste! | Ecco ch'Arcadia mia, | come dicesti tu, sarà ancor bella.»

<sup>146</sup> Sul rapporto che Guarini instaura con la tradizione pastorale ferrarese e con i suoi tradizionali *topoi* scenici, cfr. ancora Selmi (2001), pp. 141-178.

<sup>147</sup> Cfr. Selmi (1999), p. 469.

quanto si salda men, tanto più sana.  
E quel fèro garzon di saettare,  
mentr'era cacciator, fu così vago,  
che non perde costume; ed or, ch'egli ama,  
di ferir anco ha brama.

## 2.5. Lorenzo Giacomini e l'Accademia degli Alterati

L'ampia carrellata di testi teatrali cinquecenteschi qui proposta ha permesso di chiarire in maniera preliminare la posizione dei melodrammi di Rinuccini in rapporto alla tradizione poetica precedente e di riformulare o correggere alcuni giudizi affrettati della più antica, oppure anche recente, critica musicologica e letteraria.

La pista che ho deciso di seguire – come ho più volte ribadito – è stata tracciata da contributi particolarmente convincenti di alcuni musicologi degli ultimi cinquant'anni – s'è visto nel primo capitolo: Palisca, Russano Hanning, Carter, De Caro – in direzione di una maggiore presa di coscienza del ruolo autonomo del librettista Rinuccini, all'interno del mondo accademico fiorentino più legato alle tradizioni umanistiche civili e sotto la protezione dell'influente Jacopo Corsi, nella creazione di un nuovo genere sperimentale, che intende portare avanti sia l'idea antica di tragedia interamente musicata, sia la tradizione tragica fiorentina sviluppata intorno agli Orti Oricellari. Ed è l'isolamento di quest'ultima produzione teatrale cittadina rispetto ai successivi sviluppi cinquecenteschi del genere, in particolare rispetto alla cosiddetta rifondazione di Giraldi, a motivare, con buona probabilità, la distanza teorica e stilistica di Rinuccini, che abbiamo man mano segnalato, nei confronti della restante produzione teatrale del secolo, condensata soprattutto in ambito ferrarese e patavino. Resta molto lontano il Giraldi, sia quello senechiano e orroroso dell'*Orbecche*, che quello novellistico delle tragedie a lieto fine; resta lontano anche lo Speroni con la sua *Canace*, troppo spesso chiamata in causa come antecedente melodrammatico. In questo senso, la linea Speroni-Tasso-Guarini, cioè, in altri termini, *Canace-Aminta-Pastor fido*, con la sua musicalità manieristica e il suo gusto artificioso per una formulazione poetica concettosa, ispira la produzione musicale legata all'ambito del madrigale, fino all'esplosione espressiva del *Quarto e Quinto libro* di Monteverdi: confondere questa tendenza poetica con la severa concisione tragica, pur dolce, dei melodrammi rinucciniani è, a mio avviso, un errore di interpretazione critica.

Abbiamo sovente chiamato in causa l'ambiente accademico filo-aristotelico degli Alterati fiorentini come naturale crogiolo teorico da cui ha verosimilmente preso le mosse l'idea tragico-archeologica di Rinuccini. Si è citato in molti punti il *Discorso* tenuto nel 1586 da Lorenzo Giacomini sulla purgazione della tragedia, quale sintesi teorica dell'idea di catarsi mite, che potrebbe addirittura aver influenzato le scelte operate da Guarini nel quinto atto del suo *Pastor fido*, ma che ha sicuramente influenzato molti passi dei suoi *Verati*. In assenza di studi specifici sull'intervento di Giacomini, ritengo opportuno, come completamento della nostra indagine sui precedenti del melodramma, darne una sintetica esegesi<sup>148</sup>.

Dopo avere affermato una prima «verità» intorno ai fini dell'opera d'arte e della tragedia in particolare, «la considerazione de' quali per le loro cagioni pertiene al politico che forma la città o vero la governa», secondo un ideale, dunque, di impegno sociale del genere teatrale, Giacomini entra nel vivo dell'argomentazione proposta affermando che:

[...] per ben comprendere che cosa sia la purgazione de la tragedia, è da intendere nel secondo luogo che significhi propriamente purgazione, la quale pare che pertenga al corpo et agli umori del corpo. L'atto del medicare si fa o per mezzo de' contrari o per via di purgazione con medicamenti purganti, i quali muovon gli umori che per sé non si muovono. Questa spezie di medicatura è da' Greci chiamata "catharsis", cioè purgazione, et il medicamento che in sé ritiene tale virtù è detto purgativo, et opera non come contrario et inimico ma come simile et amico a l'umore. Perciò che il reobarbaro o l'aloè o il nero elleboro ricevuto ne lo stomaco, diffondendo per la membra la virtù sua dal nativo calore destata, per naturale similitudine che ha col collerico o flemmatico o melancolico umore, ha forza come la calamita il ferro e l'ambra la paglia di attrarlo a sé, non solo da le vicine vene ma da le più remote parti del corpo (concorrendo però sempre la naturale virtù che scaccia le cose nocive), e di condurlo al luogo ove egli sta diffondendo la virtù sua, dico a lo stomaco; onde la natura gravata e stimolata lo discaccia. Confermasi quel che detto abbiamo con l'autorità de' prìncipi de' medici, Ippocrate e Galeno, e col testimonio di Alessandro nel 58 problema del secondo libro.

La definizione rivela subito, oltre che la matrice aristotelica, l'attenzione precipua di Giacomini alle scienze mediche, un'impostazione che condiziona tutto il trattato. Il discorso prosegue con la centrale definizione di affetto:

---

<sup>148</sup> Il *Discorso* di Giacomini si può leggere in Weinberg (1972), pp. 345-371.

altro non è affetto che seguitamento o fuga de l'anima di alcuna cosa appresa da lei, o come convenevole o come disconvenevole; ne la quale definizione venghiamo a comprendere non pure l'allegrezza e la tristezza ma anche il piacere e 'l dolore, i quali si ritrovano ne la prima apprensione de l'oggetto avanti che l'anima lo desideri o spera o tema; de la mischianza de' quali atti si compongono gli altri affetti che non son semplici né puri.

In questo modo, Giacomini può spiegare la funzione della catarsi tragica, che è una vera e propria operazione di guarigione sociale e di elevazione pubblica:

Ne la maniera da noi esposta, fermamente credo avere inteso questa purgazione quel uom savio il quale (sì come riferisce il Casa) affermava gli uomini aver bisogno sì di lacrimare molte volte come di ridere, e per tal cagione essere state trovate da principio le dolorose favole che si chiamaron tragedie; acciò che raccontate ne' teatri, come in quel tempo si costumava di fare, tirassero le lacrime agli occhi di coloro che avevan di ciò mestiere, e così eglino piangendo de la loro infermità guarissero. Che altro potette costui intendere che quella purgazione che noi abbiamo esposta? Aggiugnete il giudizio di [un] Academico vostro, la cui autorità appresso voi et appresso gli uomini scienziati è meritamente di molta stima, il Mei dico, che in questo sentimento prende la purgazione de la tragedia.

Il riferimento al Mei è il segnale della forte penetrazione a Firenze, proprio negli anni di formazione poetica di Rinuccini, degli insegnamenti eruditi sulla teoria musicale antica, che legano la tragedia tutta in musica ad un ideale di impegno civile volto al miglioramento della società. In questo senso, non sarà casuale il fatto che, proprio in conclusione, Giacomini affronti la questione dello scioglimento lieto, non negandogli affatto un'altrettanto valida funzione catartica, con una serie di argomenti che sembrano aprire la strada direttamente all'idea melodrammatica di Rinuccini:

Quel dubbio più tosto è da rimuoversi, come possa quella tragedia, il cui fine sarà lieto da miseria a felicità, compire questa purgazione, non rappresentando caso doloroso onde la compassione si tragga. E la risposta non è malagevole a darsi, e dopo essa sarà giunto a riva il ragionamento. Perciò che diciamo anche in tragedia tale avere luogo il compatimento e lo spavento, poiché il male vicino che senza speranza di scampo è per accadere, da l'anima è considerato come presente, e come tale muove compassione. Per che Ifigenia, pronta secondo la barbara legge ad uccidere il fratello non conosciuto, è attissima a muovere pietà poco minore che se lo avesse occiso, e l'apparecchio degli instrumenti di miserabile morte vicina in azione vera o imitata, così muove compassione quanto l'aspetto di morte seguita, la quale si può talora appresentare così terribile e dolorosa, con tanto ritiramento

di spiriti al principio de la vita, che proibendo la compassione et il pianto induca stupore e quella insensatezza de la quale disse Dante: «Io non piangeva, sì dentro impietrai». Dal che fu indotto Aristotele a chiamare ottima questa maniera di favole, benché prima avesse detto che ne' gareggiamenti al popolo recitate più tragice sembrano quelle che da fine sventurata sono terminate.

In altre parole, una variante accettabilissima di tragedia, che attraverso la pietà per un pericolo vicino, ma evitato *in extremis*, induca il lettore alla purgazione degli affetti. Purgazione che la presenza della musica non può che accrescere ulteriormente, come lo stesso Giacomini ci ricorda, citando le parole di Aristotele:

«E da le canzoni sacre veggiamo costoro, quando abbiano adoperate le canzoni che infuriano l'anima, conseguire medicamento e purgazione. Questo istesso è necessario avvenga et a' misericordievoli et a' timorosi, et universalmente a' sottoposti agli affetti et agli altri in quanto pertiene a ciascuno di questi tali, et a tutti farsi una certa purgazione et alleggerirsi con diletto. Similmente le canzoni purganti danno allegrezza non dannosa agli uomini; però tali armonie e tali canzoni si deon udire da gareggiatori che maneggiano la musica teatrale».

### 3. I melodrammi di Ottavio Rinuccini

In questo capitolo presento i tre melodrammi di Rinuccini che costituiscono l'oggetto della successiva analisi linguistica. Di ognuno, sulla scorta sia della bibliografia critica che della ricognizione storico-letteraria del precedente capitolo, viene messa in luce la struttura drammaturgica, con particolare attenzione al rapporto con le fonti classiche e umanistiche. Ciascuna descrizione è preceduta da una sintetica presentazione della situazione ecdotica del testo. Avverto già subito, in proposito, di aver seguito per tutti e tre i libretti la lezione contenuta nelle *principes*, tutte consultabili in diverse biblioteche italiane, anche in formato elettronico, dal momento che l'edizione moderna di Fassò (1956), come verrà dimostrato, non è affidabile; per amore di coerenza, infine, anche per il testo della *Dafne* adotto la lezione della prima edizione a stampa, nonostante l'esistenza della moderna e valida edizione critica di Gronda-Fabbri (1997).

#### 3.1 La Dafne

Del libretto della *Dafne* esiste un'unica edizione a stampa che risale all'anno 1600, affidata ai tipi del fiorentino Giorgio Marescotti<sup>1</sup>. L'edizione critica di Gronda-Fabbri (2007), pp. 3-20, peraltro, ne segue rigorosamente la lezione, a meno di minime varianti grafiche, di cui gli autori danno avviso nelle note ai testi<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «LA DAFNE | D'OTTAVIO | RINUCCINI | Rappresentata alla Sereniss. GRAN DUCHESSA | DI TOSCANA | Dal Signor Iacopo Corsi | IN FIRENZE | APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI | MDC | Con Licenza de' Superiori». Esiste anche un'edizione del 1604 che riporta la seguente intestazione: «La Dafne d'Ottavio Rinuccini rappresentata al sereniss. Duca di Parma dalla serenissima gran duchessa di Toscana. In Firenze: appresso Cristofano Marescotti», ma si tratta della medesima edizione Marescotti del 1600, cui è stato sostituito il primo fascicolo.

<sup>2</sup> Cfr. Gronda-Fabbri (2007), p. 1813. Fra le varianti grafiche non adottate dall'edizione critica possiamo annoverare: a) presenza costante dell'*h* etimologica in voci come *hoggi*, *honore*, *hora* e nelle forme del verbo *avere* (secondo il tipo *havrà*); b) elisione costante della sillaba *gli* davanti a vocale, secondo il tipo *begl'occhi*; nel v. 328 *ch'innanzi>che innanzi*; c) sempre *Fitone* per *Pitone*. Segnalo infine quattro evidenti refusi, opportunamente corretti dagli autori: v. 55: «questo *nostro* crudel che ne *dimora*», invece di «questo *mostro* crudel che ne *divora*»; v. 71: «*splend* il ciel» invece di «*splende* il ciel»; v. 350: *dostin* invece di *destin*.



3.1.1 Il Prologo, composto da sette quartine di endecasillabi in rima incrociata, è affidato alla personificazione del redivivo poeta latino Ovidio. Tale scelta è senza dubbio indotta dal soggetto prescelto che costituisce uno dei passi più noti del primo libro delle *Metamorfosi*, come testimoniano le parole che Rinuccini mette in bocca al poeta: «Quel mi son io, che su la dotta lira | cantai le fiamme de celesti amanti, | e i trasformati lor vari sembianti | soave sì, ch'il mondo ancor m'ammira» (5-8). Ovidio è immaginato provenire direttamente dai mitologici Campi Elisi, «ove immortali | godonsi a l'ombra de frondosi mirti | i graditi dal Ciel felici spirti»: il richiamo alla pianta del mirto, simbolo della poesia amorosa, è dovuto quale inevitabile omaggio ad un autore recepito nella letteratura italiana essenzialmente come poeta d'amore, ancorché spogliato dalle connotazioni più erotiche che lo contraddistinguevano. Si veda, infatti, come nella quartina successiva, il richiamo a due delle opere più note di Ovidio, nell'ordine l'*Ars amatoria* e i *Remedia amoris*, sia risolto in maniera tutta convenzionale e petrarchesca: «Indi l'arte insegnai come si deste | in un gelato sen fiamma d'amore, | e come in libertà ritorni un core | cui son d'amor le fiamme aspre e moleste» (9-12). La favola di Rinuccini, pertanto, sembra frutto degli intendimenti didascalici ed etici del poeta latino, senza che si faccia riferimento all'evidente fondo ironico che permea l'opera elegiaca ovidiana, così come si evince dalla penultima strofa, a dispetto di un'enunciazione sintattica non particolarmente perspicua: «Seguendo di giovar l'antico stile, | con chiaro esempio a dimostrarvi piglio | quanto sia, donne e cavalier, periglio | la potenza d'Amor recarsi a vile» (21-24). In altre parole, la favoletta ovidiana è fatta rientrare nel *topos* letterario, assai fortunato nel repertorio cinquecentesco, della donna ingrata punita, che si può far risalire almeno agli straordinari esempi boccacceschi, riferiti a motivi circolanti in epoca medievale in ambito sia sacro che profano, e che sarebbe stato ripreso di lì a poco dallo stesso Rinuccini con la commovente rappresentazione mantovana del *Ballo delle ingrate*, su musica di Claudio Monteverdi<sup>3</sup>. A dire il vero, ad essere punito in questo libretto è il dio Apollo, ma la sterilizzazione del potere erotico di Dafne, lungi dalla connotazione sacra che trapela dal testo ovidiano, assume qui un valore negativo, come è espressamente enunciato nel coro finale; oltretutto, la dedica e l'omaggio a Cristina di Lorena, «l'alta regina | gloria e splendor de lotaringi regi» (17-18), si iscrive

---

<sup>3</sup> Per quanto riguarda Boccaccio e la sua fortunata novella di Nastagio degli Onesti, cfr. Ventura (2008). Sul *Ballo delle ingrate* monteverdiano, vd. in questo lavoro il par. 5.5.

all'interno di una pratica letteraria di esaltazione politica dei matrimoni reali, che era cominciata, almeno, con la festa fiorentina del 1589 per le nozze di Cristina con il nuovo duca Ferdinando, per la quale Rinuccini aveva scritto un breve intermedio che è una preparazione della *Dafne*, e sarebbe continuata con l'*Euridice* per le nozze fra Maria de' Medici ed Enrico di Francia, nel 1600<sup>4</sup>: tutto all'opposto, insomma, della casta verginità della ninfa Dafne.

3.1.2 La prima scena, non a caso, richiama da vicino l'intermedio del 1589, mettendo in scena una stilizzata e allegorica battaglia fra Apollo e il mostro Pitone, «l'orrida belva» evocata dai terrorizzati pastori. L'origine di questo quadro è ancora nelle *Metamorfosi* ovidiane, in un breve episodio di raccordo fra la descrizione del diluvio e l'introduzione del nuovo personaggio Apollo (*Met.*, I, 438-451)<sup>5</sup>. Tuttavia, i versi latini, al di là di qualche suggestione minima, non costituiscono che lo spunto per un'elaborazione più complessa della scena, che risulta un rifacimento, a tratti letterale, dell'intermedio rinucciniano del 1589<sup>6</sup>. In quella battaglia pitica, infatti, si vedevano «dalla sinistra venire nove coppie tra uomini e donne, in abito quasi alla greca», che cantavano:

Ebra di sangue in questo oscuro bosco  
Giacea pur dianzi la terribil fera,  
E l'aria fosca e nera  
Rendea col fiato e col maligno tosco.

I primi due versi vengono riciclati interamente e affidati nella *Dafne* al coro (44-45); gli altri due rimaneggiati in questo modo e affidati ad Apollo: «non più di fiamma e tosco | infetta 'l puro ciel l'orribil fiato» (61-62). La successiva strofa dell'intermedio, in cui altre nove coppie d'uomini e donne descrivono le sciagure inflitte dal mostro, non

---

<sup>4</sup> Per l'uno e l'altro testo, vd. *infra*.

<sup>5</sup> «Illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python, | tum genuit, populisque novis, incognita serpens, | terror eras: tantum spatii de monte tenebas. | Hunc deus arcitenens, numquam letalibus armis | ante nisi in dammis capreisque fugacibus usus, | mille gravem telis exhausta paene pharetra | perdidit effuso per vulnera nigra veneno. | Neve operis famam posset delere vetustas, | instituit sacros celebri certamine ludos, | Pythia de domitae serpentis nomine dictos. | Hic iuvenum quicumque manu pedibusve rotave | vicerat, aesculeae capiebat frondis honorem. | Nondum laurus erat, longoque decentia crine | tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus.»

<sup>6</sup> Il testo dell'intermedio rinucciniano si può leggere in Solerti (1904), vol. II, pp. 25-28. Qualche spunto letterario per la stesura di questa scena iniziale del suo primo libretto può essere giunto a Rinuccini dalla fortunata traduzione delle *Metamorfosi* ovidiane ad opera di Giovanni Andrea dell'Anguillara, cui può appartenere la paternità della *iunctura* rinucciniana *mostro crudel* (in Anguillara, I, 118, 4).

lascia tracce nel successivo libretto, facendo perdere così una truce immagine orrorosa, di gusto quasi seneciano: «Qui di carne si sfama | Lo spaventoso serpe: in questo loco | Vomita fiamma e foco, e fischia e ruggè». Della successiva preghiera agli dèi pronunciata dai poveri abitanti:

Oh sfortunati noi!  
Dunque a saziar la fame  
Nati saremo di questo mostro infame?  
O padre, o Re del cielo,  
Volgi pietosi gli occhi  
Allo infelice Delo  
Ch'a te sospira, a te piega i ginocchi,  
A te dimanda aita e piange e plora!  
Muovi lampo e saetta  
A far di lei vendetta  
Contro 'l mostro crudel che la divora.

Rinuccini salva qualche verso, che confluisce in una strofetta più snella affidata al coro: «Giove immortal, che tra baleni e lampi | scoti la terra e 'l cielo, | mandane o fiamma o telo | che da mostro sì rio n'affidi e scampi» (36-39). Dai due successivi interventi corali dell'intermedio, che seguono la pantomima della battaglia, Rinuccini riprende solo qualche espressione («invitta mano» che diventa «l'invitt'arco», «l'orribil fera» diventa «terribil fera», «versar l'anima e il sangue» si trasforma in «su 'l terren versat'ha l'alma»), conservando comunque il clima di esaltazione collettiva nei confronti di Apollo, chiamato prima «valoroso Dio», poi, addirittura, «almo dio». È stata messa in luce da molti studiosi la sostanza allegorica di questa scena, dietro cui si celano gli omaggi dei sudditi fiorentini al nuovo regnante, iconograficamente identificato col sole<sup>7</sup>. Mi pare che il libretto della *Dafne* accentui con una maturità maggiore tali istanze encomiastiche, come si evincerà, in particolare, in sede di analisi lessicale.

3.1.3 La scena seconda contiene un dialogo fra la dea Venere, il figlio Amore e il dio Apollo, tutti e tre scesi sulla terra per motivi diversi. Amore beffardo, infatti, segue la madre, insinuando in un rapidissimo scambio di battute che la ragione della discesa della dea sia un amore terreno e non il semplice desiderio di trascorrere qualche ora nella natura. Rinuccini sembra suggerire, insomma, che il sentimento amoroso

---

<sup>7</sup> Cito almeno Russano Hanning (1979) e, soprattutto, De Caro (2006), pp. 145-158, che identifica l'odio verso il serpente Pitone con i sentimenti antispannoli diffusi in quell'epoca a Firenze.

costituisca il vero motore dell'universo, tanto sulla terra quanto nel cielo, e pertanto il rifiuto di Dafne già si preannuncia come un gesto contro natura: evidenti, ancora una volta, gli echi boccacceschi, legati al sereno ed idillico mondo boschereccio, nobilitato dall'educazione amorosa, come nella fiorentinissima *Comedia delle ninfe*.

Il successivo dialogo fra Amore e Apollo segue la traccia ovidiana, ma risulta qui molto più ampio e fitto. Nelle *Metamorfosi*, Apollo, «superbus» – aggettivo che passa anche a Rinuccini: «Se in quel *superbo* core | non fo piaga mortale» (130-131) – per la vittoria contro il serpente, vede Amore «adducto flectentem cornua nervo» e, colto dall'ira, insulta il fanciullo e gli intima con una certa aggressività: «Tu face nescio quos esto contentus amores | inritare tua nec laudes adsere nostras». Amore non si lascia sopraffare e lo minaccia apertamente, prima di andarsene in fretta.

Nel libretto di Rinuccini, il personaggio di Apollo ha una sfumatura più bonaria e canzonatoria: tutto il dialogo è infatti strutturato per mezzo di una serie di piccole provocazioni scherzose del dio cui risponde un Amore gradatamente sempre più stizzito. Il poeta fiorentino vuole trasmettere l'idea, che qui assume connotazioni quasi lucreziane, di un amore inteso come universale pericolo: «chiedilo al re dell'onde, | chiedilo a Giove, | e tra l'ombre profonde | del regno orrido oscuro | chiedi, chiedi a Pluton, s'ei fu sicuro» (112-116), dove quest'ultimo riferimento al regno dell'Aldilà costituisce già un'anticipazione del successivo melodramma, in cui l'integerrimo re degli Inferi è vinto dalla pietà dell'amante Orfeo e dalle preghiere della sua sposa Proserpina. Prima di andarsene in cerca di vendetta, il dio Amore lancia al pubblico una sorta di monito in forma di ottava rima, il cui primo endecasillabo, «Chi da lacci d'amor vive disciolto», sarà ripreso da Rinuccini nell'*Arianna*. Non sfuggano in questa scena le numerose reminiscenze tassiane, naturalmente legate al Prologo dell'*Aminta*, affidato proprio ad Amore, in abito pastorale. Anche nell'*Aminta*, il dio è ricordato «tra' grandi e celesti il più potente, | che fa spesso cader di mano a Marte | la sanguinosa spada, ed a Nettuno | scotitor de la terra il gran tridente, | ed i folgori eterni al sommo Giove» (*Am.*, 5-9); anche nell'*Aminta*, Amore vuole col suo arco «far cupa e immedicabile ferita» (*Am.*, 53), che corrisponde alla «piaga mortale» rinucciniana: in entrambe le opere, si vuole avvertire il pubblico della meraviglia per cui «pe' boschi hoggi sen van gli dei del cielo» (99) e, non a caso, le corrispondenze lessicali sono numerose.

La scena è chiusa da un secondo coro che richiama in maniera poetica il mito già ovidiano di Narciso ed Eco, entrambi, in modo differente, vittime illustri del rifiuto

amoroso. Anche in questo caso, la vicenda mitologica ha un risvolto didascalico nei confronti dell'uditorio. Esclama infatti il coro: «se così t'infiammi e 'ncendi | verso un dio, quai saran poi | sopra noi gli sdegni tuoi?» (163-165), prima di concludere con una deprecazione: «O beltà cruda e superba, | non fia già ch'in van m'insegni | come irato Amor si sdegni» (191-193).

3.1.4 La terza scena è centrale, sia nell'equilibrio strutturale, che per importanza drammaturgica. La prima parte è composta da un breve ma efficace dialogo fra Apollo e Dafne, che pare invenzione di Rinuccini, dal momento che nella fonte ovidiana l'incontro fra il dio e la ninfa è risolto con un lungo monologo del primo, il quale cerca in tutti i modi di conquistare la fanciulla, facendo appello alle sue nobili origini e al suo potere soprannaturale. Anche il consueto erotismo di Ovidio – bella, in questo senso, la descrizione di Dafne: «Spectat inornatos collo pendere capillos | et “Quid, si comantur?” ait; videt igne micantes | sideribus similes oculos, videt oscula, quae non | est vidisse satis; laudat digitosque manusque | brachiaque et nudos media plus parte lacertos: | siqua latent, meliora putat» (*Met.*, III, 497-502) – scompare del tutto nel libretto rinucciniano, per lasciare il posto ad un unificato colore petrarchesco. In questo modo, come meglio si vedrà più avanti nel capitolo relativo al lessico, Apollo assume le fattezze di un tradizionale amante, che adopera metafore convenzionali, per esempio in riferimento agli occhi della donna: «Qual d'un bel ciglio adorno | spira lume gentil ch'al cor mi giunge?» (198-199), oppure: «Ah ben sent'io se son pungenti i dardi | de tuoi soavi sguardi!» (202-203), o iperboli concettose: «Se cotal luce splende | in bellezza mortale, | del ciel più non mi cale» (212-214). Dall'altro lato, Dafne prende le sembianze della tradizionale amante ritrosa, che rappresenta l'elemento fondamentale delle favole pastorali cinquecentesche: «Altra preda non bramo, altro diletto», esclama infatti la ninfa, «che fere e selve, e son contenta e lieta | se damma errante o fer cignal saetto» (220-222). Qualche suggestione in questo senso può essere giunta a Rinuccini dalla traduzione poetica in ottava rima delle *Metamorfosi* da parte di Giovanni Andrea dell'Anguillara, laddove, per arricchire poeticamente il più conciso testo ovidiano, il poeta romano aggiunge particolari come questo: «Non si trova ferir più fermo, e vero | De l'arco mio, né più certa saetta. | Anzi m'ha vinto un più sicuro arciero, | che da' begli occhi tuoi fere, e saetta» (I, 143, 1-4). Non si deve dimenticare il fatto, tuttavia, che ninfe e boschi costituivano una componente significativa anche della poesia fiorentina

del tardo Quattrocento, cui, come meglio verrà indicato successivamente, sicuramente Rinuccini guardava con grande interesse. Sia del repertorio pastorale ferrarese che di quello fiorentino, però, il nostro librettista rifiuta qualsiasi scadimento di registro verso varietà più colloquiali, limitandosi ad una medietà linguistica petrarchesca, come in questo caso, fin troppo monotona.

La seconda parte della scena, con rapido trapasso dovuto all'improvvisa fuga di Dafne, inseguita da Apollo, ospita un nuovo breve dialogo a due fra Amore e Venere, di cui ovviamente non c'è traccia nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Si tratta, dunque, di una rapida autocelebrazione di Amore che ancora una volta acquista valore esemplare in riferimento al pubblico in sala. Rinuccini adopera per l'occasione i consueti stilemi della poesia celebrativa, di cui, in quanto poeta cortigiano, era ben noto esponente<sup>8</sup>: «Madre, di gemme e d'oro | un bel carro m'appresta, | pommi su l'aurea testa | nobil fregio d'onor, cerchio frondoso; | veggammi hoggi gli dei dell'alto cielo | trionfator pomposo» (253-258). Venere, dal canto suo, si trasforma in un'ennesima vittima illustre, consentendo in questo modo alle dame di corte una piena identificazione con la dea: «Qual de gl'iddei del cielo | de la faretra invitta | non sentì dentr'al cor pungente telo? | Io che madre ti sono, ahi quanto e ahi quanto | il molle sen trafitta, | e 'n cielo e in terra ho lagrimato e pianto!» (262-267).

Anche nel coro conclusivo, il tema dominante è la potenza dell'amore, che coinvolge non solo gli animali del cielo, del mare e della terra, ma persino i vegetali e gli esseri inanimati. La terza strofa, in particolare, sembra riferirsi all'ambiente cortigiano, all'interno del quale si fa allusione alla figura del cacciatore: «Questi l'albe e le sere | perde cacciando fere» (290-291), del guerriero: «e quei, s'al ciel rimbomba | di Marte altera tromba, a l'armi corre (292-293) e, forse, dell'uomo politico o, più genericamente, di chi è lusingato dalla gloria mondana: «altri la mente vaga | di mortal fasto appaga e 'ndura il core» (294-295). Gli ultimi due versi – e l'ultimo, in particolare, forma il *refrain* d'ogni strofa – suggeriscono il messaggio centrale: «prova ch'in human petto non è core | che non senta d'amore» (302-303)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Si vedano esempi di testi celebrativi rinucciniani, definiti, con generosità, «poesie politiche», in De Caro (2006), pp. 225-240.

<sup>9</sup> Il riferimento a figure dell'ambiente cortigiano, travestite in abiti boscherecci, che, occupate in altri svaghi, «non *sentono* d'amore», è tradizionale nella poesia rappresentativa del tardo Cinquecento. Basti il caso del Guarini, che offre con il suo personaggio Silvio un esempio tipico del giovane che perde la giornata dietro agli animali selvatici: «Linco, né questo amor né quel mi piace. | Cacciator, non amante, al mondo nacqui. | Tu, che seguisti Amor, torna al riposo» (*Past.*, 262-264), ma pure dell'ingrato, ostinatamente refrattario ai piaceri amorosi, in virtù della sua albagia: «Non vedi | che 'l Cielo è fastidito |

3.1.5 L'ultima e composita scena segue da vicino il testo ovidiano, ma con importanti modificazioni. La prima parte è occupata dal racconto della metamorfosi di Dafne in lauro. In Ovidio, la fuga della ninfa e l'inseguimento del dio forniscono l'occasione per descrizioni poetiche di grande sensualità: «tum quoque visa decens; nudabant corpora venti | obviaque adversas vibrabant flamina vestes, | et levis impulsos retro dabat aura capillos, | auctaque forma fuga est» (*Met.*, I, 527-530); ma si veda pure il seguente paragone, dall'allusivo sapore erotico: «Ut canis in vacuo leporem cum Gallicus arvo | vidit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem | (alter inhaesuro similis iam iamque tenere | sperat et extento stringit vestigia rostro; | alter in ambiguo est, an sit comprehensus, et ipsis | morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit): | sic deus et virgo; est hic spe celer, illa timore» (*Met.*, I, 533-539). Dafne, al colmo della disperazione, rivolge una preghiera al padre Peneo che la accontenta, trasformandola in albero: «vix prece finita torpor gravis occupat artus: | mollia cinguntur tenui praecordia libro, | in frondem crines, in ramos braccia crescunt; | pes modo tam velox pigris radici bus haeret, | ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa» (*Met.*, I, 548-552).

Rinuccini rielabora in chiave teatrale il testo ovidiano, introducendo la figura del Nunzio che racconta ciò che lui stesso ha veduto in prima persona. Tale espediente richiama senza dubbio da vicino il precedente dell'*Aminta* tassiano, in particolare l'analogo racconto del Nunzio nella seconda scena del quarto atto. Il suo ingresso e lo scambio di battute con il coro, che prepara l'atmosfera dolorosa del racconto – «Pastore, io vengo a parte | di quel dolor che tu prometti altrui; | che a me ben si conviene | più che forse non pensi; ed io 'l ricevo | come dovuta cosa. Or tu di lui | non mi sii dunque scarso» (*Am.*, 1657-1662), chiede Silvia al Nunzio, con parole simili a quelle del corrispondente rinucciniano: «Non senza trar dal core | lagrime di dolore | udirete pastori, | il destin de la bella cacciatrice | pur troppo miserabile e 'n felice» (314-318) –, ne sono testimonianza inequivocabile, ma non bisogna dimenticare che tali espedienti narrativi costituiscono gli ingredienti fondamentali del teatro tragico di impronta trissiniana e come tali sono stati recepiti dal Tasso per innovare in chiave letteraria, come s'è detto, il genere della favola pastorale ferrarese. L'uso rinucciniano dell'aggettivo *miserabile*, in particolare, richiama in maniera diretta gli intendimenti patetici ricercati dal nostro poeta, secondo quell'impostazione teatrale di matrice

---

di cotesto tuo tanto | fastoso, insopportabile disprezzo | d'amor, del mondo e d'ogn'affetto umano? | Non piace ai sommi dèi | l'aver compagni in terra, | né piace lor ne la virtute ancora | tanta alterezza» (*Past.*, 1217-1224).

aristotelica che abbiamo visto espressa lucidamente nel saggio sulla catarsi tragica del fiorentino e “alterato” Lorenzo Giacomini. Il medesimo aggettivo è ripetuto anche dal coro al termine del racconto: «O miserabil caso, o destin rio!», un coro inteso come proiezione dei sentimenti del pubblico. Interessante anche l’uso del sintagma *nova meraviglia*, raddoppiato in poco spazio di versi, che vuole preparare lo spettatore ad un evento inatteso che turba in chiave tragica il normale corso degli eventi.

Nel libretto rinucciniano, al solito, spariscono i riferimenti erotici e, nel racconto della fuga di Dafne, anche il paragone venatorio ovidiano viene ridotto ad un vieto recupero lessicale di gusto petrarchesco: «Ella, quasi cervetta | ch’innanzi a crudo veltro il passo affretta, | fuggia veloce»; mentre la descrizione della metamorfosi può aver tratto spunto dalla traduzione dell’Anguillara. Si veda, infatti, questa ottava del poeta romano (I, 150):

Volea più dir: ma di tacer la sforza  
Novo stupor, che tutto il corpo prende,  
E fallo un *corpo immobil* senza forza,  
Che non ode, non vede, e non intende,  
La cinge intorno una *novella scorza*,  
Che dal capo a le piante si distende.  
Crescon le braccia in rami, e in *verdi fronde*  
Si spargon l’agitate *chiome bionde*.(corsivi miei)

Le *iuncturae* evidenziate vengono rielaborate dal nostro librettista in un organismo più malleabile e disteso, nel quale l’avverbio *ecco*, secondo un gusto già dantesco, segnala il momento preciso dell’evento straordinario, all’interno di una sintassi organizzata per accumulo di coordinate polisindetiche: «ma fatt’accorta homai | ch’era ogni fuga invano, | i lagrimosi rai | al ciel rivolse e l’una e l’altra mano, | e ’n lamentevol suono, | ch’io non udii ché troppo era lontano, | sciolse la lingua, *ed ecco* in un momento | che l’uno e l’altro leggiadretto piede, | che pur dianzi al fuggir parve aura o vento, | fatto immobil si vede | di salvatica scorza insieme avvinto, | e le braccia e le palme al ciel distese | veste selvaggia fronde: | le cresse chiome e bionde | più non riveggo e ’l volto e ’l bianco aspetto, | ma del gentile aspetto | ogni sembianza si dilegua e perde» (332-348).

La seconda parte del racconto del Nunzio descrive la reazione di Apollo, che nell’originale ovidiano è piuttosto succinta, ma sempre sulla medesima corda sensuale: «Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra | sentit adhuc trepidare novo sub



cortice pectus | complexusque suis ramos, ut membra, lacertis | oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum» (*Met.*, I, 553-556). Se nella trascrizione di Rinuccini queste belle immagini sono ridotte a poca cosa: «stese le braccia e 'l nobile tronco avvinse | e mille volte ribaciollo e strinse» (359-360), risulta molto interessante, invece, la precisazione tutta nuova del Nunzio che si riallaccia alla questione della catarsi tragica: «Piangean dintorno le campagne e i colli | sospiravan pietosi e l'aure e i venti; ed ei nel gran dolore | sciogliea sì mesti accenti | ch'io sentii per pietà mancarmi il core» (361-365). L'elemento lessicale importante in questi versi è la *pietà*, cioè quel sentimento fondamentale che, secondo la *vulgata* aristotelica, consente la partecipazione emotiva del pubblico agli avvenimenti in scena.

Proprio per accrescere la pietà dello spettatore e il valore della purgazione tragica, Rinuccini fa introdurre in scena, direttamente dal Nunzio, la figura del protagonista assorto nel suo dolore, secondo una tecnica teatrale di pura origine tragica (si vedano almeno Trissino, Rucellai e Alamanni)<sup>10</sup>, che non ha un corrispettivo nel repertorio pastorale ferrarese e che verrà portata alla massima espressione dallo stesso Rinuccini nell'*Arianna*. Il breve lamento rinucciniano, niente più che un abbozzo di otto versi, è seguito senza soluzione di continuità dalle parole di deificazione della pianta del lauro, che riprendono da vicino la fonte ovidiana. Il monologo di Apollo si conclude con una probabile canzonetta musicale in terza rima, nella quale vengono riassunti i pregi tradizionali del lauro: l'essere sempreverde, l'essere al sicuro dai lampi, l'essere il simbolo dell'attività poetica. Gli ultimi due versi, «alla grat'ombra il dì lieto e gioioso | traggan dolce cantando e ninfe e dive» (396-397), hanno la funzione di introdurre il coro finale.

3.1.6 Composto da otto strofe secondo il metro ronsardiano della canzonetta anacreontica<sup>11</sup>, il coro finale non brilla certo per profondità di contenuto; tuttavia ha l'importante funzione di ribadire il messaggio centrale dell'opera e di ricondurre agli intendimenti iniziali una trama che potrebbe risultare sfuggente. Il coro è infatti indirizzato a Dafne, la quale, lungi dall'essere idealizzata, viene addirittura condannata

---

<sup>10</sup> Nella *Sofonisba*, Trissino fa precedere l'ultima entrata della protagonista da queste parole del coro: «O madre, o madre sola | sopr'ogni madre già beata e lieta, | come viver potrai fra dolor tanto? | Ben fieno i giorni tuoi, se pur tu vivi, | d'ogni allegrezza privi; | ben verserai da gli occhi eterno pianto. | Quest'è pur la regina: o quanta pietà | mi muove entr'al mio cuore! O morte avara, | ci spogli ben d'una eccellenza rara» (1714-1722), con uso analogo del sostantivo *pietà*.

<sup>11</sup> Sull'argomento, vd. in questo lavoro il par. 5.1.

per la propria freddezza sentimentale: «Godi pur de doni egregi, | i tuoi pregi | non t'invidio e non desio; | io, se mai d'amor m'assale | aureo strale, | non vò guerra con un dio» (410-415). È chiaro, insomma, che lo scopo degli autori del melodramma è quello di esaltare la potenza d'amore all'interno di un mondo cortigiano che soltanto attraverso le unioni amorose dei potenti può perpetuarsi. Un messaggio che non è distante da quello tassiano dell'*Aminta* o da quello del *Pastor fido*, pur spogliato da qualsiasi sfumatura etica: «Fà ch'al foco de miei lumi | si consumi | ogni gelo, ogni durezza; | ardi poi quest'alma all'ora | ch'altra adora | qual si sia la mia bellezza» (440-445).

### 3.2. L'Euridice.

Anche dell'*Euridice* esiste una sola edizione a stampa, risalente al medesimo 1600, affidata alla stamperia fiorentina di Cosimo Giunti<sup>12</sup>. Rispetto all'edizione moderna di Fassò (1956), la *princeps* presenta alcune varianti di cui va dato conto. Talune, come nella *Dafne*, concernono soluzioni grafiche<sup>13</sup>; altre sono legate a fattori contingenti e all'abitudine degli stampatori<sup>14</sup>; altre varianti riguardano invece aspetti linguistici, in particolare morfologici, e andranno senza dubbio valorizzate in sede di analisi linguistica. Per quest'ultime, rimando senz'altro al successivo capitolo, limitandomi qui ad elencarle: v. 124: *tardono* > *tardano*, v. 191: *sia* > *sii*, v. 195: *reveli* > *riveli*, v. 370: *novo* > *nuovo*, v. 395: *canteren* > *canterem*, v. 421: *alzian* > *alziam*, v. 430: *sian* > *siam*, v. 600: *sete* > *siete*, v. 651: *n'assecuri* > *n'assicuri*, v. 660: *nove* > *nuove*, v. 693: *rivolgessi* > *rivolgesse*, v. 787: *percote* > *percuote*.

Infine segnalo una serie di refusi, che ho opportunamente corretto: v. 131: *vaga* > *venga*, v. 265: *tormento* > *momento*, v. 308: *ora* > *ira*, v. 411: *nel pianto* > *né il pianto*,

<sup>12</sup> «L'EURIDICE | D'OTTAVIO | RINUCCINI | RAPPRESENTATA | NELLO SPONSALITIO | Della Christianiss. | REGINA | DI FRANCIA, E DI | NAVARRA | IN FIORENZA, 1600 | Nella stamperia di Cosimo Giunti. | Con licenza de' Superiori.»

<sup>13</sup> In particolare: a) persistenza dell'*h* etimologica; conservazione dell'*h*, secondo un uso grafico antico, in forme come *creschano*, *riveggha*, *chori*; conservazione della grafia latina in *silentio*, *gratia*; b) tendenza all'elisione, soprattutto in corrispondenza della sillaba *gli* seguita da vocale; c) conservazione di *et*, invece di *ed* eufonico; d) conservazione della *i* nei plurali dopo consonanti affricate, secondo i tipi *minaccie*, *piaggie*; e) varianti riguardanti forme unite o staccate delle preposizioni articolate.

<sup>14</sup> Faccio riferimento alla tendenza attestata, ma non generale, allo scempiamento di consonanti intense, come in *rozo*, *sopragiunga*, *giamai*, *aqueta*, *Regia*; e alla tendenza opposta, ma non generalizzata, all'iper correttismo, come in *spettacolo*, *scherzare*, *rotte*, *sovverchio*, *Nettunno*, *Ecco*, *preggio*.

v. 457: *fra pianto* > *fra il pianto*, v. 561: *brene* > *breve*, v. 760: *tormenti* > *torrenti*, v. 547: *spezzerò* > *sprezzerò*, v. 702: *liete* > *lieti*.

3.2.1 Identico nella forma, nello schema rimico e finanche nel numero di strofe, ma assai più noto ed importante rispetto a quello della *Dafne*, il prologo dell'*Euridice* è affidato alla personificazione della Tragedia che s'incarica – come già, s'è visto, in Giraldi o nel Dolce – di trasmettere al pubblico in scena le intenzioni poetiche dell'autore e le sue scelte drammaturgiche, quale coronamento spettacolare delle decennali ricerche erudite in seno alle accademie fiorentine. Sulla consapevolezza di Rinuccini intorno alla scelta di ripristinare l'antico genere tragico, riletto in chiave aristotelica ed euripidea e, per così dire, riconsegnato alla propria autenticità originaria che prevedeva, secondo le scoperte filologiche del Mei, una completa intonazione musicale, non soltanto limitata ai cori, ho già avuto modo di esprimermi nei capitoli precedenti, sulla scorta dei più recenti contributi critici sul doppio versante letterario e musicologico; mi limito dunque, in questa sede, ad analizzare più da vicino le parole precise di Rinuccini per svilupparne qualche aspetto non ancora trattato.

La Tragedia non si presenta per nome, ma solo per mezzo di perifrasi comunque inequivocabili. Il suo discorso si articola su tre piani, individuabili dall'uso di tre tempi verbali: passato, presente e futuro. Il passato della tragedia è luttuoso: «Io, che d'alti sospir vaga e di pianti, | spars'or di doglia, or di minaccie il volto, | fei negl'ampi teatri al popol folto | scolorir di pietà volti e sembianti» (1-4). Il riferimento è forse alla tragedia greca classica – non mi pare che l'allusione agli «ampi teatri» e al «popol folto» possa essere rivolta all'elitaria tragedia cinquecentesca di corte – ma il bersaglio polemico è senza dubbio il genere tragico di derivazione seneciana e, dunque, Giraldi, in testa, ma pure Speroni, entrambi autori davvero «vaghi» di trame dolorose, cruente e luttuose.

Il presente della tragedia rinucciniana è indicato mediante una doppia negazione; la Tragedia ci dice solo ciò che non è e nulla su ciò che vuole essere: «non sangue sparso d'innocenti vene | non ciglia spente di tiranno insano» (5-6). Rinuccini rifiuta *in primis* inutili spargimenti di sangue: il riferimento sembra essere rivolto all'*Orbecche* di Giraldi, la più nota tragedia seneciana del teatro cinquecentesco, che è un autentico bagno di sangue, ma potrebbe coinvolgere anche la *Canace* speroniana e finanche la

*Sofonisba* del Trissino o l'*Antigone* tradotta dall'Alamanni, nonostante la minore dose di crudeltà perpetrata.

Più interessante e mirata, invece, la seconda negazione; sappiamo come la lotta contro il tiranno sia stato l'argomento portante di tutte le tragedie fiorentine, nate come conseguenza delle teorie politiche del circolo degli Orti Oricellari: presentano, infatti, un tirannicidio autentico la *Rosmunda* del Rucellai e la *Tullia* del Martelli, ma di tirannicidio, anche solo invocato, parlano tutte. Se si dà credito alla possibilità che Rinuccini conoscesse bene questo primo repertorio tragico cittadino e addirittura ne volesse sviluppare i contenuti politici e didascalici, in virtù di un comune scioglimento lieto, questo riferimento al tiranno non giunge allora in maniera casuale, ma richiama un preciso intendimento letterario: anche nell'*Euridice* vi è la presenza di un tiranno, Plutone, che però non è eliminato fisicamente, ma vinto grazie al potere del canto e della musica, o meglio, grazie al potere della compassione, l'ingrediente fondamentale della catarsi tragica aristotelica. Dunque, come è bene espresso nella terza strofa, che è il passo più importante per comprendere l'intera poetica melodrammatica di Rinuccini, i «regii tetti» cioè i luoghi di potere, in altre parole, le corti – anche quella fiorentina, che proprio nel 1600 si apprestava a diventare regale – non saranno più funestati da incubi e presagi dolorosi, così come accade a tutti quelli che si macchiano di violenze sanguinarie; il mito di Orfeo mostra un nuovo mezzo, più «dolce» ed efficace, per orientare il potere politico. E se quasi tutti gli studiosi concordano nel riconoscere nella figura allegorica di Euridice la città di Firenze, perché non vedere in Orfeo il committente Jacopo Corsi che convince Ferdinando de' Medici, *alias* Plutone, a liberare la città dal giogo spagnolo e cattolico e a ridonarle la libertà? D'altro canto, l'*Euridice* è stata un dono privato del Corsi destinato a Ferdinando, non a Maria de' Medici, per suggellare, come si è visto, l'impegno economico della sua famiglia nell'orientare la politica filo-francese del duca fiorentino<sup>15</sup>.

In ogni caso, più pressanti, almeno per Rinuccini, sembrano le questioni letterarie. Il terzo tempo di questo prologo, infatti, è di natura encomiastica, sì, ma costituisce pure un atto di *hybris* autoriale, visto che il poeta si augura che la propria invenzione abbia una risonanza planetaria e, ovunque giunga, desti meraviglia: «Hor s'avverrà che le cangiate forme | non senza alto stupor la terra ammiri» (13-14), e che l'*Euridice* sia il

---

<sup>15</sup> Sull'argomento, rimando almeno a Harness (2003), che vede in Orfeo un'allegoria del regnante Ferdinando de' Medici, poiché è lui in persona, come il mitico cantore, a salvare Firenze dall'Inferno spagnolo; ma cfr. pure De Caro (2006), pp. 117 e sgg., *passim*.

primo passo verso un cammino glorioso del genere melodrammatico (ciò che, per cause indirette, di fatto è avvenuto), superiore persino alla fama della produzione classica greco-romana (e questo forse è davvero troppo): «vostro, regina, fia cotanto alloro, | qual forse anco non colse Atene o Roma» (17-18). In questo senso, il prologo dell'*Euridice* non sembra affatto un fantasioso mantello utile a nascondere le vere origini letterarie del melodramma, così come per molti anni è stato inteso, bensì un'autentica professione di poetica drammaturgica, che sarà portata avanti anche con maggiore intenzione nel successivo libretto.

3.2.2 A differenza del primo libretto rinucciniano, l'*Euridice* presenta una struttura complessiva ben congegnata e modellata sugli esempi tragici cinquecenteschi, pur in contesto boschereccio.

Il primo atto (29-112), piuttosto breve, non prevede la presenza del protagonista, ma è costituito semplicemente da una serie di interventi corali in cui i pastori si rallegrano con Euridice per le nozze imminenti. Il secondo atto (113-316), più ampio, contiene – secondo il modello trissiniano, replicato anche dai tragediografi fiorentini – il racconto da parte di un personaggio secondario di un evento inatteso che mette in moto la precipitazione tragica degli eventi, in questo caso, la *rhexis* della ninfa Dafne sulla morte di Euridice. Il terzo atto (317-421), più breve, dominato dal personaggio di Arcetro, compagno di Orfeo, risulta piuttosto interlocutorio e ha la principale funzione di preparare la scena infernale. Il quarto atto (422-607), il più elaborato e importante, infrange la regola aristotelica dell'unità di luogo e trasporta la vicenda nel regno infero, come indica espressamente la didascalia: «la scena si tramuta». Secondo il modello tragico cinquecentesco, il penultimo atto ospita il principale lamento del protagonista, solitamente femminile, che è convinto dell'inevitabilità del proprio destino luttuoso. Qui Rinuccini affida il lamento ad un personaggio maschile che, oltretutto, lungi dal mantenere un atteggiamento passivo e rinunciatario, si incarica in prima persona di volgere a proprio favore gli eventi. In questo modo, il quinto atto (608-814), inteso secondo la produzione tragica fiorentina del primo Cinquecento quale improvviso rovesciamento lieto della vicenda, risulta piuttosto un naturale scioglimento positivo, a coronamento di un impegno personale del protagonista. Ma vediamo più da vicino i vari atti.

3.2.3 Il primo atto, peraltro brevissimo, dal momento che, se si esclude il coro finale, occupa soltanto una cinquantina di versi, non sembra avere fonti precise, né nella tradizione classica del mito di Orfeo, né in quella volgare. Com'è noto, infatti, sia il racconto di Ovidio che quello di Virgilio, cominciano subito *in medias res*, liquidando il precedente sposalizio fra Orfeo e Euridice e persino la morte stessa di Euridice in pochissime battute. Nemmeno la *fabula* di Poliziano può essere chiamata in causa, poiché, seguendo da vicino il dettato virgiliano che lega il mito d'Orfeo a quello di Aristeo, l'umanista fiorentino inserisce un'introduzione alla vicenda che prevede un dialogo fra Aristeo e alcuni pastori, sempre in bilico fra l'idillio petrarchesco e la crassa comicità rusticale<sup>16</sup>.

Il nostro primo atto, dunque, parrebbe un'invenzione rinucciniana dal forte sapore encomiastico. Non bisogna dimenticare, infatti, che questo melodramma fu concepito in occasione di importantissime nozze regali: «Oggi a somma beltade | giunge sommo valor santo imeneo» (37-38), canta il coro, e più avanti: «Raddoppia e fiamme e lumi | al memorabil giorno, | Febo, ch'il carro d'or rivolgi intorno» (42-44). In questo senso, la chiave per l'intero atto può essere riscontrata nella voluta citazione di un verso di un sonetto petrarchesco, il CCXLV, «Due rose fresche, et colte in paradiso». In quel testo, a tutt'oggi ancora piuttosto ermetico<sup>17</sup>, Petrarca immaginava due amanti destinatari di un dono simbolico da parte di «un amante antiquo e saggio», il quale, «ridendo e sospirando insieme», secondo il *topos* amoroso, esclama: «Non vede un simil par d'amanti il sole». Rinuccini cita questo verso, caricandolo di connotazioni encomiastiche e simboliche. La risposta di Euridice non va oltre le convenzioni poetiche e, al termine del suo intervento, la sposa invita le compagne in un *locus amoenus* per cantare e danzare gioiosamente.

L'interpretazione allegorica più semplice vedrebbe in Orfeo ed Euridice la rappresentazione dei due autentici sposi, Maria de' Medici ed Enrico di Francia; tuttavia sarebbe stato di cattivo auspicio mettere in scena la morte della sposa, nonostante il lieto fine. Torna valida, allora, l'ipotesi di immaginare come due amanti del mito il duca Ferdinando e la città di Firenze, secondo un'interpretazione tutta politica della vicenda. Oppure, come ho suggerito in precedenza, si può persino riconoscere in Orfeo il committente dell'*Euridice*, Jacopo Corsi, che grazie alla potenza della musica, salva la

---

<sup>16</sup> Sui rapporti fra l'*Euridice* di Rinuccini e la *Fabula di Orfeo* di Poliziano, cfr. il recente De Lorenzo (2008), che offre utili spunti interpretativi, sovente in linea con le nostre affermazioni.

<sup>17</sup> Cfr. almeno Bettarini (2005), pp. 1111-1114.

città di Firenze, convincendo il saggio re Plutone/Ferdinando; in questo modo, il sonetto petrarchesco potrebbe aver rappresentato, per Rinuccini, l'interpretazione allegorica dell'investitura politica di Ferdinando de' Medici nei confronti delle mosse matrimoniali del Corsi in chiave filo-francese. Come che sia la questione, questo primo atto non pare innalzarsi più di tanto dal mero tributo letterario encomiastico, come conferma anche il coro conclusivo dei pastori, che inneggia ancora una volta «al canto, al ballo, all'ombre, al prato adorno» (85). Non sfugga, però, il fatto che i festeggiamenti canori rientravano appieno nel clima generale fiorentino dell'avvenimento nuziale.

3.2.4 Il secondo atto, proprio in apertura, accoglie un monologo di Orfeo che, col rivolgersi agli elementi naturali, gli «antri» e le «piante selvaggie», comunica il mutamento del proprio umore e del proprio canto, che non diffonde più «lamenti», ma cerca piuttosto «ineffabil mercede», secondo un linguaggio ancora duecentesco, e «almi dilette» (113-121):

Antri, ch'a' miei lamenti  
rimbombaste dolenti, amiche piaggie,  
e voi, piante selvaggie,  
ch'alle dogliose rime  
piegaste per pietà l'altre cime,  
non fia più no che la mia nobil cetra  
con flebil canto a lagrimar v'alletti:  
ineffabil mercede, almi dilette  
Amor cortese oggi al mio pianto impetra.

La medesima trovata sarà riproposta da Striggio nella sua celebre aria «Vi ricorda, o boschi ombrosi». Si tratta di una rilettura personale della vicenda, dal momento che nelle fonti latine non risulta che Orfeo prima di sposare Euridice fosse particolarmente affranto: ciò significa che Rinuccini adatta il mito d'Orfeo ad una tradizionale condizione amorosa petrarchesca (si veda almeno il sonetto dai *RVF*, CCXXX: «I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume | quel vivo sole alli occhi mei non cela»), rifondendo in altro luogo le manifestazioni dolorose di Orfeo dopo la seconda perdita di Euridice, di cui parlano espressamente sia Virgilio che Ovidio («Septem illum totos perhibent ex ordine menses | rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam | flesse sibi et gelidis hæc evolvisse sub astris | mulcentem tigres et agentem carmine quercus» (*Georg.*, IV, 507-510), «Carmine dum tali silvas animosque ferarum | Threicius vates et saxa sequentia

ducit» (*Met.*, XI, 1-2, ma cfr. anche i vv. 86-105 del precedente libro), che non potevano essere sfruttate a causa della scelta in favore di uno scioglimento lieto. L'invenzione di un passato di sfortune amorose per il protagonista permette a Rinuccini di riprendere in parte il tema cortigiano della potenza di amore, declinato in questo passo più come fedeltà nelle potenzialità dell'amore: «Armati il cor di generosa spene, | che de fedeli amanti | non ponno al fin delle donzelle i cori | sentir senza pietà le voci e pianti» (145-148), dice l'amico Arcetro ad Orfeo; e, al solito, tale tematica induce alla formulazione di sentenze, indirizzate anche al pubblico in sala: «Ben conosc'hor che tra pungenti spine | tue dolcissime rose, | Amor, serbi nascose; hor veggio e sento | che per farne gioir ne dai tormento» (152-155).

L'amenso colloquiare di Orfeo con gli amici viene interrotto in maniera traumatica dall'inatteso arrivo della ninfa Dafne che deve comunicare allo sposo la morte di Euridice. L'introduzione della messaggera da parte di Rinuccini non ha, naturalmente, precedenti nelle fonti latine, poiché sia Virgilio che Ovidio non si curano di raccontare come Orfeo sia venuto a sapere della morte della moglie, ma non sembra possibile chiamare in causa nemmeno il precedente di Poliziano, nonostante in quella versione teatrale sia effettivamente un pastore a raccontare la morte della ninfa: «Crudel novella ti rapporto, Orpheo: | che tuo nympha bellissima è defunta» (141-142). Tuttavia, nella *Fabula di Orpheo* Poliziano mette in scena una sorta di pantomima sulla morte di Euridice, che si svolge davanti agli occhi degli spettatori: «Seguitando Aristeo Euridice, ella si fugge drento la selva, dove punta dal serpente grida, e simile Aristeo»; pertanto, l'appena successivo racconto del pastore perde di qualsiasi forza teatrale.

L'entrata a sorpresa della messaggera, dunque, ha origine dal teatro tragico di matrice trissiniana (si pensi all'ingresso improvviso del Nunzio proprio nel secondo atto della *Sofonisba*), una soluzione ripresa e riadattata al contesto boschereccio dal Tasso nel suo *Aminta*, che pare il precedente più diretto: «Dunque a me pur convien esser sinistra | còrnice d'amarissima novella!» (1354-1355 e sgg.). Tuttavia, nell'*Aminta* manca il trapasso improvviso da un contesto lieto ad uno luttuoso, che pare dunque tutto merito di Rinuccini, secondo motivazioni che si riallacciano alla teoria degli affetti contrastanti amplificati dalla musica<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Sull'argomento, si rimanda, in questo stesso lavoro, alla trattazione intorno allo storico intervento dell'«alterato» Lorenzo Giacomini sulla catarsi tragica, di cui riporto solo questo passo: «Sì che altro non è affetto che seguitamento o fuga de l'anima di alcuna cosa appresa da lei, o come convenevole o come disconvenevole; ne la quale definizione venghiamo a comprendere non pure l'allegrezza e la tristezza ma



Le prime parole della messaggera sottolineano proprio l'idea aristotelica di ricezione dell'affetto doloroso e della sua comunicazione allo spettatore (174-177):

Lassa! che di spavento e di pietate  
gelami il cor nel seno!  
Miserabil beltate,  
come in un punto, ohimè, venisti meno.

in cui si notino, oltre alle parole chiave *spavento* e *pietate*, l'interessante aggettivo *miserabile*, cioè proprio 'degnò di commiserazione', che già avevamo incontrato nel precedente libretto, proprio in riferimento al destino crudele della ninfa Dafne.

La *rhexis* della morte di Euridice, che occupa poco più di una trentina di versi, nonostante i numerosi intarsi lessicali tratti dalla tradizione letteraria petrarchesca e tassiana, sembra una creazione originale di Rinuccini, subito imitata, molto fedelmente, da Striggio. Il lavoro del poeta fiorentino si sviluppa intorno a pochi versi virgiliani, «Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps, | immanem ante pedes hydrum moritura puella | servantem ripas alta non vidit in herba» (*Georg.*, IV, 457-459), già ripresi dal Poliziano: «Ella fuggiva l'amante Aristeo, | ma quando fu sovra la riva giunta, | da un serpente venenoso e reo | ch'era fra l'herb' e' fior, nel piè fu punta: | e fu tanto possente e crudo el morso | ch'ad un tratto finì la vita e 'l corso» (143-148), da cui Rinuccini riprende la scansione temporale col cosiddetto «*cum* narrativo» (213-220):

ma la bella Euridice  
movea danzando il piè su 'l verde prato,  
quando, ria sorte acerba,  
angue crudo e spietato,  
che celato giacea tra fiori e l'erba,  
punsele il piè con sì maligno dente,  
ch'impallidì repente  
come raggio di sol che nube adombri

In Rinuccini, la reazione di Orfeo, che in Virgilio e in Ovidio resta piuttosto vaga, trae ispirazione da un'ottava della *Fabula di Orpheo* polizianesca: «Dunque piangiamo,

---

anche il piacere e 'l dolore, i quali si ritrovano ne la prima apprensione de l'oggetto avanti che l'anima lo desidera o spera o tema; de la mischianza de' quali atti si compongono gli altri affetti che non son semplici né puri. Et è ragionevole che quella parte che conobbe, la medesima segua o aborrisca l'oggetto, ma non disconviene perciò che l'allegrezza e la tristezza e la paura e l'ira appariscano o nel cuore o nel volto et in altre parti del corpo, per la comunanza e per il consentimento de le membra verso se stesse, come informate da una sol anima che avviva e conserva e governa il corpo, e di tutte le operazioni in esso è principio e cagione».

o sconsolata lira, | ché più non si convien l'usato canto. | Piangiam, mentre che 'l ciel  
ne' poli agira | e Philomela ceda al nostro pianto. | O cielo, o terra, o mare! o sorte dira! |  
Come potrò soffrir mai dolor tanto? | Euridice mia bella, o vita mia, | senza te non  
convien che 'n vita stia» (149-156); ma se nel Poliziano, così come nelle fonti latine,  
immediata era la decisione del cantore di scendere negli abissi a riprendersi la sposa, in  
Rinuccini Orfeo sembra piuttosto pensare al suicidio, tanto che l'amico Arcetro è spinto  
a seguirlo da vicino: «Fia più senno il seguirlo, acciò non vinto | da soverchio dolor se  
stesso uccida» (254-255). Evidente, come si vedrà anche nell'atto successivo, il  
riferimento al tentato suicidio di Aminta.

Il coro conclusivo del secondo atto, che corrisponde al primo stasimo della tragedia  
classica, riprende nella strofa d'esordio ben noti *incipit* petrarcheschi: almeno,  
CCCXXXVIII, «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo», e CCCXXVI, «Or ài fatto  
l'extremo di tua possa, | o crudel Morte», ma nel finale la tensione tragica si stempera in  
una serie di autentici luoghi comuni sulla caducità della vita, fino alla sentenza  
conclusiva: «Ahi fuggir colpo di Morte | già non val mortal ingegno» (313-314).

Il clima elegiaco di questa chiusura d'atto ricorda molto un testo tassiano di pochi  
anni precedente, quel piccolo poema pastorale che è il *Rogo amoroso*. Ne riporto di  
seguito il lamento del personaggio Aminta che, in maniera analoga al coro di Rinuccini,  
riflette sull'inesorabilità della morte in contrapposizione al rinascere della natura: «Cade  
il bianco ligustro, e poi risorge | e di nuovo germoglia [...]. Spargono i pini e i faggi | le  
frondi a terra, e di lor verde spoglia | poi rivestono i rami: | cade e risorge l'amorosa  
stella. | Tu cadesti, Corinna, ah! duro caso, | per non risorger mai ecc.» (554-564). Ma si  
veda nella stessa opera tassiana anche il bellissimo coro finale delle Muse, che invita gli  
elementi naturali, allo stesso modo che nell'*Euridice*, a compiangere la scomparsa della  
donna: «E voi piangete ancora, o verdi boschi [...]; antri, piangete, e seggi ombrosi e  
foschi; | piangi tu, verde riva ecc.» (688 e sgg.).

3.2.5 Il terzo atto è quasi completamente occupato dal racconto di Arcetro sul tentato  
suicidio di Orfeo e sull'apparizione celeste e salvifica della dea Venere. Questo  
passaggio drammaturgico, che è una libera variazione delle fonti classiche, sembra  
ispirato alle vicende dell'*Aminta* tassiano, in particolare all'episodio dell'atto quarto,  
quando un Nunzio racconta gli ultimi istanti del pastore, con tanto di *sermocinatio* (cfr.

v. 1669 e sgg.)<sup>19</sup>. Anche l'Orfeo rinucciniano fugge rapidamente in un luogo isolato e, molto petrarchescamente, rivolge una breve apostrofe agli elementi naturali (335-342):

Vinto da l'alto affanno  
cadde su l'herba, e quivi  
sì dolenti sospir dal cor gl'uscuro,  
che le fere e le piante e l'herbe e i fiori  
sospirar seco e lamentar s'udiro;  
et egli: – O fere, o piante, o fronde, o fiori,  
qual di voi per pietà m'addita il loco  
dove ghiaccio divenne il mio bel foco?

Anche l'episodio appena seguente, in cui Orfeo ritrova il sangue di Euridice sul prato, sembra richiamarsi all'episodio tassiano in cui Aminta rivede il velo di Silvia sporco di sangue ed esclama: «Oh velo, oh sangue, | oh Silvia, tu sè morta!» (1412-1413); mentre l'Orfeo rinucciniano, piangendo, si lamenta: «O sangue, o caro sangue, | del mio ricco tesoro misero avanzo, | deh co' miei baci insieme | prendi dell'alma ancor quest'aure estreme!» (352-355).

La successiva epifania della dea Venere pare creazione originale di Rinuccini: né Virgilio, né Ovidio riferiscono che Orfeo sia stato scortato negli Inferi. L'apparizione della dea riprende tratti danteschi – quale il tipico *ecco* ad indicare un fatto inatteso – mescolati ad un'iconografia mitologica classica (367-377):

et ecco un lampo ardente  
dall'alto ciel mi saettò le ciglia.  
Allor gl'occhi repente

---

<sup>19</sup> Ecco il passo dell'*Aminta* tassiano: «Io era a mezzo il colle, ov'havea teso | certe mie reti, quando assai vicino | vidi passare Aminta, in volto e in atti | troppo mutato da quel ch'ei soleva, | troppo turbato e scuro. Io sorsi, e corsi | tanto che 'l giunsi, e lo fermai; et egli | mi disse: Ergasto, vuo' che tu mi faccia | un gran piacer: Questo è, che tu ne venga | meco per testimonio d'un mio fatto; | ma pria voglio da te che tu mi legghi | di stretto giuramento la tua fede | di startene in disparte e non por mano | per impedirmi in quel che son per fare. | Io (chi pensato havria caso sì strano, | e sì pazzo furor?), com'egli volse, | feci scongiuri horribili, chiamando | e Pane e Pale e Priapo e Pomona, | et Hecate notturna. Indi si mosse, | e mi condusse ov'è scosceso il colle, | e giù per balze e per dirupi inculti | strada non già, che non v'è strada alcuna, | ma cala una precipitio in una valle. | Qui ci fermammo. Io, rimirando a basso, | tutto senti' racapricciarmi, e 'ndietro | tosto mi trassi; et egli un cotal poco | parve ridesse, e serenossi in viso: | onde quell'atto più rassaiurommi. | Indi parlommi sì: Fa che tu conti | a le ninfe, a i pastor ciò che vedrai. | Poi disse, in giù guardando: | Se presti a mio volere | così havere io potessi | la gola e i denti de gli avidi lupi | com'ho questi dirupi, | sol vorrei far la morte | che fece la mia vita: | vorrei che queste mie membra meschine | sì fosser lacerate, | ohimè, come già furo | quelle sue delicate. | Poi che non posso, e 'l Cielo | diniega al mio desire | gli animali voraci, | che ben veriano a tempo, io prender voglio | altra strada al morire. | Prenderò quella via | che, se non la devuta, | almen fia la più breve. | Silvia, io ti seguio, io vengo | a farti compagnia, | se non la sdegnarai: | e morirei contento, | s'io fossi certo almeno | che 'l mio venirti dietro | turbar non ti dovesse, | e che fosse finita | l'ira tua con la vita. | Silvia, io ti seguio, io vengo. - E così detto | precipitossi d'alto | co 'l capo in giuso: et io restai di ghiaccio».

rivolsi al folgorar del novo lume,  
e, sovr'human costume,  
entro bel carro di zaffir lucente  
donna vidi celeste, al cui semblante  
si coloriva il ciel di luce e d'oro;  
avvinte al carro avante  
spargean le penne candidette e snelle  
due colombe gemelle

Chiude l'atto un coro che commenta in tono sentenzioso la volubilità dell'esistenza umana, con un andamento sintattico-retorico, rafforzato anche dal metro pari prescelto, che richiama il repertorio delle canzonette a ballo fiorentine del tardo Quattrocento.

3.2.6 Per la perorazione di Orfeo agli dèi infernali e per tutta la scena infernale del quarto atto, Rinuccini disponeva della fonte ovidiana (*Met.*, x, 11-39) e del rifacimento volgare del Poliziano (*Fab. Orph.*, 165-244). In realtà, l'iniziale lamento di Orfeo (442-471) appare piuttosto autonomo dalle due fonti citate: si tratta di invocazioni e deprecazioni piuttosto generiche, che mescolano, come si vedrà meglio nell'analisi lessicale, spunti petrarcheschi e tassiani.

È nell'intensa perorazione di Orfeo di fronte a Plutone (472-497), invece, che Rinuccini segue più da vicino Ovidio, e la ripresa polizianesca, dapprima nell'indicare la ragione del suo viaggio, poi nel chiedere l'intercessione di Proserpina, in nome dell'universalità delle sofferenze amorose, secondo un andamento poetico che richiama molto Dante (484-497):

Deh, se la bella diva,  
che per l'acceso monte  
mosse a fuggirti in van ritrosa e schiva,  
sempre ti scopra e giri  
sereni i rai della celeste fronte,  
vagliami il dolce canto  
di questa nobil cetra,  
ch'io ricovri da te la donna mia.

infine, nell'osservazione dell'inevitabilità della morte, in cui il poeta fiorentino traduce questi versi ovidiani: «Omnia debemur vobis paulumque morati | serius aut citius sedem properamus retexite fata! | Tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque | humani generis longissima regna tenetis» (*Met.*, x, 32-35). L'intervento in

prima persona di Proserpina non è presente nella fonte ovidiana, ma è un'invenzione di Poliziano, ripresa, pur con differenti sfumature lessicali, da Rinuccini (526-534):

O re, nel cui semblante  
mi appago sì ch' il ciel sereno e chiaro  
con quest' ombre cangiar m' è dolce e caro,  
deh, se gradito amante  
già mai trovasti in questo sen raccolto  
onda soave a l' amorosa sete,  
s' al cor libero e sciolto  
dolci fur queste chiome e laccio e rete,  
di sì gentil amante acqueta il pianto.

L'elemento di novità che Rinuccini introduce in una trama già nota è la possibilità di dare a questa scena infernale una lettura politica di natura allegorica, come già accennato in precedenza. Ma vediamo la cosa più da vicino.

La pur rapida analisi del *corpus* tragico fiorentino degli anni Dieci e Venti del Cinquecento ha infatti permesso di evidenziare un interesse condiviso poi anche da Rinuccini nei confronti del testo teatrale come trascrizione allegorica di concetti politici che gravitano intorno alla figura del tiranno e alla sua eliminazione non indolore in vista d'un confortante lieto fine. Nei melodrammi rinucciniani non troviamo una figura dispotica pari a quelle create da Rucellai o Martelli sull'archetipo del Creonte sofocleo; tuttavia, se consideriamo questa concezione di teatro tragico come rispecchiamento di una ben precisa realtà politica, la distanza temporale, unita al consolidamento del potere assoluto della famiglia Medici a Firenze, ha necessariamente trasformato le dure allegorie teatrali dei primi anni del secolo, ispirate – come s'è visto – dal verbo machiavelliano e dai più intransigenti pensatori aristocratici, in uno spettacolo meno cruento e meno velleitario, in cui il potere politico può essere corretto e non rovesciato dalle fondamenta.

In questa scena infernale, dunque, Plutone appare come un tiranno, in quanto dotato di potere assoluto, e dialoga con Orfeo che gli chiede un atto di grazia e di clemenza nei suoi confronti. Plutone, inizialmente, si presenta rigido e inflessibile (472-474):

Ond'è cotanto ardire,  
ch'avanti al dì fatale  
scenda a miei bassi regni un uom mortale?

E poco oltre (481-483):

Sì dolci note e sì soavi accenti  
non spargeresti in van se nel mio regno  
impetrasser mercé pianti o lamenti.

L'orgoglio del tiranno per il suo regno e, dunque, per il suo potere assoluto, non permette atti di debolezza, nonostante Plutone resti colpito dalla pietà di Orfeo (500-505):

Ben di tua dura sorte  
non so qual novo affetto  
m'intenerisce il petto:  
ma troppo dura legge,  
legge scolpita in rigido diamante,  
contrasta a preghi tuoi, misero amante.

A questo punto, Orfeo e gli altri abitatori infernali, che possono rappresentare una corte ideale, iniziano un'operazione di convincimento, che poggia sui concetti di *libertà*, intesa politicamente come libertà di operare scelte autonome svincolate da poteri altri, *gentilezza*, cioè nobiltà d'animo, e *pietà* (506 e sgg.):

ORFEO                   Ahi! che pur d'ogni legge  
sciolto è colui che gl'altri affrena e regge;  
ma tu del mio dolore  
scintilla di pietà non senti al core.

[...]

RADAM.               [...] tu sol dentr'a i confin d'angusta legge  
avrà l'alto governo,  
non libero signor del vasto inferno?

PLUTONE              Romper le proprie leggi è vil possanza;  
anzi reca sovente e biasmo e danno.

ORFEO                   Ma degl'afflitti consolar l'affanno  
è pur di regio cor gentil usanza.

[...]

PLUTONE              Trionfi oggi pietà ne campi inferni [...]

Dunque, alla fine, il tiranno cede ai consigli ragionevoli dei sudditi. E il coro conclusivo di questa scena sottolinea la grandezza di Orfeo, non più tirannicida ma abile cortigiano che sa adoperare la parola e il canto. Suggestiva, dunque, l'ipotesi di riconoscere nella figura di Orfeo Jacopo Corsi, il quale convince un tiranno clemente come Ferdinando de' Medici a liberare la città di Firenze dall'oscurità del giogo cattolico e spagnolo, per ridonarle una nuova vita lieta e prospera.

3.2.7 Il rovesciamento lieto del mito orfico impedisce a Rinuccini di seguire tanto le fonti latine quanto la *fabula* di Poliziano. La prima parte del quinto ed ultimo atto è dunque dominata dal personaggio del pastore Aminta, il quale riporta in scena la notizia della resurrezione di Euridice. Mi pare che Rinuccini abbia avuto presente per questa scena il finale del *Pastor fido* guariniano, sia per quanto riguarda il riferimento ai genitori sconsolati della ninfa<sup>20</sup>, sia per la descrizione della stessa ninfa ritornata alla luce del sole<sup>21</sup>, una descrizione che contiene, però, notevoli spunti quattrocenteschi, petrarcheschi e finanche stilnovistici (688-694):

Qual pallidetto giglio  
dolcemente or languia la bella sposa,  
or qual purpurea rosa  
il bel volto di lei venia vermiglio;  
ma sempre, o che il bel ciglio  
chinasse a terra o rivolgessi in giro,  
l'alme beava e i cor d'alto martiro.

La seconda parte dell'atto, non particolarmente significativa, prevede l'ingresso in scena dei due sposi, in mezzo alle congratulazioni generali. Importante, in particolare, la spiegazione da parte di Orfeo del metodo adoperato per riconquistare Euridice (749-754):

---

<sup>20</sup> «Noi la portammo | a le case di Silvio, ove la madre | con lagrime l'accolse, | non so se di dolcezza o di dolore; | lieta, sì, che 'l suo figlio | già fosse amante e sposo, ma del caso | de la ninfa dolente. E di due nuore | suocera mal fornita, | l'una morta piangea, l'altra ferita» (*Past. Fido*, v, 1214-1222).

<sup>21</sup> «Oh! se tu avessi | veduta la bellissima Amarilli, | quando la man per pegno de la fede | a Mirtillo ella porse, | e per pegno d'amor Mirtillo a lei | un dolce sì, ma non inteso bacio, | non so se dir mi debbia o diede o tolse, | saresti certo di dolcezza morta. | Che purpura? che rose? | Ogni colore o di natura o d'arte | vincean le belle guance | che vergogna copriva | con vago scudo di beltà sanguigna, | che forza di ferirle | al feritor giungeva. | Ed ella, in atto ritrosetta e schiva, | mostrava di fuggire | per incontrar più dolcemente il colpo; | e lasciò in dubbio se quel bacio fosse | o rapito o donato, | con sì mirabil arte | fu concesso e tolto. E quel soave | mostrarsene ritrosa, | era un "no" che voleva, un atto misto | di rapina e d'acquisto; | un negar sì cortese, che bramava | quel che, negando, dava; | un vietar ch'era invito | sì dolce d'assalire, | ch'a rapir, chi rapiva, era rapito; | un restare e fuggire | ch'affrettava il rapire» (*Past. Fido*, v, 1419-1450), al solito con notevole carica maggiore di sensualità e concettismi.

Modi hor soavi, hor mesti,  
fervidi preghi e flebili sospiri  
temprai sì dolce, ch'io  
nell'implacabil cor destai pietate:  
così l'alma beltate  
fù mercé, fù trofeo del canto mio.

L'impresa di Orfeo acquista il valore di un'impresa musicale; pertanto, è facile leggere dietro a queste parole un'indicazione molto precisa sul nuovo tipo di intonazione adatta al nuovo genere melodrammatico. Il poeta e il musicista, in particolare, devono saper toccare ed alternare i più diversi affetti, soprattutto se opposti (vedi l'inopinato ingresso tragico della messaggera in un contesto lieto), mantenendo un'armonia generale che deve essere comunque all'insegna della dolcezza, così come era già stato indicato nel sintagma del prologo «più lieti affetti».

Queste parole, però, possono essere lette anche in chiave allegorica, in riferimento alle questioni politiche implicate nella scelta filo-francese di Ferdinando, sostenuta da Jacopo Corsi. In particolare, se «l'alma beltate», cioè Euridice, rappresenta la città di Firenze, l'Orfeo/Corsi sembra prendersi tutto il merito della rivoluzione politica e del matrimonio reale: «fù mercé, fù trionfo del canto mio». In questo modo, il melodramma rinucciniano costituirebbe realmente la rappresentazione allegorica dei più recenti avvenimenti fiorentini, riletti in chiave personale ed autocelebrativa da parte dell'aristocratico ed umanista Corsi.

Chiude l'atto e l'opera un coro scritto nella forma e nel metro della canzonetta anacreontica, così come il coro finale della *Dafne*, dietro ispirazione – s'è detto – delle sperimentazioni metriche di Chiabrera. Il contenuto di queste otto strofette non è però immediato, ma richiede una lettura attenta.

Nella prima strofa Rinuccini invoca di nuovo Apollo, un dio legato al poeta Orfeo (secondo la versione del mito seguita anche in questo libretto ne sarebbe il padre), ma che non è mai comparso in scena in questo melodramma. Apollo è indicato con la tradizionale perifrasi «biondo arcier», che richiama l'impresa dell'uccisione di Pitone, già più volte rappresentata da Rinuccini in chiave allegorica. Apollo, tuttavia, è qui invocato in quanto dio della poesia, per mezzo della rievocazione del monte Elicona e della fonte di Ippocrene: Rinuccini esalta nella seconda strofa il potere della poesia che rende eterni gli oggetti del proprio canto; in particolare, il poeta «può dirsi un dio», poiché «ei de gl'anni il volo eterno | prende a scherno, | e la morte e 'l fosco oblio»



(777-779). Poeta è naturalmente Orfeo, ma poeta è anche Rinuccini stesso, che già nel prologo aveva esaltato le proprie creazioni eterne.

Successivamente, nella quarta strofa, viene esaltato il potere del canto poetico, più «soave» di quello dell'usignolo e delle sirene. In seguito, vengono indicati i due soggetti principali della poesia: l'amore, che può piegare un cuore docile, ma anche «un cor di pietra», e la guerra. Nell'ultima strofa, infine, Rinuccini indica in Orfeo l'esempio più straordinario del potere del canto, superiore al genere amoroso e a quello bellico: il cantore tracio, «sol di cetra armato [...], porta al ciel palma e trofeo». Un'ennesima celebrazione del potere della musica che va letta anche in riferimento all'invenzione del nuovo genere melodrammatico. In altre parole, quest'ultimo coro si riallaccia alle parole del prologo, in un comune inno alle straordinarie potenzialità future del canto monodico e rappresentativo; ma anche, se si vuol credere alle allegorie politiche, all'impresa di Jacopo Corsi che ha restituito Firenze alla gloria passata.

### 3.3. L'Arianna

Dell'*Arianna* esistono tre edizioni che risalgono tutte al 1608. La prima parrebbe quella mantovana Osanna<sup>22</sup>, cui si aggiungono quella veneziana Giunti-Ciotti e quella fiorentina Giunti, le quali rispetto alla stampa Osanna hanno intestazioni leggermente diverse a livello grafico. In tutte e tre le edizioni, la lezione del testo non subisce comunque modificazioni, pertanto possiamo scegliere quella mantovana come punto di riferimento.

Anche per questo libretto, l'edizione moderna di Fassò (1956) inserisce, talvolta in maniera arbitraria, notevoli varianti rispetto alla lezione della *princeps*. Tralascio le varianti meno significative di natura grafica, come per i precedenti libretti (persistenza dell'*h* etimologica o altre grafie latineggianti, conservazione della *i* nei plurali o in corrispondenza della sibilante palatale, diverse forme di elisione, scempiamenti consonantici o ipercorrettismi), ma segnalo almeno la forma *ceco* per *cieco* e l'assimilazione in *andianne*. Fassò corregge, opportunamente, i seguenti refusi della

---

<sup>22</sup> L'ARIANNA | TRAGEDIA | DEL SIG. OTTAVIO | RINUCCINI, | GENTILOMO DELLA CAMERA | DEL RE CRISTIANISSIMO. | RAPPRESENTATA IN MUSICA | NELLE REALI NOZZE DEL SERENISS. | PRINCIPE DI MANTOVA, | E DELLA SERENISSIMA INFANTA | DI SAVOIA. | IN MANTOVA, | Presso gli Heredi di Francesco Osanna Stampator Ducale. 1608. | Con licenzia de' Superiori.

*princeps*: v. 309: *velasse* > *velaste*, v. 559: *ahi* > *hai*, v. 743: *giunto* > *giunta*: v. 893: *ha* > *ah*, v. 905: *folla* > *folle*, v. 976: *stelle* > *stille*. Segnalo infine le seguenti varianti che hanno notevole importanza a livello linguistico, sul cui valore, però, rimando senz'altro al successivo capitolo: v. 105: *colmale* > *colmali*, v. 192: *fuggghino* > *fuggano*, v. 277: *inbianca* > *imbianche*, v. 519: *quete* > *quiete*, v. 542: *volghin* > *volgan*, v. 552: *Haresti* > *areste*, v. 572: *movi* > *muovi*, v. 595: *udisti* > *udiste*, v. 596: *notasti* > *notaste*, v. 689: *s'assicura* > *s'assecura*, v. 723: *quasi abbruciar volessi* > *quasi abbracciar volesse*, v. 781: *move* > *muove*, v. 882: *movile* > *movili*, v. 906: *cangiono* > *cangiano*, v. 962: *suo Teseo* > *su Teseo*, v. 1021: *narrolle* > *narrolli*, v. 1025: *arderle* > *arderli*, v. 1043: *le diede* > *gli diede*. Il verso 837b: «Ahi, che più d'aspe è sordo a miei lamenti» manca completamente nell'edizione Fassò (1956).

3.3.1 Sul mito di Arianna, Rinuccini aveva a disposizione due importanti fonti latine: la prima è l'*ekphrasis* catulliana del *carmen* LXIV (vv. 50-264), che racconta l'uccisione del Minotauro, l'abbandono di Arianna e, in breve, l'arrivo di Bacco; la seconda è l'ampia epistola X delle *Heroides* ovidiane, concepita come un lungo lamento della protagonista. Meno significativi sono invece sia il passo dell'ottavo libro delle *Metamorfosi* (vv. 169-182), perché molto sintetico, sia la più ampia digressione dal terzo libro dei *Fasti*, sempre di Ovidio (vv. 461-516), perché racconta della successiva infedeltà di Bacco e dell'assunzione della corona di Arianna in cielo. Più utile, invece, il quarto passo ovidiano sul tema, una digressione di circa trenta versi nel primo libro dell'*Ars amatoria* (vv. 527-564), tutta incentrata sull'arrivo di Bacco e della sua bizzarra coorte. Vedremo come Rinuccini abbia saputo adoperare queste fonti, intrecciandole e ampliandole in chiave personale.

3.3.2 Il prologo dell'*Arianna*, a differenza dei due precedenti melodrammi, è piuttosto contenuto e poco significativo. Questa volta a parlare in prima persona è il dio Apollo, già protagonista della *Dafne* ed autentico *trait d'union* della produzione rinucciniana. Apollo si presenta in quanto re del sole e custode delle Muse, ricordando le sue precedenti imprese, già rievocate da Rinuccini: l'uccisione del serpente Pitone e la metamorfosi di Dafne. Fuori dalla finzione scenica, Rinuccini vuole presentarsi al pubblico mantovano essenzialmente in quanto autore del più celebre intermedio del 1589, la *Battaglia pitica* appunto, e del melodramma *La Dafne*: non fa cenno, dunque,

alla sua *Euridice*. Le ipotesi potrebbero essere diverse: dalla semplice constatazione che la vicenda di Orfeo c'entra poco con Apollo – ma s'è visto come l'ultimo coro dell'*Euridice* sia proprio dedicato ad Apollo e dunque un collegamento sarebbe stato possibile –, al tentativo di leggere in questo silenzio, da parte nostra, la conferma dell'insuccesso del precedente melodramma, forse per le troppo scoperte istanze politiche. In ogni caso, il poeta fiorentino con questo nuovo testo ridimensiona alquanto le proprie pretese di gloria, portando in fretta il discorso sul consueto tono encomiastico: «per diletarti il cor, bramoso vegno, | di magnanime cure ingombro e carico» (11-12).

Rinuccini dichiara poi che il nuovo melodramma ha un argomento amoroso, rifiutando toni bellici ed esasperati, evidentemente anche in riferimento alla, perduta, intonazione musicale: «Ma gl'alti pregi tuoi, le glorie e l'armi | non udrai risonar corde guerriere: | pieghino al dolce suon l'orecchie altere | su cetera d'amor teneri carmi» (13-16). Ancora una volta il poeta fiorentino rivendica dunque la sua poetica dolce ed elegiaca, indicando nei «sospiri» della protagonista l'elemento centrale del suo lavoro; tuttavia, questa dichiarazione viene espressamente legata al ricordo dell'antico teatro greco: «forse avverrà che de la scena argiva | l'antico honor ne novi canti ammiri» (23-24). Questo significa che Rinuccini non ha affatto abdicato al suo ruolo di mediatore fra un passato glorioso ed una modernità che potrebbe farlo rivivere: a dieci anni di distanza dall'elaborazione fiorentina del moderno canone aristotelico, il sogno tragico di Rinuccini sembra ancora vivo, all'interno di una nuova corte, in compagnia di un nuovo, grandissimo musicista.

Se si guarda, infatti, alla struttura complessiva dell'*Arianna*, ritroviamo la normale scansione in cinque atti, in cui il primo (25-322) presenta i personaggi in scena, il secondo (323-498) ospita l'azione decisiva che turba la quiete iniziale, il terzo (499-644) è al solito interlocutorio, il quarto (645-939) contiene il lamento che dovrebbe preludere alla catastrofe finale, il quinto (940-1115) presenta il rovesciamento lieto della vicenda. Dei tre melodrammi rinucciniani, l'*Arianna* è quello che evidenzia con maggiore consapevolezza i richiami formali alla tragedia cinquecentesca di matrice trissiniana e aristotelica, rivisitata in chiave euripidea: anche i personaggi, non più pastori in contesto boschereccio, rivelano i caratteri di una maggiore elevatezza contenutistica, uniformandosi al registro sublime della mitologia antica.

3.3.3 Il primo atto è bipartito: Rinuccini fa precedere l'arrivo della coppia reale da un dialogo fittizio fra Venere ed Amore, come già nella *Dafne* e nel *Ballo delle ingrato*, che ha una più autentica funzione di prologo, dal momento che tutta la vicenda viene sintetizzata e prefigurata in chiave amorosa. In altre parole, l'arrivo di Bacco viene presentato come ricompensa celeste alle pene sentimentali di Arianna: ritroviamo così il tema convenzionale, e caro a Rinuccini, della fedeltà premiata, di contro a quello opposto dell'ingratitude punita (75-84):

VENERE    Ma di, speranza mia, dimmelo, Amore,  
              lascera tu languire,  
              lascera tu morire  
              anima sì gentil, sì fido core?  
              chiuderan questi scogli e queste arene  
              tenera verginella,  
              de l'alto impero tuo devota ancella?

AMORE     Ah non si narri mai, non fia mai vero  
              che sì dura mercede  
              trovi servo fedel nel nostro impero.

La prefigurazione della vicenda serve pure a richiamare una seconda volta l'attenzione del pubblico sul momento del lamento della protagonista, evidentemente sentito da Rinuccini come il passo più riuscito e importante del proprio lavoro (67-71):

              Quanti sospiri, o quanti  
              quest'aere e questo cielo  
              udrà querele e pianti!  
              o di che strid'amare  
              oggi risoneran gli scogli e 'l mare!

Il dialogo fra Venere ed Amore si conclude con quella che potremmo definire una focalizzazione interna, ovvero, la dea mostra al figlio il sopraggiungere di Teseo con il suo seguito, secondo una tecnica stilistica che ricorda da vicino analoghi cambi di percezione narrativa nelle scene di massa della *Liberata* tassiana. Tale scelta è operata da Rinuccini anche per ovviare alle mancanze sceniche del teatro seicentesco, laddove si chiede di immaginare tante navi da guerra che «pare | in selvoso Appennin cangiato il mare» (124-125).

La seconda scena del primo atto ha come protagonista la coppia reale ed è introdotta da un breve coro che inneggia alle imprese di Teseo. L'eroe ateniese dapprima si

rivolge ai suoi soldati, incoraggiandoli a resistere, poiché il momento del ritorno è vicino; quindi invita la nuova sposa a trascorrere la notte con lui in attesa che «l'ombre argenti | fughino al saettar de lampi d'oro» (191-192). Il successivo dialogo fra Teseo ed Arianna non sembra avere altra funzione che quella di ricordare allo spettatore gli avvenimenti precedenti alla vicenda messa in scena (essenzialmente, l'uccisione del Minotauro e l'abbandono del tetto paterno), così come accade nelle due principali fonti latine, soprattutto nell'epistola delle *Heroides* ovidiane. Tutto il dialogo è intessuto con metafore liriche di gusto tassiano: «Ma deh, ch'io miri lieto | quel bel ciglio seren che m'innamora: | troppo, troppo m'accora | quel nubiloso velo | ch'il bel viso gentil turba e scolora» (247-251), talune di gusto lievemente concettoso: «Qual di me più felice | o rege o cavalier la spada cinge, | cui rimirar pur lice | sereno il sol che la mia vita alluma?» (257-260) o iperbolico: «Giocondo albergo e caro | per me fia il mar tra nemi e tra tempeste, | e de le più selvaggie aspre foreste | i più deserti orrori, | pur che vicina al mio signor dimori» (267-271). Emerge insomma già da questi primi versi la tendenza di questo melodramma ad ampliare le dimensioni espressive di contro all'asciuttezza tipica dei due precedenti: un testo che, per mezzo di un *ornatus* poetico più intenso ed elaborato, arricchisce una trama di per sé piuttosto semplice e ridotta. Significativa, in questo senso, l'introduzione, prima del coro finale, di due cori più brevi affidati a due gruppi di pescatori, privi di contenuto drammaturgico, ma utili solo a creare quello che nell'Ottocento si sarebbe chiamato «colore locale».

Il coro che chiude il primo atto, scritto in una forma strofica che già ricorre in Chiabrera<sup>23</sup>, assume quasi l'aspetto di un esercizio poetico, all'interno del quale, con una forte dose di concettismo, vengono paragonate le stelle del cielo agli occhi femminili, le prime costanti nella loro luce eterna, i secondi più mobili e capricciosi: «Ma voi, vezzose e belle | lucidissime stelle, | che splendete nel ciel d'un mortal viso, | or mostrate, or chiudete | i raggi, onde splendete, | risvegliando ne l'alme or pianto, or riso» (311-316). Si noti come, in questi momenti secondari del suo ultimo melodramma, Rinuccini sia più incline che altrove ad accogliere le sollecitazioni stilistiche della nascente moda poetica secentesca, verso la quale potrà essere stato spinto dal contatto con un nuovo ambiente di committenza o dalla frequentazione di un compositore più orientato alla maniera quale Monteverdi.

---

<sup>23</sup> Si vedano, per esempio, le canzonette nn. 16, 19 e 20 dalla raccolta del 1599 *Le maniere de' versi toscani*, scritta dal Chiabrera, come è espressamente indicato nel prologo, «a richiesta di musicisti»: cfr. Raboni (1998), pp. 3-74.

3.3.4 Il secondo atto contiene il nocciolo dello sviluppo drammaturgico tragico, condensato con grande sintesi nel dialogo fra Teseo e il suo *consigliere*. Si tratta di una riflessione poetica sopra uno degli argomenti più dibattuti all'epoca, la cosiddetta ragion di stato. Teseo si trova costretto ad abbandonare la nuova sposa Arianna perché non adatta a rivestire il futuro ruolo di regina di Atene, dal momento che la donna è sorellastra del Minotauro che per anni ha divorato giovani ateniesi, prima dell'intervento risolutivo dell'eroe.

La questione della ragion di stato, applicata al mito di Teseo, sembra un'invenzione di Rinuccini, dal momento che nulla di tutto ciò traspare dalle fonti latine. In Catullo, se dapprima Teseo viene dipinto, fra le righe, come un amante superficiale: «liqueret immemori discedens pectore coniunx» (LXIV, 123), successivamente si fa un velato riferimento soltanto ad un probabile dissenso paterno alle nozze: «Si tibi non cordi fuerant conubia nostra, | saeva quod horrebas prisca praecepta parentis» (LXIV, 158-159). In Ovidio, l'abbandono di Arianna è risolto tutto all'interno delle spietate leggi amorose. Teseo è il consueto traditore: «scilicet oblitos admonitura mei» (*Her.*, X, 42), per giunta spergiuro: «femina periuri fraude sepulta viri» (*Her.*, X, 76).

Rinuccini, dunque, trasporta la vicenda mitica nella contemporaneità della politica secentesca, secondo un processo di attualizzazione dei materiali che abbiamo già osservato nella produzione tragica fiorentina del primo Cinquecento. Seguiamo passo per passo il dialogo fra Teseo e il consigliere.

Teseo compare in scena con un breve monologo (323-337) in cui lamenta la disumanità della scelta cui è costretto per il bene del suo popolo. Dunque Rinuccini presenta subito la questione *in medias res*, senza nessuna spiegazione preliminare e in maniera piuttosto inattesa, dal momento che nel precedente atto Teseo si era prodotto in promesse meravigliose verso la propria sposa: «Tu di felici genti | fortunata regina | n'andrai di gemme e d'oro il crin'adorno. [...] ma vie più d'altri pronto, | ove un tuo sguardo accenne, | io metterò le penne, | fedelissimo in un servo e consorte, | fin che ne sciolga morte» (237-246). L'efficacia teatrale è dunque notevole.

Il consigliere così ribatte (338-343):

Ancor pugna e contende  
contr'a bella ragion l'alma turbata.  
Signore, ah troppo offende  
la mente innamorata  
quest'impudico ardore,

tiranno indegno del tuo nobil core.

La «bella ragion» del consigliere, che incarna la figura del portavoce delle contemporanee istanze politiche all'interno della nuova definizione di principato come unica forma di governo possibile, è appunto la «ragion di stato», quella cioè che salvaguarda la conservazione del potere da parte del sovrano e che non può essere offuscata da un «impudico ardore», da una passione, che finirebbe per trasformarsi in un «tiranno indegno» dell'animo del principe<sup>24</sup>.

Teseo riconosce d'essere vittima dell'amore, definito «possente e forte | laccio» (345-346), tuttavia gli preme di più il rimorso del tradimento, ciò che lui stesso definisce «abominevol fallo»: è l'immagine di un principe che crede ancora nei valori dell'onestà e della giustizia. Il consigliere, invece, è prontissimo a rovesciare la questione attraverso sottili sotterfugi etici, che rivelano un'idea di moralità ormai piegata definitivamente agli interessi contingenti (358-363):

Non è fallo, signore,  
spezzar quelle promesse e quella fede  
che tra lascivi ardori  
incauto amante a bella donna diede;  
anzi è senno e virtute,  
ch'aprendo gl'occhi al ver si cangi e mute.

In altre parole, l'astuto consigliere giustifica il tradimento di Teseo, negando valore al giuramento precedente, poiché l'«incauto amante» sarebbe stato obnubilato dal desiderio carnale, i «lascivi ardori» appunto. Anzi, per lui «è senno e virtute» venir meno alle promesse date, secondo una formula che è un mascheramento dei precetti machiavelliani in senso etico e cristiano: si tratta, insomma, di un esempio di disinvoltura morale e impudenza politica.

La breve risposta di Teseo, apparentemente poco significativa, acquista interesse per via di un'autocitazione da parte di Rinuccini di un verso della sua stessa *Dafne*, «chi da/de lacci d'Amor vive disciolto», che nel primo melodramma era l'*incipit* di un monito che il dio Amore rivolgeva a tutti coloro che si credevano immuni al suo potere (come Apollo); qui sembra indicare piuttosto la disumanità di chi impronta tutte le proprie scelte al più bieco cinismo, senza lasciare spazio alle dolcezze sentimentali.

---

<sup>24</sup> Sulla questione della ragion di stato nel secondo Cinquecento, si può consultare Viroli (1994), pp. 155-184.

Segno del mutamento di prospettiva verificatosi nella produzione rinucciniana è il fatto che nella *Dafne* l'amore trionfava a dispetto della superbia, nell'*Arianna* trionfa la politica e l'amore può essere solo una tardiva ricompensa celeste.

A questo punto il *consigliero* sviluppa le sue due definitive, e vincenti, ragioni, all'interno di due monologhi piuttosto compositi che elaborano due precise convinzioni: da una parte, una «femmina impudica», quale è Arianna, una «femmina fuggitiva, | del bel fior d'onestade e di fé priva» (388-389) non può essere accettata dai sudditi come regina, né dagli altri regnanti; dall'altra parte, il popolo ateniese ricorda ancora l'atroce supplizio del Minotauro e non accetterebbe mai la sorellastra del mostro come regina. Per sviluppare questa doppia tesi, il consigliere adopera l'arte retorica come mezzo suasio. Il primo monologo, infatti, contiene interrogative retoriche, esclamative, formule binarie, interiezioni e adopera finanche la *sermocinatio* quale estrema tecnica espressiva (372-379):

deh, meco a pensar prendi:  
che diran tanti eroi d'Argo e Micene,  
e di Tebe e di Sparta i duci e i regi,  
se del bel regno tuo vedran regina  
vergine pellegrina?  
O glorie, o vanti egregi,  
(sorridente diranno)  
trionfar vincitor per l'altrui inganno.

Il secondo monologo punta invece sul coinvolgimento emotivo dell'interlocutore, per mezzo di un uso sagace di aggettivi e di parentetiche (393-403):

Aggiungi ancor che palpitanti i cori  
portono e gl'occhi molli  
le madri orbe e dolenti  
de cari parti lor, per cui satolli  
fur de l'empio fratel gl'ingordi denti,  
e pensa con quai volti e con quai cori  
sosterran' di veder nel seggio antico  
figlia di re nemico,  
cui dier tributo ogni girar di sole  
(ahi rimembranza, ahi duolo)  
lor innocente e semplicetta prole.

Teseo in questo modo si persuade che non è lecito per un principe «ch'alcun possente affetto | sì tiranneggi il petto» (410-411); le sue parole danno così l'opportunità



al consigliere di suggellare l'opera di convincimento con un'autentica sentenza, di gusto cortigiano e moralistico (417-421):

Alma virtù, che da l'eterne rote  
ne regii cor discendi,  
non di mille saette armato Amore,  
non di sdegno o dolore  
trionfa in campo, ove tu l'armi prendi.

Un'invocazione di anacronistico sapore dantesco che separa molto nettamente l'amore dalla virtù, intesa come capacità intellettuale e morale di governare uno stato: insomma, è il trionfo della ragion di stato sulla passione amorosa, in netto rovesciamento rispetto all'esperienza della precedente *Euridice*, in cui l'amore e la compassione piegavano la rigidità del principe.

A questo punto è doveroso formulare un importante quesito che non pare però di facile soluzione: Rinuccini, nello scrivere questa scena centrale, rispecchia realmente i suoi valori cortigiani, evidentemente mutati rispetto al clima più liberale di dieci anni prima, oppure sta amabilmente fingendo per compiacere la nuova corte mantovana, oppure vuole apertamente parodiare le nuove istanze politiche della ragion di stato?

Mi sentirei di escludere subito quest'ultima ipotesi: richiederebbe una personalità troppo più forte ed indipendente rispetto a quella di Rinuccini. Allo stesso tempo, è difficile pensare che lo stesso Rinuccini abbia abdicato completamente ai valori umanistici che aveva difeso e rappresentato allegoricamente insieme a Jacopo Corsi nell'esperienza fiorentina. Se leggiamo questa scena in rapporto al successivo lamento della protagonista, che abbiamo detto essere il punto espressivo più alto ed importante di questo melodramma, si può ragionevolmente pensare che Rinuccini abbia voluto mostrare con questo dialogo le aberrazioni della ragion di stato, anche per stimolare la compassione del pubblico nei confronti della povera Arianna: in altre parole, una riuscita mimesi linguistica e concettuale.

Il dialogo si spegne fra i rimorsi di Teseo – che non fa proprio la figura del traditore senza scrupoli – e le continue e false rassicurazioni del consigliere: «Non temer, no, signore: il Ciel cortese | ben recheralle aita, | ond'al natio paese | farà ritorno ancor lieta e gradita, | che paterna pietà non sente offese» (445-449), anticipando al rovescio le parole disperate della donna.

Prima del coro conclusivo, in forma di ballata, che invoca l'arrivo dell'alba, un piccolo commento del coro dei pescatori, che, come nel primo atto, assiste alle vicende e costituisce in un certo senso il depositario del senso comune, sembra compatire la vita faticosa degli uomini potenti, secondo un luogo comune letterario che da Orazio arriva fino ad Ariosto, Tasso e Guarini, all'interno di un ben preciso filone cortigiano cui Rinuccini appartiene a tutti gli effetti (453-455):

O sorga Febo, o chiugga in mar sua face,  
da molesti pensieri  
non san posa impetrar regi e guerrieri.

3.3.5 A partire dal terzo atto, Rinuccini segue più da vicino la vicenda mitica così come è stata tramandata dalle fonti latine. Ricompare in scena Arianna e racconta subito il suo risveglio solitario, senza più Teseo accanto (509-515):

Ahi! che del novo lume  
non appariano in ciel scintille o rai,  
che per le molli piume,  
sciolta dal sonno, il mio signor cerchai.  
Misera me! ma in vano  
ben cento volte e cento  
mossi a cercarlo or l'una, or l'altra mano.

Si tratta di una rielaborazione del corrispondente passo della decima epistola ovidiana delle *Heroides*: « Tempus erat, vitrea quo primum terra pruina | spargitur et tectae fronde queruntur aves; | incertum vigilans ac somno languida movi | Thesea prensuras semisupina manus: | nullus erat. Referoque manus iterumque retempto | perque torum moveo brachia: nullus erat. | Excussere metus somnum; conterrita surgo | membraque sunt viduo praecipitata toro» (*Her.*, X, 9-16).

Di qui in avanti, Rinuccini accumula una serie di dialoghi piuttosto interlocutori che Arianna scambia con un personaggio di pura invenzione, Dorilla, definita nel libretto quale «ospite» della coppia reale, e con l'onnipresente coro di pescatori. Arianna si mostra piuttosto turbata dalla scomparsa di Teseo, ma Dorilla cerca in tutti i modi di convincerla che lo sposo non l'abbia abbandonata: per tranquillizzare la donna, Dorilla chiama in causa anche i pescatori, domandando loro se per caso abbiano visto Teseo. I pescatori riferiscono del colloquio notturno dell'eroe con il consigliere e della sua

successiva decisione di recarsi al porto, sottolineando la discrezione con cui sono state compiute queste operazioni (555-558):

Non turbò suon di tromba o d'altre squille  
il notturno silentio e i dolci canti,  
mentre al vago seren de lumi erranti  
de la notte traean l'hore tranquille.

Di fronte a questa rassicurazione – che in realtà rassicurazione non è, ma Arianna non arriva nemmeno a immaginare un inganno tanto sottile e malvagio, e pertanto crede che se Teseo fosse partito si sarebbe udito lo strepito dell'esercito tutt'intorno – la sposa si dirige verso il porto, certa di incontrare l'eroe.

Prima del coro conclusivo, Rinuccini inserisce un lungo dialogo fra due cori di pescatori, nel quale il sospetto del tradimento da parte di Teseo si fa sempre più concreto (609-614):

Partirsi a l'aer fosco  
vinto da l'altrui dire;  
sospirar sì profondo, e pur partire;  
lasciar sì bella donna  
in sì deserto lido,  
non è senza consiglio: o mondo infido.

E la sentenza che suggella il discorso è piena di amaro realismo e sembra davvero rispecchiare l'autentico pensiero di Rinuccini, ancor più se si pensa che proprio il coro dei pescatori, negli atti precedenti, s'era fatto portavoce del buon senso comune (618-620):

Beltà là non s'apprezza,  
pietà non punge e non trionfa Amore  
ov'arde i cori ambizioso onore.

Si ripetono, insomma, le conclusioni dell'atto precedente, fissando ancora una volta l'impossibilità di conciliare amore ed onore, cioè passione e ragion di stato.

Il coro conclusivo costituisce una sorta di rielaborazione del celeberrimo primo coro dell'*Aminta* tassiano, «O bella età dell'oro»: Rinuccini, dando la parola ai semplici ed umili pescatori, «lontan da le città superbe», riflette sul fatto che l'amore è l'unica

«legge» che guida la loro esistenza, scevra dalle preoccupazioni e dai doveri che invece tormentano i potenti (621-632):

Avventurose genti  
noi che, lontan da le città superbe,  
a le bell'onde, a l'erbe  
guidiam tranquilli i mansueti armenti,  
o pur nel sen di Teti  
tendiam al muto gregge o lacci o reti.

Entr'i placidi petti  
non sa l'orme fermar molesta cura;  
legge severa e dura  
non perturba d'amor gl'almi dilette;  
Amor ne scorge e regge,  
e sol quant'ei ne detta è norma e legge.

In altre parole, Rinuccini sembra richiamarsi ad una originaria e spontanea vita naturale dell'uomo, quando – per dirla col Tasso – «quel vano | nome senza soggetto, | quell'idolo d'errori, idol d'inganno, | quel che dal volgo insano | onor poscia fu detto, | che di nostra natura 'l feo tiranno, | non mischiava il suo affanno | fra le liete dolcezze | de l'amoroso gregge; | né fu sua dura legge | nota a quell'alme in libertate avvezze» (*Am.*, 669-679). Ma se in Rinuccini il richiamo tassiano ad una netta separazione fra il destino dei potenti e quello degli umili – il secondo decisamente migliore – è scoperto: «Ma tu, d'Amor e di Natura donno, | tu domator de' Regi, | che fai tra questi chiostrì | che la grandezza tua capir non ponno? | Vattene, e turba il sonno | a gl'illustri e potenti: | noi qui, negletta e bassa | turba, senza te lassa | viver ne l'uso de l'antiche genti» (*Am.*, 710-718), nell'*Arianna*, la medesima riflessione si fa meno esistenziale, ma più sociale e politica: «Per noi gran regno è vile, | graditi servi di beltà gentile» (637-638) afferma il coro, rimarcando tutta la sua contrarietà nei confronti di un sistema politico che fa dipendere ogni decisione dal freddo calcolo degli interessi e non dall'umanità dei sentimenti. In questo senso, direi che si può riscontrare un filo rosso che collega l'*Euridice* a quest'ultimo melodramma, sulla scia di una comune richiesta di umanità all'uomo politico, come già era accaduto, in altri termini, nella perorazione infernale di Orfeo a Plutone.

3.3.6 Il quarto atto è quello più legato alle fonti classiche del mito di Arianna, di cui, per molti versi, costituisce di fatto soltanto una valida rielaborazione. Non si deve

dimenticare, tuttavia, che il monologo patetico di Arianna, sia nella prima versione catulliana che in quella ovidiana, era già stato rielaborato nella letteratura italiana del Cinquecento almeno in due importanti occasioni: dall'Ariosto, nell'episodio di Olimpia del *Furioso* (*Fur.*, x, 20-34), dal Tasso, nel celeberrimo lamento di Armida (*Lib.*, xvi, 35-67), che riecheggia molto da vicino anche il monologo virgiliano di Didone (*Aen.*, iv, 584 e sgg.).

L'atto si apre con l'arrivo del Nunzio che ha il compito di raccontare al pubblico le prime reazioni di Arianna dopo la fuga di Teseo, in altre parole, ciò che nelle fonti latine non è in prima persona. Il racconto del Nunzio è fatto precedere da una lunga introduzione affidata al medesimo personaggio, che ha la funzione di preparare emotivamente il pubblico alla scena centrale del melodramma. Il Nunzio confessa d'essere in preda all'ira: «Pietà mi scusi | se forsennata parla | la lingua, e di ragion trapassa il segno» (660-662), ma il coro corregge subito la denominazione in «giusto sdegno», inevitabile sentimento causato dalla «pietà» nei confronti della donna, che viene indicata come «misera»: siamo all'interno del medesimo contesto lessicale tragico delineato dalle speculazioni fiorentine, secondo le quali il pubblico va guidato per mano sull'orlo della rovina, per mezzo della pietà e della compassione.

Qualche significato preciso deve avere la citazione testuale di un verso petrarchesco, «Oh che lieve ingannar chi s'assecura!» (*RVF*, CCCXI, 9), che si riscontra poco prima dell'inizio del racconto vero e proprio (689), laddove il coro commenta in maniera disillusa l'inganno di Teseo. Non sarà casuale il fatto che questo verso appartenga al sonetto petrarchesco «Quel rosignuol, che sì soave piagne», che costituisce una libera traduzione del noto passo virgiliano del IV libro delle *Georgiche* in cui si parla del pianto di Orfeo: un modo, forse, per collegare i due miti e i due melodrammi rinucciniani, mediante un testo poetico d'autore carico di lessemi inerenti alla sfera del dolore e del pianto. Ma si badi anche al fatto che questa sentenza petrarchesca è una traduzione di una massima latina piuttosto diffusa all'epoca, che in contesto amoroso ha un precedente ovidiano nella seconda epistola delle *Heroides* (*Her.*, II, 63-64), proprio quella in cui Fillide lamenta il tradimento di Demofonte, figlio di Teseo, e in quel torno di versi ricorda lo stesso abbandono di Arianna.

Ecco, dunque, la bella descrizione dell'ira di Arianna (708-726):

Volgomi, e per l'arena  
 donna veggio venir tutt'anelante:  
 ahi qual aspro governo  
 de le tenere piante  
 facea quel suol troppo sassoso e duro!  
 O qual l'almo semblante  
 nembo di duol copria torbido, oscuro.  
 Non mai, non mai, vel giuro,  
 sì miserabil vista  
 a mortal guardo apparse:  
 gioco del vento, sparse  
 le chiome a tergo avea,  
 e i lagrimosi lumi  
 fissi, correndo pur, nel mar tenea,  
 e le palme tendea  
 quasi arrestar, quasi abbracciar volessi  
 i fuggitivi legni,  
 che sordi al suo lamento  
 a par col vento se ne gian per l'onda.

Al di là di talune immagini un po' di maniera, quali quella del terreno «troppo sassoso e duro» che offende i piedi delicati della donna, o quella concettosa del «nembo di duol», che richiamano senza dubbio il clima poetico tardo cinquecentesco, il grosso della descrizione rinucciniana rimanda alle *Heroides* di Ovidio, almeno ai versi: «nunc huc, nunc illuc et utroque sine ordine, curro, | alta puellares tardat harena pedes» (*Her.*, x, 19-20) e «inde ego – nam ventis quoque sum crudelibus usa – | vidi praecipiti carbasa tenta Noto. | Aut vidi aut fuerant quae me vidisse putarem» (*Her.*, x, 29-31), già tradotti quasi letteralmente da Ariosto (*Fur.*, x, 23-24), senza dimenticare gli altri versi ovidiani dell'*Ars Amatoria*: «Cnosis in ignotis amens errabat harenis, | qua brevis aequoreis Dia feritur aquis. | Utque erat e somno tunica velata recincta, | nuda pedem, croceas inreligata comas, | Thesea crudelem surdas clamabat ad undas, | indigno teneras imbre rigante genas» (*Ars. Am.*, I, 527-532) e la fonte catulliana (*Cat.*, LXIV, 124-129).

Nel passo successivo, il nunzio si serve anche dello stilema tragico della *sermocinatio* (730-741):

Poiché correndo venne  
 ove l'onde del mar bagnan l'arene,  
 dal corso il piè ritenne,  
 e con voce di duol gridando disse:  
 Volgiti, ingrato, e mira  
 se quanto infido sei, son io fedele.  
 Indi nel mar s'affisse,  
 e piangendo riprese: Onda crudele,  
 crudel, perché m'arresti?

scorgimi morta almen, se non in vita,  
la vè lacera e guasta  
mi rivegga il crudel che m'ha tradita.

Anche per questi versi, prossima è la medesima fonte ovidiana: «nec languere diu patitur dolor. excitor illo, | excitor et summa Thesea voce voco. | “quo fugis?” exclamo “scelerate revertere Theseu! | flecte ratem! numerum non habet illa suum!” | Haec ego. quod voci deerat, plangore replebam; | verbera cum verbis mixta fuere meis. | si non audires, ut saltem cernere posses: | iactatae late signa dedere manus» (*Her.*, X, 33-40), anche se il riferimento rinucciniano alle «onde del mar» che «bagnan l'arene» può risentire di una suggestione catulliana: «tum tremuli salis adversas procurrere in undas | mollia nudatae tollentem tegmina surae» (*Cat.*, LXIV, 128-129), mentre il successivo paragone, «Ivi affannata e stanca, | fredda qual neve e bianca, | mancar gli spirti in quel leggiadro seno» (746-748), è senza dubbio dovuto all'Ariosto: «Tutta tremante si lasciò cadere, | più bianca e più che neve fredda in volto» (*Fur.*, X, 24).

Anche il conseguente pianto della donna è già in Ovidio, ma Rinuccini qui è più interessato, al solito, alle conseguenze emotive della dolcezza di quel pianto, sempre per preparare l'uditorio all'ormai prossimo lamento in scena: «poscia riprese un pianto, | che dolce sì da que' begl'occhi usciva, | che, non pur l'alme e i cori, | ma intenerir pareva gli scogli e i sassi!» (756-759). Anche il coro sembra presagire una catarsi funebre: «Se ne l'alto sereno | pietà di te non giunge, | non so, non so qual fine | tanto cordoglio avrà, tante ruine» (767-770). È un passo importante, poiché l'arrivo inatteso del dio Bacco viene motivato come conseguenza della «pietà» divina suscitata dall'estrema miseria di Arianna, ma pure dalla dolcezza del suo canto: in altre parole, si tratta ancora di mettere alla prova, come già nell'*Euridice*, la potenza della musica nel commuovere e piegare anche gli animi più duri.

Secondo un espediente inaugurato dal modello tragico trissiniano, la protagonista entra in scena direttamente invocata dal coro: «Se non m'inganna il guardo, | ecco la nobil donna: | deh, come move il piè dolente e tardo!» (780-782). Inizia così il grande lamento di Arianna (783-863), il punto più alto della poetica classicistica di Rinuccini e del suo stile dolce, organizzato in quattro sezioni, intervallate da brevissimi interventi del coro che si produce in sentenze o esclamazioni piuttosto convenzionali.

Il contenuto del lamento è derivato dalle due principali fonti latine, al solito l'Ovidio delle *Heroides* e il Catullo del *carmen* LXIV, arricchite da spunti retorici virgiliani.

Nell'ambito della tradizione poetica volgare cinquecentesca, particolare attenzione va posta alla lezione tragica del fiorentino Ludovico Martelli, già additato nel precedente capitolo come principale punto di riferimento stilistico per la codificazione poetica del nuovo genere melodrammatico. Fattori determinanti in questo senso sono la comune atmosfera elegiaca, soprattutto nei momenti più espressivi come questo, in contrapposizione ai toni più crudi e violenti di Alamanni e Rucellai; l'insistenza sull'aspetto patetico più che sulle componenti orrorose o dolorose; il lessico dolce, di chiara e mirata derivazione petrarchesca, contro le formulazioni linguistiche più aspre. Rimando, in proposito, all'analisi succinta che ho riservato nel precedente capitolo al lamento di Tullia.

Riporto di seguito il testo dell'intero passo rinucciniano (783-863):

Lasciatemi morire,  
lasciatemi morire,  
e che volete voi, che mi conforte  
in così dura sorte,  
in così gran martire?  
Lasciatemi morire.  
[...]  
O Teseo, o Teseo mio,  
sì che mio ti vò dir, che mio pur sei,  
benché t'invola, ahi crudo, a gl'occhi miei.  
Volgiti Teseo mio,  
volgiti Teseo, o dio,  
volgiti indietro a rimirar colei,  
che lasciato ha per te la patria, e il regno,  
e in queste arene ancora  
cibo di fiere dispietate, e crude  
lascierà l'ossa ignude.  
O Teseo, o Teseo mio  
se tu sapessi, o dio,  
se tu sapessi, oimè, come s'affanna  
la povera Arianna,  
forse forse pentito  
rivolgeresti ancor la prora al lito;  
ma con l'aure serene  
tu te ne vai felice, et io qui piango.  
A te prepara Atene  
liete pompe superbe, et io rimangho  
cibo di fere in solitarie arene.  
Te l'uno, e l'altro tuo vecchio parente  
stringerà lieto, et io  
più non vedrovvi, o madre, o padre mio.  
[...]  
Dove, dove è la fede,  
che tanto mi giuravi



così ne l'alta sede  
 tu mi ripon de gl'avi?  
 Son queste le corone,  
 onde m'adorni il crine?  
 Questi gli scettri sono,  
 queste le gemme, e gl'ori?  
 Lasciarmi in abbandono  
 a fera, che mi strazi, e mi divori?  
 Ah Teseo, ah Teseo mio,  
 lascierai tu morire  
 in van piangendo, in van gridando aita  
 la misera Arianna,  
 ch'a te fidossi, e ti diè gloria, e vita?  
 [...]

Ahi, che non pur risponde;  
 ahi, che più d'aspe è sordo a miei lamenti.  
 O nemi, o turbi, o venti  
 sommergetelo voi dentr'a quell'onde.  
 Correte orche, balene,  
 e de le membra immonde  
 empiete le voragini profonde.  
 Che parlo, ahi, che vaneggio?  
 Misera, oimè, che chieggio?  
 O Teseo, o Teseo mio,  
 non son, non son quell'io,  
 non son quell'io, che i feri detti sciolse,  
 parlò l'affanno mio, parlò il dolore,  
 parlò la lingua sì, ma non già il core.  
 [...]

Misera, ancor do loco  
 a la tradita speme, e non si spegne  
 fra tanto scherno ancor d'amor il foco?  
 Spegni tu morte omai le fiamme indegne.  
 O madre, o padre, o de l'antico regno  
 superbi alberghi, ov'hebbi d'or la cuna:  
 o servi, o fidi amici (ahi fato indegno)  
 mirate ove m'ha scorto empia fortuna,  
 mirate di che duol m'han fatto herede  
 l'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno,  
 così va chi tropp'ama, e troppo crede.

Rinuccini qui porta all'estreme conseguenze gli stilemi del lamento tragico, a partire dalle fittissime anafore, o generiche ripetizioni, che donano al testo un andamento ossessivamente funebre, ma fortemente musicale; musicalità che, a livello fonetico, è raggiunta mediante opportune allitterazioni o accentuazioni consonantiche. Il patetismo è ottenuto, sulla scorta degli ormai consolidati *topoi* tragici, attraverso il dispiegamento di invocazioni e interrogative retoriche, secondo il tipo «E che volete voi, che mi conforte», oppure «Dove, dove è la fede», oppure «Son queste le corone», o, al futuro, «Lascierai tu morire», tutti di ampia tradizione classica, come si vedrà nel seguente

capitolo linguistico-retorico. Ereditato dal Martelli è poi il gusto per precisazioni lessicali di natura elegiaca, quali «la povera Arianna» o «la misera Arianna», «in van piangendo, in van gridando aita», «Misera, oimè, che chieggio?» ecc. che contribuiscono a dipingere un'eroina piuttosto fragile, incline ad un sentimento di auto-annullamento. In questo senso, il «lasciatemi morire», che costituisce la sintesi espressiva dell'animo di Arianna, trova un interessante precedente proprio nel «lassatemi languir» della Tullia di Martelli rivolto alle donne che cercano di consolarla, prima di lasciarla sola nel suo dolore cosmico.

Il riferimento al Martelli acquista peraltro un significato importante proprio in riferimento alle fonti latine, dal momento che l'Arianna di Ovidio e Catullo, così come la Didone virgiliana, e di conseguenza le eroine di Ariosto e Tasso che da quelle derivano, non sembrano affatto essere portate ad un annientamento passivo, ma comunicano invece un atteggiamento combattivo, e finanche speranzoso, in Ovidio, pur votato al suicidio, nel caso di Virgilio, ma un suicidio coraggioso ed attivo. L'elegiaco patetico dell'Arianna rinucciniana sembra insomma derivare tutto dall'archetipo del Martelli.

Lo spunto virgiliano, con la conseguente imitazione tassiana, si fa particolarmente evidente nella penultima sezione del lamento, laddove Arianna sfoga tutto il suo dolore con parole infuocate e vendicative, per poi arrestarsi improvvisamente, in una sorta di pietoso ravvedimento. Tutto ciò non si trova nella fonte ovidiana né in Catullo, ma ha il suo precedente nell'ultimo monologo di Didone, in un celebre esametro: «quid loquor? aut ubi sum? quae mentem insania mutat?» (*Aen.*, IV, 595), replicato dal Tasso: «Ma dove son? che parlo?» (*Lib.*, XVI, 64), anche se le insistite anafore danno ai versi di Rinuccini una sfumatura più tragica, in linea con gli stilemi della scuola fiorentina primo-cinquecentesca.

Il clima doloroso viene improvvisamente interrotto da un molto musicale «confuso mormorar di voci e squille» (873), che segna l'ennesimo trapasso inatteso da un affetto all'altro, secondo gli intendimenti rinucciniani già messi in luce. Anche lo spettatore viene lasciato nell'incertezza, mentre qualcuno fra i personaggi ipotizza perfino il ritorno di Teseo.

Il coro conclusivo risulta piuttosto significativo, dal momento che la vicenda di Arianna viene legata a due altri episodi mitologici. Il primo è l'impresa di Orfeo, già cantata da Rinuccini, il secondo è il mito di Alceste, già oggetto di una tragedia a lieto

fine di Euripide: entrambe le vicende sono chiamate in causa come esempi straordinari di «sincera fede», nei quali la compassione ha permesso un inatteso rivolgimento lieto degli eventi. È chiaro che il coro sta ipotizzando che Teseo sia ritornato sui suoi passi, vinto dalla pietà per Arianna; tuttavia, tralasciando l'inganno letterario, quello che conta è l'ennesima sottolineatura da parte di Rinuccini del modo in cui va letto lo scioglimento lieto del suo melodramma tragico: una catarsi che appare la naturale conseguenza del potere della compassione sull'animo dell'uomo, secondo gli insegnamenti delle speculazioni aristoteliche rilette in chiave fiorentina, e dietro l'esempio insigne della produzione euripidea, qui evocata.

3.3.7 L'ultimo atto segna il trionfo del lieto fine inatteso. Per introdurre la conclusiva epifania catartica del dio Bacco, Rinuccini necessita di un Nunzio secondo, che costituisca il contraltare gioioso del primo, che aveva descritto invece la disperazione di Arianna. La nuova atmosfera è immediatamente caratterizzata da un lessico dolce e amoroso: «Narrar pregi divin, gaudi celesti, | è per lingua mortal soverchio pondo» (944-945) e, soprattutto: «O quali, o quali amanti | oggi congiunge Amore! o cieli, o stelle, | dite: vedeste mai, rotando intorno, | arder in sì bel foco alme sì belle?» (950-953), che pare la rielaborazione del verso petrarchesco citato in apertura dell'*Euridice* («Non vede un simil par d'amanti il sole»), mentre l'appena successivo commento del coro richiama il motivo dell'inarrestabile potenza d'amore, già sviluppato nella *Dafne*: «O possanza, o virtude | d'un ignudo fanciul, d'un ceco arciero!» (955-956): come si vede, Rinuccini tende sempre a richiamare e a rifondere i medesimi spunti tematici, anche da un testo all'altro.

L'arrivo di Bacco era già stato descritto da Ovidio nel passo citato della sua *Ars amatoria*, tuttavia la versione rinucciniana appare notevolmente diversa, dal momento che non si riscontra il benché minimo cenno a tutta la coorte di animali e personaggi bizzarri che popolava la pagina latina. L'incontro fra il dio e Arianna è risolto da Rinuccini tutto nel tradizionale linguaggio poetico amoroso, con diverse concessioni a formule di maniera, tipiche del gusto tardo-cinquecentesco, anche tassiano: «Né di men foco anch'ella | arde beata, e ne gl'amati lumi | affisa pur le tremule pupille, | che di dolenti stille | pur dianzi scaturir torrenti e fiumi» (973-977); «spegner per nova fiamma antico ardore, | e piagando sanar mortal ferita» (979-980), con concettismo raro in Rinuccini, ma di matrice petrarchesca. Il coronamento della felicità di Arianna è

descritto dal Nunzio mediante immagini magnifiche e spettacolari, che paiono richiamare la meraviglia delle scenografie dei coevi intermedi musicali, cui lo stesso Rinuccini aveva più volte partecipato (1047-1065):

Arder l'onde e l'arene,  
e d'amoroso zelo  
videsi in quel momento arder il cielo:  
ma per l'aure serene,  
fermo su le bell'ali,  
al guardo de mortali  
visibilmente dimostrossi Amore,  
e con celeste suono  
queste voci s'udir gioconde e liete [...]  
Indi, per l'alto ciel battendo i vanni,  
le nubi colori di luce e d'oro;  
lampeggiò l'aere, e fuor del mar profondo  
(spettacolo giocondo)  
vidersi mille ninfe e mille dive.

La scena conclusiva prevede l'ingresso di tutti i personaggi principali e, in particolare, della nuova coppia di sposi. Il coro di soldati canta generiche lodi al dio Amore, per mezzo di due strofette anacreontiche, mentre le ultime parole di Bacco richiamano il mito, già cantato da Ovidio nel breve passo citato delle *Metamorfosi*, della trasformazione della corona di Arianna in una costellazione celeste: «Ivi, tra sommi dei de l'alto coro, | le più lucide stelle | faran del tuo bel crin ghirland'a l'oro: | gloriosa mercé d'alma che sprezza, | per celeste desio, mortal bellezza» (1111-1115).

## 4. La lingua di Ottavio Rinuccini

Per ragioni di chiarezza, dopo i paragrafi sulla fonetica e sulla morfologia, ho suddiviso la trattazione della sintassi secondo micro- e macro-sintassi, quest'ultima parte ulteriormente suddivisa in coordinazione e subordinazione. I fenomeni sintattici che concernono più propriamente questioni retoriche sono trattati in un altro paragrafo a parte. Segue il livello lessicale, in cui le voci più significative sono catalogate sulla base della loro tradizione latina o volgare; chiude l'analisi un paragrafo in cui la componente lessicale è analizzata sotto il profilo stilistico.

Mentre per fenomeni strettamente linguistici la trattazione mette in comune i dati di tutti e tre i libretti, in virtù di un'evidente omogeneità formale, per questioni retorico-stilistiche, vista la notevole diversità dei tre testi per quanto concerne l'intenzione espressiva, mi è parso opportuno procedere con analisi separate per ciascun libretto.

I riferimenti in nota, per ovvie ragioni, privilegiano gli autori cinquecenteschi e l'ambito teatrale, con un'attenzione particolare, però, alla codificazione petrarchesca e al modello tassiano, momenti imprescindibili della storia poetica italiana. Un certo spazio è stato riservato anche alla tradizione fiorentina, a partire dal magistero poetico e culturale del Poliziano.

### 4.1 Fonetica

4.1.1 *Monottongamento nella serie velare*. Se si spoglia l'intero *corpus*, il monottongo appare esclusivo in *core*, *loco*, *foco*, *rota* e *novo*, nonché nelle forme rizotoniche del verbo *morire* e *muovere*, secondo i tradizionali tipi *moro* e *move*, e in *percote*. Il monottongo è inoltre esclusivo prima e dopo *muta cum liquida*, secondo il tipo *prova* e *scopre*, e dopo palatale in *gioco*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Se si guarda al modello linguistico petrarchesco, i risultati relativi al monottongo non si discostano in maniera particolare. Nei *RVF*, infatti, *core*, *foco* e *rota* sono esclusivi, insieme a *move* e *novo*, a differenza

Compaiono solo col dittongo i seguenti sostantivi: *suono, huomo, suolo, tuono*; l'aggettivo *buono*, com'è normale nella lingua poetica non marcata in senso regionale; le seguenti forme verbali rizotoniche: *suole, nuota, può/puoi* e *vuoi*<sup>2</sup>.

Del tutto incerta, invece, l'alternanza fra *fore/a* e *fuor(i)*<sup>3</sup>.

4.1.2 *Monottongamento nella serie palatale*. Anche in questo ambito, per taluni casi all'interno di tutto il *corpus*, la forma monottongata è esclusiva: si tratta dei sostantivi *fera*, nel senso di 'bestia feroce', e *mel(e)*, per 'miele'; degli aggettivi *altero, intero, tepido* e *queto/cheto*; del tipo verbale *impetro* e *sete*, 5<sup>a</sup> pers. del presente indicativo del v. *essere*. Dopo *muta cum liquida*, nei tipi *breve* e *prego*, sempre monottongo, se si esclude una singola attestazione di *prieghi*<sup>4</sup>.

---

di *loco* che risulta comunque nettamente maggioritario. Anche le forme rizotoniche di *morire* sono per lo più monottongate, nonostante due *muor*. Monottongo prima e dopo *muta cum liquida*. Va sempre tenuto presente un fatto molto importante, che Serianni chiarisce quale premessa generale al suo studio sulla lingua poetica di Della Casa: il fatto cioè che le stampe cinquecentesche del *Canzoniere* petrarchesco, in *primis* quella aldina curata dal Bembo nel 1501, «innovano in varia misura, in genere distaccandosi ancora di più dal dettato petrarchesco». Pertanto, talune forme petrarchesche autografe andrebbero controllate con le forme circolanti nelle stampe del Cinquecento, che leggeva Della Casa, così come Rinuccini. Cfr. sulla questione Serianni (1997), pp. 15-17.

<sup>2</sup> Meno univoci i dati relativi a queste voci nei *RVF*, dal momento che tutte si presentano anche nella variante monottongata.

<sup>3</sup> Nei *RVF* si riscontra la medesima alternanza per *fora/fuori*. Per tutti i dati relativi al vocalismo tonico nella serie velare all'interno del *Canzoniere* petrarchesco, cfr. Vitale (1996), pp. 37-41. Se si guarda alla lingua lirica del Poliziano, si ha il monottongo in *core, loco, rota* e *foco*, pur con qualche oscillazione, mentre il dittongo in *buono, nuovo* e *muove*: cfr. Ghinassi (1957), pp. 6-8. Nel Cinquecento, la forma *core* è esclusiva nelle *Rime* del Bembo e di Della Casa, mentre prevalente nella lirica di Tansillo; la forma *loco*, che è più tipica della poesia, è di nuovo esclusiva solo nelle liriche di Bembo e Della Casa, prevalente nel *Furioso* ariosteo, mentre è minoritaria nell'*Aminta* e nel *Rinaldo* tassiani; il monottongo in *foco*, invece, è meno assoluto e se domina, per esempio, nelle *Rime* del Buonarroti, in Caro o in Tansillo, risulta minoritario nel *Furioso* e nelle *Rime* del Bandello: solo monottongo nei petrarchisti Della Casa e Gaspara Stampa; un certo oscillamento si riscontra anche per la forma *moro*, ad esempio nel *Furioso*, in Tansillo, nell'*Aminta* e nel *Rinaldo* tassiani: nei canzonieri del Bembo e di Della Casa il monottongo è invece assoluto; nonostante la forma *rota* sia propria della poesia, il dittongo è ben attestato, ad esempio, nel *Furioso*, nell'*Eneide* del Caro e nel Tasso del *Rinaldo* e della *Liberata*; la forma *novo* è assoluta nei canzonieri petrarchisti di Bembo, Gaspara Stampa, Vittoria Colonna e Della Casa, mentre il dittongo si fa vivo, ad esempio, nel *Furioso* o nella *Liberata*; la forma *percote* è sovente attestata col dittongo, anche in poesia. Dopo palatale, nella poesia del Cinquecento, il monottongo, come in *gioco*, è dominante, ma con significative eccezioni, come nella *Coltivazione* dell'Alamanni, ad esempio, o nell'*Eneide* del Caro; dopo *muta cum liquida*, il tipo *prova*, già petrarchesco, diventa dominante in poesia nel corso del secolo, mentre il tipo *scopre* è sovente soppiantato dalla forma dittongata, come nelle *Rime* del Buonarroti e del Varchi. Nel Tasso lirico, troviamo una maggiore persistenza del dittongo, soprattutto nelle prime stesure, dal momento che «la costanza della forma monottongata in *core, loco, foco* – emblema della tradizione lirica petrarchesca – è guadagnata solo in fase di revisione»; in ogni caso sono costanti nel monottongamento anche i tipi *novo, rota, move* e *more*: si arriva così ad una completa convergenza con le scelte rinucciniane: cfr. Colussi (2009), pp. 40-43, la cit. a p. 40. Per una dettagliata disamina del dittongo nella serie velare, soprattutto per il repertorio cinquecentesco, cfr. Vitale (2007), pp. 546-560.

<sup>4</sup> Si riscontra una perfetta corrispondenza con il modello linguistico petrarchesco, anche per le sporadiche permanenze del dittongo dopo *muta cum liquida*.

Il dittongo è invece esclusivo nei sostantivi suffissati in *-iero*, in *piede* e *pietra*, nell'aggettivo *lieto*, in *insieme*, nelle forme verbali rizotoniche di *viene* e *siede*.

Assoluta incertezza si riscontra, infine, per le varianti aggettivali *leve/lieve* e *fero/fiero*, nonché per le forme verbali rizotoniche *nego/niego*<sup>5</sup>.

4.1.3 *Altre forme notevoli di vocalismo tonico*. Per quanto concerne la riduzione a monottongo del dittongo latino *au*, la forma *oro* in tutto il *corpus* risulta quasi esclusiva, se si eccettua una singola e sporadica attestazione di *auro* in D, controbilanciata nel medesimo testo da tre attestazioni con monottongo. Ancora in D sono da segnalare due occorrenze di *lauro*, ma altrove è esclusiva la forma *alloro*. Costanti nel monottongo i sostantivi *tesoro* e *frode*, mentre la voce poetica *aura* si presenta sempre in veste dittongata<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Più incerta, nel complesso, per queste forme, l'alternanza fra dittongo e monottongo nei *RVF*: per i dati petrarcheschi relativi alla serie palatale, si rimanda senz'altro a Vitale (1996), pp. 42-51. In Poliziano, troviamo costanti forme poetiche con monottongo, quali *fero*, *altero*, *leve*, pur con oscillazione, e *mele*; sempre dittongo nei suffissati gallicizzanti in *-iero*, mentre c'è molta alternanza dopo *muta cum liquida*: cfr. Ghinassi (1957), pp. 5-6. La forma verbale *sete*, in particolare, è assente nel Poliziano, perché «forma argentea estranea al volgare poliziano, come a quello laurenziano», ma compare invece in Morelli e nel Pulci, sia in prosa che in verso: cfr. Roggia (2001), p. 81. Su *sete* per *siete*, cfr. anche la brevissima nota in Manni (1979), p. 139, nella quale si ricordano attestazioni già trecentesche in Boccaccio e Villani. Nel Giambullari, peraltro, è prescritta solo la forma dittongata: cfr. Bonomi (1986), p. 43. Più in generale, nel Cinquecento, il sostantivo *fera* è in poesia spesso solo col monottongo, come nel *Furioso* ariosteo, in Della Casa o nell'*Aminta* tassiano; la forma monottongata del sostantivo *mele* è un tipico poetismo, ricorrente fra gli altri in Ariosto, Bembo o nei canzonieri di Vittoria Colonna e Veronica Franco; *altero* e *intero* nella poesia cinquecentesca presentano normalmente la forma monottongata; le forme *queto* e *tepidio*, con monottongo, sono tipiche della lirica, come in Bembo, nella Stampa, nella Gambarara, in Tansillo, Della Casa; *insieme*, *lieto*, *piede*, come le forme verbali *siede* e *viene* sono normalmente dittongate, sia in poesia che in prosa. La forma *niego* è da considerarsi un fiorentinismo della lingua letteraria e si riscontra in Ariosto, Bembo, Caro o Tansillo; tipicamente oscillanti in poesia *lieve* e *fiero*. Nel Tasso delle *Rime*, come mostra Colussi, la tendenza al monottongamento nella serie palatale è una conquista tarda delle ultime revisioni e coinvolge, fra le altre forme, *fero*, *fera*, *leve*, *prego*, *mele*, *acqueta* e *sete*, 5<sup>a</sup> pers. dell'indicativo presente; costante il dittongamento nei suffissati in *-iero*: per questi dati e ulteriori precisazioni, cfr. Colussi (2009), pp. 37-40. Per un'ampia esemplificazione dei dati relativi al dittongo nella serie palatale, cfr. ancora Vitale (2007), pp. 532-546. Per uno sguardo d'insieme sul monottongamento nella tradizione poetica, cfr. Serianni (2009), pp. 56-62.

<sup>6</sup> Anche nei *RVF* le forme monottongate sono maggioritarie, ma Vitale segnala la variante *thesauro* e, in senso opposto, il cultismo *òra*. Interessante lo studio del fenomeno nel Poliziano delle *Stanze*, in cui «di fronte alla forma ereditaria d'uso comune, quella col dittongo si presenta con il carattere dotto del latinismo» ed è pertanto minoritaria e relegata esclusivamente in posizione di rima, come già in Petrarca; per quanto concerne le forme *aura/ora*, «parimente letterarie», «quella col monottongo», isolata, «ha un carattere più spiccato di intarsio dotto, poiché [...] è stata tolta di peso dalla *Divina Commedia*». Per ulteriori chiarimenti in proposito, cfr. Ghinassi (1957), pp. 9-10. Nelle liriche di Della Casa, a fronte di una singola attestazione del dittongo, la forma *oro* è nettamente maggioritaria, soprattutto in rima. Esclusiva anche la forma *aura*, nonostante nelle *Rime* del Bembo il monottongo fosse attestato in rima: cfr. Serianni (1997), pp. 17-18 e p. 20. *Auro* attestato, ma nettamente minoritario, nella *Liberata* del Tasso, insieme a *fraude*, *laude*, *tauro*: cfr. Vitale (2007), pp. 513-515.

Costante, in tutti i libretti, è pure la tendenza alla chiusura della *e* tonica, da *ẽ* latina, in iato davanti a *o*, secondo i tipi *dio*, *io*, *mio* e *rio* per ‘reo’<sup>7</sup>.

Normale, infine, la forma più moderna *senza*.

4.1.4 *Casi notevoli di vocalismo atono*. Per quanto concerne il dittongo, per la serie velare, nelle forme rizoatone di verbi come *muovere*, *scuotere*, *ruotare*, *suonare*, *provare*, la norma è in tutti i libretti il monottongo, secondo il tipo *movete*, *scotete*. Anche per la serie palatale, il tipo comune è *impetrare*, *quetare*, con monottongo.

Secondo l’uso fiorentino, nei futuri della prima classe avviene il passaggio ad *-er-* intertonico. Di *meraviglia*, invece, non si attestano mai forme con assimilazione regressiva, secondo il precipuo e assoluto uso petrarchesco<sup>8</sup>. In controtendenza, il seppur isolato caso di *salvatica*, in D, con assimilazione secondo l’uso fiorentino, attestata, però, anche nelle prose e nei versi coevi<sup>9</sup>.

Piuttosto diffusa è pure la riduzione di *e>i* protonica, soprattutto per le voci *diman(i)* e *sicuro*: se la forma più corrente *domani*, con labializzazione, è del tutto assente, la forma *securu*, senza chiusura in protonia, è comunque attestata. Per quanto riguarda il caso specifico dei sostantivi poetici *desio* e *desire*, nonché del verbo *desiare*, invece, la riduzione ad *i* protonica non è mai registrata. La riduzione non si riscontra nemmeno in *laberinto*, *egual* – mai labializzato –, *nemico* e *refugio*<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Normale la chiusura in iato anche in Petrarca, nonostante sporadiche recrudescenze guittoniane in *meo* e nella forma anche prosastica *reo*. Cfr. Vitale (1996), pp. 52-57. La forma *rio*, in ogni caso, può essere considerata un cultismo poetico ed è dominante nella poesia del Cinquecento, nonostante qualche esempio di *reo* nel *Furioso*, in Bembo e soprattutto nel Tansillo. A proposito della lingua lirica del Tasso, Colussi annota che «tra *reo* e *rio*, entrambi petrarcheschi, viene privilegiata la forma latineggiante, che è la più rara in Petrarca, ma già in Bembo prevalente fuori dalla rima». Per ulteriori dati, cfr. Colussi (2009), p. 35.

<sup>8</sup> Cfr. Vitale (1996), p. 67. Se nel Poliziano delle *Stanze*, invece, «la forma con assimilazione regressiva *maraviglia* [...] oscilla con *meraviglia*», nelle *Rime*, *maraviglia* è esclusivo, secondo un atteggiamento piuttosto aperto verso l’uso linguistico fiorentino, che si riscontra anche nella preferenza accordata alla forma *sanza*, laddove in Rinuccini è sempre *senza* come in Petrarca: cfr. Roggia (2001), p. 35, insieme a Ghinassi (1957). In Della Casa, invece, c’è un totale adeguamento al modello petrarchesco, per cui *meraviglia* è esclusivo: cfr. Serianni (1997), p. 19. Nelle *Rime* del Tasso, a testimonianza della «‘irriducibilità’ delle scelte linguistiche tassiane ai soli modelli canonici», esclusiva è invece la forma *maraviglia*, sentita dai teorici del Cinquecento, in realtà, più tipica della prosa. Per un’utile disamina della questione, cfr. Colussi (2009), pp. 43-45, soprattutto n. 51. Più in generale, *maraviglia*, forma già dantesca, è anche del *Furioso* ariosteo, e in Tasso è dominante nella *Conquistata*, ma non nella *Liberata*: cfr. Vitale (2007), pp. 529-530.

<sup>9</sup> La forma *salvatico* nel Poliziano delle *Rime* è, per esempio, esclusiva: cfr. Roggia (2001), p. 35. *Salvatico* però anche nel *Furioso* e nella *Liberata*, nonostante sia una forma tipicamente fiorentina: cfr. Vitale (2007), p. 568.

<sup>10</sup> La lezione petrarchesca appare decisiva per l’assenza del tipo *disio*, mentre le forme rinucciniane *dimani* e *sicuro* vanno in controtendenza rispetto alla più generale conservazione della *e* protonica in Petrarca. Cfr. Vitale (1996), pp. 58-69. In questo senso, un petrarchista come Della Casa presenta, ad



Segnalo, infine, un caso isolato della forma latineggiante *soggetto* in D<sup>11</sup>.

4.1.5 *Consonantismo*. Per quanto concerne l'alternanza tra consonanti sorde e sonore, si può notare soltanto il caso produttivo del sostantivo *lagrima* e del relativo verbo *lagrimare*, sempre in variante sonora, come in Petrarca<sup>12</sup>.

Degna di nota è pure la tendenza alla lenizione in *sovrà*, forma maggioritaria in rapporto alla variante sorda *sopra*<sup>13</sup>, così come ad una più specifica sonorizzazione nelle forme isolate di *A ricovrar(e)* e *nudrir(e)*<sup>14</sup>. Si riscontra altresì una tendenza alla palatalizzazione, soprattutto nella forma plurale *rai*, dominante rispetto al meno poetico *raggi*, e nei pronomi *quai* e *tai*<sup>15</sup>. Al contrario, come già in Poliziano, dominante il nesso *-ng-* davanti a vocale palatale<sup>16</sup>.

---

esempio, soltanto la variante *securò*, così come per *nemico*, forma quest'ultima estesa ed esclusiva nelle stampe cinquecentesche dei *RVF*, nonostante l'oscillazione dell'autografo petrarchesco: cfr. Serianni (1997), p. 19. Le forme *disir* e *disio*, invece, sono accolte ancora dal Poliziano delle *Stanze*, nonostante Ghinassi avverta che «il passaggio di *e* ad *i* in protonia, che, com'è noto, è caratteristica spiccatamente fiorentina, è contenuto [...] entro certi limiti»: cfr. Ghinassi (1957), p. 8. Si confrontino questi dati con quelli offerti in Roggia (2001), pp. 37-38. La singola attestazione di *disio* nelle *Rime* tassiane, invece, viene considerata da Colussi «nulla più di un relitto», anche se lo stesso studioso ricorda, in nota, che forme analoghe sono relativamente frequenti nel *Rinaldo* e che «*disio* è la forma infine prescelta da Ariosto nel *Furioso*. [...] L'oscillazione *sicuro/securò* viene ricondotta alla scelta petrarchesca». Per le citazioni, cfr. Colussi (2009), p. 46, in part. n. 63.

<sup>11</sup> La forma, che è propria della poesia come della prosa, compare già in Dante; nel caso del Petrarca, è assente nei *RVF*, che conoscono solo la variante *soggetto*, ma è presente una volta nei *Trionfi*; è l'unica forma adoperata dal Boccaccio, sia in versi che in prosa; torna nei fiorentini Lorenzo, Pulci e Poliziano, il quale la usa *una tantum* anche nelle *Stanze*, insieme però ad altre forme analoghe (cfr. Ghinassi (1957), p. 9); nel Cinquecento è in Ariosto, Machiavelli, esclusiva nel Bembo, nel Trissino, in Aretino; in Tasso è forma minoritaria rispetto alla variante. Molti petrarchisti cinquecenteschi, fra cui la Gambara e Tansillo, usano invece solo la forma *soggetto*.

<sup>12</sup> Cfr. Vitale (1996), p. 99. La forma sonora sembra dominante ancora nel Quattrocento, nonostante in ambito fiorentino emerga una certa oscillazione, dovuta anche ai copisti, che coinvolge fra le altre le opere di Lorenzo e Poliziano. Cfr. in proposito Roggia (2001), p. 57, n. 68. In Della Casa, la forma sorda è ben attestata (cfr. Serianni (1997), p. 18), così come già nel *Furioso* dell'Ariosto, in Vittoria Colonna, in Tansillo, nel Tasso delle *Rime*, del *Rinaldo* e della *Liberata*: cfr. Vitale (2007), pp. 608-609.

<sup>13</sup> Nei *RVF*, si riscontra la medesima alternanza, ma la prevalenza è della forma con consonante sorda. Cfr. Vitale (1996), pp. 103-104. L'oscillazione è mantenuta anche nelle stampe cinquecentesche e si riscontra ancora nel Bembo delle *Rime*, con leggera preferenza per la forma con lenizione; nelle *Rime* casiane, invece, *sovrà* è esclusivo: cfr. in proposito Serianni (1997), p. 20.

<sup>14</sup> L'oscillazione fra *nudrire/nutrire* è già nel Petrarca dei *RVF* e permane anche nella poesia dei secoli successivi: fra gli autori che sembrano prediligere la variante sonora si possono annoverare Giusto de' Conti, Poliziano, Vittoria Colonna, Della Casa, Tasso, Guarini; le forme del verbo *ricovrare* sono già in Dante e in Petrarca e ritornano successivamente anche in Boiardo, Bembo, Ariosto, Caro, Guarini e Tasso.

<sup>15</sup> Medesima alternanza tra forme sorde e sonore, ma più equilibrata, anche nei *RVF* petrarcheschi e in un petrarchista quale Della Casa: cfr. Vitale (1996), pp. 109-111 e Serianni (1997), p. 18. Per questi pochi fenomeni del consonantismo, si può rimandare allo studio di Ghinassi sul Poliziano delle *Stanze*, in cui vengono messi in luce fenomeni analoghi di sonorizzazione e palatalizzazione: cfr. Ghinassi (1957), pp. 17-19. Sulla palatalizzazione in forme come *quai* e *tai*, che sono assai diffuse in poesia, dalla *Commedia* dantesca e dal *Canzoniere* petrarchesco, al *Furioso* ariosteo, alle *Rime* del Bembo, del Tansillo e di Della

4.1.6 *Altri fenomeni*. Per quanto concerne l'afèresi di *il*, articolo o pronome, essa è quasi costante dopo vocale *e* di parola monosillabica, secondo l'esempio «scoti la terra e 'l cielo»; comune anche dopo altre vocali, ma non sistematica, nemmeno dopo *e* come finale di parola polisillabica<sup>17</sup>. In parole inizianti con la sillaba *in-/im-*, quand'anche costituisca l'intera parola, l'afèresi di fatto non si dà, tranne se precedute da *e* o da *o* congiunzioni monosillabiche, secondo l'esempio: «se così t'infiammi e 'ncendi», «geli il cielo o 'nfiammi e scaldi»<sup>18</sup>.

Marcata è la tendenza alla sincope, sia in situazione di protonia, come per i futuri verbali secondo il tipo *havrò* e *vedrò*, o nel caso del sostantivo *dritto*, sia per vocali postoniche, come in *carco*, *spirto*, *opra*, *biasmo*<sup>19</sup>. In particolare, in A, si riscontrano

---

Casa, ma pure nella prosa del Boccaccio e del Castiglione, cfr. Colussi (2009), p. 76, per la lingua del Tasso lirico, e Vitale (2007), p. 632, per la *Liberata*.

<sup>16</sup> Cfr. Ghinassi (1957), pp. 18-19, il quale afferma che «le condizioni del fiorentino antico dove la palatalizzazione si presentava come un elemento differenziatore rispetto ai dialetti pisano e lucchese [...] sono ormai mutate». In particolare, in Poliziano la nasale velare è dominante, soprattutto nelle *Rime*, mentre i casi più notevoli di passaggio fiorentino a nasale palatale nelle *Stanze* si manifestano, per assimilazione, davanti a vocale palatale: cfr. Roggia (2001), pp. 59-60. I pochi casi di palatalizzazione del nesso in Rinuccini si limitano ad un isolato *ignal* in D, ad un *piagni* in E, laddove normale è invece la forma *piangere*, e ad un *vegno* isolato in A. La frequenza dell'esito *-gn-* del nesso in questione nelle *Rime* del Tasso è spiegata da Colussi attraverso «la spinta del dialetto, come dimostra il fatto che Bembo avesse in sospetto queste forme, nelle *Prose* tacciate di non toscantà e nelle *Rime* evitate del tutto, nonostante l'esempio petrarchesco». Cfr. Colussi (2009), p. 75. Diverso invece il parere di Vitale, che, a proposito della lingua della *Liberata*, considera la palatalizzazione di alcune forme verbali un tratto «tosco-fiorentino popolare», assunto poi «a tratto poetico e letterario», citando esempi in proposito tratti anche dalle *Rime* del Bembo, così come da molti altri petrarchisti cinquecenteschi: cfr. Vitale (2007), pp. 618-627.

<sup>17</sup> Cito come esempio contraddittorio: «soave sì, ch'il mondo ancor m'ammira», ma pure «s'hoggi tornar pur deve il mostro rio». Si veda come caso interessante, all'interno di un medesimo verso: «torni tranquillo il cor, sereno 'l volto». Già in Petrarca, in ogni caso, «la *l* enclitica come articolo dopo parola uscente per vocale e davanti a parola iniziante per consonante [...], specie dopo parola monosillabica [...], è la maggiormente gradita nei RVF», ma certo non esclusiva. Cfr. Vitale (1996), pp. 80-81. Per le abitudini tassiane nell'afèresi, cfr. Vitale (2007), pp. 590-591.

<sup>18</sup> Un maggior gradimento per forme non aferesate nel contesto in esame si evince, secondo Vitale, già nella lingua dei RVF petrarcheschi, ma «l'afèresi è pressoché sempre presente [...] dopo certe parole monosillabiche». Cfr. Vitale (1996), p. 81. L'afèresi anche in Poliziano non è particolarmente frequente, compreso il caso di *il*: cfr. Ghinassi (1957), p. 10. Molto interessante, invece, l'uso dell'afèresi nel Tasso lirico, il quale la introduce nel processo correttivo delle *Rime*, ma solo dopo *e* congiunzione, come Rinuccini. Cfr. Colussi (2009), pp. 48-49. Può essere utile riportare il parere del Salviati, che negli *Avvertimenti* appare piuttosto rigido in proposito e, certo, poco moderno: «Fassi questo ammortamento della vocale sempre nel fin della parola, fuor solamente nelle sottoscritte voci, che sono in tutto sole a riceverlo nella fronte. *Il*, così articolo, come pronome: *in*, ed *im*, delle quali l'ultima non è mai se non sillaba: la prima talor sillaba, ed alcuna volta è parola. [...] Così si vuole scrivere lo'mperadore, lo'mbandimento, lo'nvitò, la'ntrinsichezza, e simili, non ostante, che nelle stampe si sia nel verso introdotto abuso incontrario, senz'altro fondamento, che dell'esserci fatti a credere, senza saper perché, che l'invidia, l'incarco, l'innanellato, e sì fatti, abbiano un non so chente più del peregrino, e del vago». Cfr. Salviati (1584), pp. 232-233.

<sup>19</sup> Nel Poliziano delle *Stanze* la sincope è limitata a *spirto*, *carco*, *incarco*, *merto*, *opra*. Afferma Ghinassi in proposito: «È da notare che di tali parole non esistono le forme intere; ciò perché, oltre al fatto che così sincopate erano nella lingua poetica forme caratteristiche, il Poliziano, come il Petrarca e ancor di più, preferisce per il suo verso la più densa sonorità che proviene a tali voci dalla sincope [...]; si noti anche

una serie di forme verbali contratte notevoli: *sciorrem*, *disciorlo* e *raccòrsi*, *raccòrre*, sempre con caduta di *-glie-* postonico<sup>20</sup>.

L'apocope postvocalica è limitata alla *i* finale delle preposizioni articolate – costantemente secondo la forma: «Da fortunati campi, ove immortali», senza l'uso moderno dell'apostrofo – e al pronome personale di terza persona *e*<sup>21</sup>.

Per quanto riguarda, infine, la tipica questione dell'apocope sillabica, la situazione appare del tutto incerta, in particolare in rapporto all'alternanza di *beltà/beltate*, *pietà/pietate*, *virtù/virtute*, *mercè/mercede*, *piè/piede*, la prima coppia anche nella variante sonora *beltade*. Al solito, si devono chiamare in causa esigenze di natura metrica, più che stilistica<sup>22</sup>.

---

che tali forme cadono sempre sotto l'accento principale del verso». Cfr. Ghinassi (1957), p. 11. Della Casa, per esempio, conosce soltanto la forma *dritto* e *spirto*: cfr. Serianni (1997), p. 19-20. Anche Tasso «non conosce mai in poesia le forme piene corrispondenti a *spirto* [...]; *opre* [...]; *merto* [...]; *carco* [...]». Cfr. Colussi (2009), p. 50. Sulla sincope dei futuri verbali, il Bembo afferma: «Usasi ancora spesse volte ne' verbi, che hanno il *D* nella penultima sillaba della prima voce di questo tempo, levarsi via la vocal loro e dirsi così, *Vedrò*, *Udrò* e l'altre, ma solamente nel verso». Cfr. Marti (1967), pp. 148-149.

<sup>20</sup> Su questo fenomeno fonetico abbiamo un puntuale saggio di Chiara Agostinelli, la quale ci dimostra come l'unica forma contratta che si conosce nell'italiano antico sia *torre*, con sincope della vocale latina postonica e successiva assimilazione regressiva. La forma *sciorre*, invece, come tutte le altre, è probabilmente analogica e compare dal tardo Quattrocento fiorentino in avanti (vengono offerti esempi dalle *Rime* di Lorenzo e di Poliziano), mentre la forma *corre*, qui prefissata, è già nella prosa del Sacchetti. La studiosa ricorda, poi, che queste forme hanno avuto una grande diffusione nella poesia del Cinquecento, fra gli altri in Ariosto, Tasso e Guarini. Per ulteriori precisazioni e per gli esempi, cfr. Agostinelli (1996), in part. pp. 69-71. Aggiungo soltanto che se si consulta la grammatica del fiorentino Giambullari, si ritrovano prescritti solo il tipo *corre* e *torre*, il primo anche nella variante *cogliere*, esemplificati entrambi attraverso la prosa di Boccaccio. Cfr. Bonomi (1986), p. 154 e pp. 168-169.

<sup>21</sup> In Petrarca, l'apocope postvocalica è molto più attestata, ma non assoluta, nemmeno nelle preposizioni articolate plurali. Cfr. Vitale (1996), pp. 91-93. Già nel Poliziano, a detta di Ghinassi, «non sembrerebbe tuttavia frequentissima»: cfr. Ghinassi (1957), pp. 14-15, ma soprattutto la più minuta trattazione di Roggia (2001), pp. 44-51. Sull'apocope vocalica e postvocalica nelle *Rime* del Tasso, per le quali, come per Rinuccini, «non sarà il caso di ricercare, a Cinquecento inoltrato, i troncamenti irregolari, fuori dai limiti dell'apocope tradizionale, che caratterizzano la prassi poetica quattrocentesca e che vengono ridimensionati dove con più forte coscienza poetica si impone il modello petrarchesco», cfr. le ricche testimonianze di Colussi (2009), pp. 51-63. Cfr. anche Vitale (2007), pp. 600-601 per gli esempi tratti dalla *Liberata*.

<sup>22</sup> Su questi suffissati è utile riportare il resoconto puntuale di Ghinassi a proposito di Poliziano: «Nei sostantivi in *-tà*, *-tate* e *-tù*, *-tute*, il tipo sonorizzato in *-tade* e *-tude* era scomparso anche dall'uso prosastico [...]; e non compare mai nelle *Stanze*. Fra i due tipi rimasti, di gran lunga il più diffuso è quello tronco che era anche il più usuale». Cfr. Ghinassi (1957), p. 18. Nelle *Rime*, il Tasso corregge sempre in direzione della variante sorda, poiché «la forma latineggiante si accorda all'uso petrarchesco e al gusto etimologico tassiano»: cfr. Colussi (2009), p. 74. Nella *Liberata*, «la sonorizzazione della dentale, in tempo antico d'uso in verso e in prosa e limitata ormai per lo più alla poesia, si ha, in misura di poco inferiore alla conservazione latineggiante e di molto inferiore alle forme ossitone», in una dozzina di forme. Limitandoci al nostro *beltade*, troviamo numerose attestazioni a partire dal *Canzoniere* petrarchesco, nel Tebaldeo, nel Boiardo, nel *Furioso*, nelle *Rime* del Bembo, del Tansillo e di Galeazzo di Tarsia: cfr. Vitale (2007), pp. 615-618, la cit. a p. 615. Per una visione d'insieme di questi fenomeni vocalici nella storia della poesia italiana, cfr. ancora Serianni (2009), pp. 103-132.

## 4.2 Morfologia

4.2.1 *Nome*. Da segnalare un'alternanza, non motivata se non da esigenze metriche, tra la forma derivata dall'accusativo latino e quella costruita sul nominativo per il sostantivo *rege/re*. Per il sostantivo *dragone*, compare soltanto la forma derivata dall'accusativo.

Per quanto riguarda i metaplasmi di declinazione, costante è l'alternanza fra il plurale etimologico *ale*, più antico, e il plurale modellato sulla terza classe *ali*, più comune. Piuttosto vario è l'aspetto del sostantivo *fronda* o *fronde* al singolare, con i rispettivi plurali *fronde* e *frondi*. Sempre *armi*, mai *arme*. Costante il metaplasmo dei sostantivi *cadavero*, *martiro* e *armiero*, dalla terza alla seconda declinazione<sup>23</sup>.

Segnalo un caso isolato, ma significativo, in D, di plurale analogico in *sorte*, come mostra il verso: «nostre *sorte* mortali o triste o liete»<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Tali forme sono perfettamente corrispondenti agli usi e alle alternanze petrarchesche. Cfr. Vitale (1996), pp. 146-151. Sui plurali *ale* e *arme*, in particolare, Ghinassi ricorda, all'interno della lingua del Poliziano e della lingua poetica fiorentina del Quattrocento più in generale, che l'autore delle *Stanze* tende ad accogliere per questi fenomeni morfologici l'uso linguistico contemporaneo, e dunque, «mentre al singolare l'oscillazione si era risolta con la vittoria della forma in *-a*, al plurale restava vivissima»; in Poliziano, in particolare, *ale* è maggioritario, mentre *arme* è minoritario. Cfr. Ghinassi (1957), p. 27. Cfr. il caso di *fronde* in Roggia (2001), p. 68. Per quanto concerne Tasso, se nell'*Aminta* e nel *Rinaldo* l'oscillazione delle due forme di plurale è irrisolvibile, nelle *Rime* la preferenza va nettamente per la forma in *-e*: questo fatto, dice Colussi, «si spiega, oltre che con la collaborazione del latino, con l'appoggio di Petrarca». Cfr. Colussi (2009), p. 84. Sull'argomento, si rilegga quello che annotava Bembo: «Nelle voci della femina, il numero del meno nella *A* o nella *E*, quello del più nella *E* o nella *I* suole fornire, con una cotal regola, che porta che tutte le voci finienti in *A* nel numero del meno, in *E* finiscano in quello del più, e le finienti in *E* in quello del meno, in *I* poi finiscano nell'altro; levandone tuttavolta la *Mano* e le *Mani*, che fine di maschio ha nell'un numero e nell'altro, e alquante voci, che sotto regola non istanno, tolte così da altre lingue, *Dido Saffo* e simili. E se, in questa voce *Fronda*, il numero del più ora la *E* e quando la *I* aver si vede per fine, è perciò che ella, in quello del meno, i due fini dettivi della *A* e della *E* ha medesimamente; perciò che *Fronde*, non meno che *Fronda*, si legge nel primier numero. E a tal condizione sono alcune altre voci, *Ala Arma Loda Froda*, perciò che e *Ale* e *Arme* e *Lode* e *Frode* si sono eziandio nel numero del meno dette. In maniera che dire si può terminatamente così, che tutte quelle voci di femina, che in alcuno de' due numeri due di questi fini aver si veggono, di necessità i due altri hanno eziandio nell'altro, come che non ciascuno di questi fini sia in uso ugualmente o nella prosa o nel verso». Cfr. Marti (1967), p. 103.

<sup>24</sup> Ghinassi, nell'individuare altre forme analogiche nella lingua del Poliziano, nota che «la forma in *-e* è suggerita spesso dall'accordo col nome vicino; ma si trovano anche i tipi non accordati». Si tratta di una tendenza tipica del fiorentino soprattutto quattro-cinquecentesco, ma già in regressione, per esempio, nella lingua lirica del Tasso: cfr. Colussi (2009), p. 84. Per altri esempi di plurali analogici nella lingua fiorentina tardo-quattrocentesca e nel Poliziano delle *Rime*, cfr. Roggia (2001), p. 69, in part. n. 104. Per una trattazione più minuta del fenomeno, che si può considerare tipico del fiorentino cosiddetto argenteo, cfr. Manni (1979), pp. 126-127, con relativi esempi. Interessante quanto prescrive Giambullari in proposito nelle sue cinquecentesche *Regole*: «Tutti quelli, che nel numero del meno finiscono in *e* di qualunque genere si siano: in quello del più, finiscono in *i* come *fiume*, *fiumi*; *chiave*, *chiavi*; *fonte*, *fonti*. Eccetti i non declinabili, come *spezie*, *moglie*, *sorte* et simili»; ma il concetto era forse più chiaro nella *princeps*: «Eccetto moglie, sorte, et spezie et alcuni altri simili che o si ritengono con la e nel uno e nel altro numero: o finiscono ordinariamente nel i, come mogli e morti». Si sarà notato che *sorte* è proprio la parola che ci interessa. Cfr. Bonomi (1986), p. 21.

4.2.2 *Pronome*. Per quanto concerne i pronomi personali soggetto di 3<sup>a</sup> pers., la forma più comune in tutto il *corpus* è quella monosillabica *ei*, seguita a distanza dai più rari *egli* ed *e'*; al femminile, esclusivo *ella*<sup>25</sup>. Nessun esempio, invece, delle forme oblique *lui* o *lei*, in funzione di soggetto<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Medesima alternanza delle forme maschili, con prevalenza, pur non così netta, del pronome *egli*, anche nei *RVF*. Quasi esclusiva anche la forma femminile *ella*. Cfr. Vitale (1996), p. 160. Si rilegga la posizione di Bembo in proposito: «dico che sono degli altri, che in vece di nome si pongono sí come si pone *Elli*, che è tale nel primo caso, come che *Ello* alle volte si legga dagli antichi posto in quella vece e nel Petrarca altresì [...] E queste voci, che al maschio tuttavia si danno, i meno antichi dissero *Egli* et *Eglino* piú sovente. *Ella* apresso et *Elle*, che si danno alla femina, et *Elleno* medesimamente, non si sono mutate altramente. Sono nondimeno comunalmente ora, *Eglino* et *Elleno*, in bocca del popolo piú che nelle scritture, come che Dante ne ponesse l'una nelle sue canzoni. [...] Ma tornando alla voce *Elli*, dico che sí come, aggiugnendovi due lettere, la fecero gli antichi d'una sillaba maggiore e dissero *Ellino*; cosí essi, levandone le due consonanti del mezzo, la fecero d'una sillaba minore, e dissero primieramente *Ei*, ristriugnendola ad essere solamente d'una sillaba, e poscia *E'*, levandole ancora la vocale ultima, per farne questa stessa sillaba piú leggiera. Il che è usatissimo di farsi e nelle prose e nel verso; dico nel numero del meno; quantunque ancora in quello del piú ella s'è pur detta alcuna volta dal Boccaccio: *E appresso questo, menati i gentili uomini nel giardino, cortesemente gli dimandò chi e' fossero*, e ancora, *Come potrei io star cheto? e se io favello, e' mi conosceranno*. Èssi eziandio detto *Ei* nel numero del piú, solamente da' poeti; la quale usanza tuttavia si vede essere ne' migliori poeti piú di rado». Cfr. Marti (1967), pp. 108-121.

<sup>26</sup> Esempi di questo uso, invece, sono attestati in Poliziano. Secondo Ghinassi, «a volte hanno una normale funzione leggermente accentuativa; a volte servono a porre in correlazione una scena a un'altra, un particolare a un altro nel procedere fratto della descrizione polizianesca». Cfr. Ghinassi (1957), p. 28, ma cfr. soprattutto l'ampia disquisizione sulle forme del pronome soggetto di terza persona in Poliziano contenuta in Roggia (2001), pp. 72-76, in cui lo studioso nota che l'evidente regressione dell'uso della forma obliqua rispetto alle attestazioni delle prose personali dell'autore costituisce una forzatura «dei limiti immanenti alla propria scrittura abituale» (p. 75). Più o meno negli stessi anni, anche il Sannazaro adopera «talvolta» il pronome *lui* come soggetto, «uno dei pochi punti – afferma Folena – su cui i grammatici cinquecenteschi trovarono da ridire»: cfr. Folena (1952), p. 72, n. 47. Tale uso è infatti fortemente criticato ed avversato dal Bembo, il quale afferma dapprima: «Né solamente negli altri casi, ma ancora nel primo caso pose il Boccaccio questa voce in luogo di *Colui*, quando e' disse: *Si vergognò di fare al monaco quello, che egli, sí come lui, avea meritato*. Con ciò sia cosa che quando alla particella *Come* si dà alcun caso, quel caso se le dà, che ha la voce con cui la comperazione si fa; sí come si diede qui: *Donne mie care, voi potete, sí come io, molte volte avere udito*; il che tuttavia è cosí chiaro, che non facea bisogno recarvene testimonianza. Anzi, se altro caso si vede che dato alcuna volta le sia, ciò si dee dire che per inavvertenza sia stato detto, piú che per altro. Posela eziandio Dante nel primo caso in quella vece, quando e' disse nel suo Convito: *Dunque se esso Adamo fu nobile, tutti siamo nobili, e se lui fu vile, tutti siamo vili*»; ma poi in maniera più netta e definitiva: «Di poco avea cosí detto il Magnifico, quando messer Federigo, ad esso rivoltosi, disse: - *Egli si par bene, Giuliano, che la natura di queste voci porti che *Ella* solamente al primo caso si dia, e *Lei* agli altri, come diceste usarsi nelle prose; ma sí come si vede, e voi diceste ancora, che nei poeti si truova alle volte *Ella* posta negli altri casi, cosí pare che si truovi eziandio *Lei*, nel primo caso posta, appo il Petrarca, quando e' disse: "E ciò che non è lei, già per antica usanza odia e disprezza." Con ciò sia cosa che al verbo *È* solo il primo caso si dà, e dinanzi e dopo, come diede il Boccaccio, che disse: *Io non ci fu' io, e ancora, E so, che tu fosti desso tu*; o pure io non intendo, come queste regole si stiano -. Alle quali parole il Magnifico cosí rispose: - Lo avere il Petrarca posto questa voce *Lei* col verbo *È*, non fa, messer Federigo, che ella sia voce del primo caso; perciò che è alle volte, che la lingua a quel verbo il quarto caso appunto dà, e non il primo; il qual primo caso non mostra che la maniera della toscana favella porti che gli si dia; sí come non gliel diede il medesimo Boccaccio». Cfr. Marti (1967), pp. 119-120. E infatti nelle *Rime*, Sannazaro corregge regolarmente il *lui* soggetto «a favore del poetico *ei*»: cfr. Mengaldo (1962), p. 479. Sulla spinosa questione del pronome obliquo di terza persona in funzione di soggetto, si vedano le posizioni dei principali grammatici del Cinquecento, raccolte in Poggiogalli (1999), pp. 117-123.*

Nell'ambito delle forme oblique, si segnala un'evidente incertezza fra i clitici di 3<sup>a</sup> pers. *il/lo* con funzione oggettiva; per il dativo, quasi esclusivo è l'uso del clitico *ne* per la quarta persona. Si segnalano taluni casi, in A, di uso del pronome enclitico *li* per il dativo, in luogo della più diffusa forma palatalizzata *gli*, peraltro ben attestata, anche in A<sup>27</sup>.

Normale, infine, l'uso delle forme enclitiche *meco*, *teco* e *seco*.

4.2.3 *Verbo*. Iniziando dallo studio delle forme pronominali enclitiche o proclitiche, si constata una netta predilezione per la proclisi verbale, con un dato che, complessivamente, supera di più del doppio le attestazioni di forme enclitiche. Il risultato è tutto sommato costante in tutti e tre i libretti. Il dato, tuttavia, si rovescia se ci si limita alle forme dell'imperativo: le forme proclitiche, infatti, sono soltanto 4 in tutto il *corpus*, a fronte di 44 forme enclitiche. Se dunque si escludono dal computo totale dei vari modi verbali le attestazioni dell'imperativo, le forme enclitiche scendono vistosamente ad un rapporto pari soltanto a un quarto di quelle proclitiche<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Perfetto l'adeguamento alla lezione petrarchesca, nonostante non si possa, data l'esiguità dei dati, confermare la predilezione evocata in Vitale (1996), pp. 162-163, per la forma atona *il*, che «caratterizza il seguito della tradizione letteraria». Interessante riportare l'analisi di Ghinassi sulle scelte del Poliziano in proposito: «Nella 3<sup>a</sup> pers., al masch. sing. *il/el* [...] oscilla con *lo* [...] che è costante dopo parola uscente in consonante». Un esempio di Rinuccini in D, invece, contraddice questo uso polizianesco: «pur troppo, e tu lo sai» (273). Per il dativo, «la forma palatalizzata (*gli*) oscilla con quella non palatalizzata (*li*): com'è noto, alla diversità fonetica non corrispondeva ancora nessuna distinzione di funzioni grammaticali». Cfr. Ghinassi (1957), p. 30. Il Bembo non fornisce in proposito particolari chiarimenti: «Ora, un poco adietro a dirvi ancora di queste due voci, che in vece di nomi si pongono, *Elli* o per avventura *Ello* et *Ella*, ritornando, è da sapere che elle si restringono e fannosi più leggiere e più brevi eziandio ad un'altra guisa in alcuni casi; ciò sono il terzo e il quarto caso nel numero del meno, e il quarto in quello del più. Con ciò sia cosa che in vece di *Lui* s'è preso a dire *Li*, e *Le* in vece di *Lei* nel detto terzo caso, e *Lo* e *La* nel quarto altresì, nel numero del meno; e così *Li* e *Le* in vece di *Loro* nel quarto caso, in quello del più. E questo *Li* dell'uno e dell'altro numero parimente *Gli* s'è detto: *Diedeli* e *Diedegli*, in vece di dire *Diede allui*, e *Diedele*, in vece di dire *Diede allei*, e *Preselo* e *Presela*; e così le altre che assai agevoli a saper sono, o posposte che elle siano al verbo o preposte: *Gli diede*, *Lo prese*, e somiglianti. È il vero che questa voce del maschio del quarto caso nel numero del meno si dice parimente *Il*». Per i clitici di quarta persona, nel Poliziano delle *Stanze*, ai tre casi di *ne*, «forma dotta e poetica», corrisponde un caso di *ci*: cfr. Ghinassi (1957), p. 31; anche nel Sannazaro dell'*Arcadia*, «l'obliquo normale di prima persona plur. è *ne*, che ha avuto anch'esso una esclusiva fortuna poetica»: cfr. Folena (1952), p. 73. Il Tasso della *Liberata* adopera in prevalenza il pronome *il*, in particolare «in proclisia davanti a iniziale consonantica e dopo parola terminante in vocale», mentre il pronome *lo* «davanti a iniziale consonantica e dopo parola terminante in -r»; nell'oscillazione *gli/li* dativo, la forma palatalizzata è dominante; fra *ne* e *ci* per la quarta persona, è preferito il *ne*. Cfr. Vitale (2007), pp. 682-684.

<sup>28</sup> Rispetto ai *RVF* petrarcheschi, in cui l'antica legge sintattica nota col nome di Tobler-Mussafia era ancora per lo più rispettata, nei libretti di Rinuccini, a fronte di alcune forme enclitiche a inizio verso (cfr., ad esempio: «Itene liete pur: noi qui fra tanto» (82), «Armati il cor di generosa spene» (145), ma pure non imperativi: «gelami il cor nel seno!», «punsele il piè con sì maligno dente» (218) ecc.), si riscontrano, da un lato, forme proclitiche pure a inizio verso, come: «ne sperì rallegrar con tai menzogne» (650) o «s'udian musici chori» (699), dall'altro, forme enclitiche anche all'interno del verso: «Deh lasciami tacer, troppo il saprai» (197), «tutta lasciossi all'or nell'altrui braccia» (227). Gli esempi sono

Per quanto concerne la più stretta morfologia dei tempi e modi verbali, è utile mostrare il dato relativo alla 1<sup>a</sup> pers. dell'imperfetto indicativo, che, pur rara, presenta sempre la forma etimologica e letteraria in *-a*<sup>29</sup>. Normale, anche per la 3<sup>a</sup> pers., il dileguo della labiodentale per i verbi della seconda e terza classe<sup>30</sup>. Nessun esempio di chiusura ad *e* della vocale tonica per i verbi della prima classe<sup>31</sup>.

La sesta persona del passato remoto in Rinuccini è sempre etimologica, con la singola eccezione in A di *destinaron* (1094). La forma verbale può darsi con o senza

---

tratti da E. Sul fenomeno in Petrarca, cfr. Vitale (1996), pp. 293-294. Nel Poliziano lirico, «l'enclisi del pronome atono è costante col verbo all'inizio della proposizione», dal momento che «nelle *Stanze* è [...] ancora valida la legge Tobler-Mussafia che cominciava ad incrinarsi proprio in quello stesso periodo; [...] anche l'enclisi facoltativa s'affaccia qua e là, ma in complesso non è frequente». In compenso, «l'imperativo, anche al di fuori delle condizioni previste dalla legge Tobler-Mussafia, ha sempre l'enclisi», ma non nelle rime minori. Cfr. Ghinassi (1957), p. 54. Una medesima situazione è messa in luce da Folena nell'*Arcadia* del Sannazaro, ma lo studioso afferma puntualmente che «questa sarà da considerarsi una tendenza letteraria e già probabilmente un arcaismo», osservando che nella prosa coeva non si «guardava a simili minuzie stilistiche». Cfr. Folena (1952), p. 74. Per quanto concerne invece il Tasso delle *Rime*, cronologicamente più vicino al nostro *corpus* d'indagine, Colussi nota che «la legge Tobler-Mussafia non opera oramai più [...], se non attraverso circoscritti recuperi dell'uso arcaico nelle posizioni di maggiore evidenza, cioè ad inizio di periodo [...] e di proposiz. principale coordinata asindeticamente ad altra principale». Secondo Colussi, «il trattamento dell'enclisi è dunque subordinato in tutto alle ragioni metriche». Per quanto riguarda l'imperativo, il tipo proclitico «è diffuso in posizione libera». Cfr. Colussi (2009), pp. 114-115. Sulla posizione e sulla forma dei clitici, le varie opinioni dei grammatici cinquecenteschi sono raccolte in Poggiogalli (1999), pp. 135-152. Per un quadro storico delle forme proclitiche dell'imperativo, infine, cfr. Patota (1984).

<sup>29</sup> Superfluo ricordare che proprio dall'uso petrarchesco e dal modello lirico del *RVF* si impone nella lingua poetica l'adozione della forma etimologica per la 1<sup>a</sup> pers. dell'indicativo imperfetto. Significativo, dunque, che nella lingua poetica del Poliziano, prima dunque della codificazione bembiana, la prima persona dell'imperfetto, così come nella prosa delle *Lettere*, esca in *-o*; la medesima situazione si riscontra anche negli autografi laurenziani, nonostante nelle stampe del *Canzoniere* talune forme siano adattate all'uso petrarchesco: cfr. in proposito Roggia (2001), p. 81, in part. n. 131.

<sup>30</sup> Sul dileguo della labiodentale, ancora Bembo: «In queste due voci nondimeno, fuori solamente quelle della prima maniera, s'è usato di lasciare spesse volte adietro la *V* e dirsi, *Volea Leggea Sentia*; come che il Petrarca in questa voce *Fea*, detta in vece di *Facea*, piú che una vocal ne levasse. Il quale uso non è stato dato alle voci del numero del piú, se non in parte; con ciò sia cosa che bene si lascia indifferentemente, per chi vuole, adietro la *V* nella terza voce, e dicesi *Soleano Leggeano Sentiano*, ma *Soleamo Leggeamo Sentiamo* non giamai». Nei *RVF*, infatti, molto piú netta è la forma della 3<sup>a</sup> pers. con dileguo. Cfr. in proposito Vitale (1996), pp. 191-192 e Marti (1967), pp. 138-139. Anche in Poliziano le forme accorciate sono maggioritarie: cfr. Ghinassi (1967), pp. 37-38; così pure nel Sannazaro, che presenta sempre la desinenza della prima persona etimologica: cfr. Folena (1952), p. 80. In Tasso, il dileguo è regolato da ragioni metriche, a sostegno delle quali Colussi riporta in nota il parere dello stesso autore: «*Aveva* fra'l verso, non seguente vocale, non s'usa da Petrarca o da' petrarchisti; né io intendo di allontanarmi dal loro esempio»; dall'altro lato, citando proprio Ghinassi, Colussi ricorda che «ragioni metriche [...] consigliano di evitare l'incontro del dittongo accentato in sinalefe con una vocale». Cfr. Colussi (2009), p. 91, in part. n. 178. Anche Rinuccini sembra rispettare questa regola; se, infatti, si contestualizzano i pochi esempi senza dileguo, si constata che sono sempre seguiti da vocale: in D, «*Si volgeva a mirar se lungi, o presso*» (330); in E, «*Da quegl'occhi sgorgar pareva un mare*» (360), «*si coloriva il ciel di luce e d'oro*» (374).

<sup>31</sup> Si veda Bembo in proposito: «Et è di tanto ita innanzi questa licenza, che ancora s'è la *A*, che necessariamente pare che sia richiesta a queste voci, cangiata nella *E*, et èssi cosí anticamente e toscanamente nelle prose detta: *Avièno Morièno Servièno* e *Contenièno* e *Ponièno* e, quel che disse il Petrarca: «*Come venièno i miei spirti mancando*». Cfr. Marti (1967), p. 139. Queste forme sono in effetti molto diffuse nella storia poetica italiana, fra gli altri in Boccaccio, nel Pulci, in Ariosto, nel Tasso.

apocope della desinenza, secondo i tipi *arrestâr/alzâro*, ma pure con enclisi o proclisi della particella pronominale, secondo i tipi *fermârsi/s'udîr*<sup>32</sup>. Sempre per il passato remoto, si segnalano un *poteo* in A e un *s'udio* in E, con epitesi vocalica, l'una per evitare la rima tronca: «Dunque quetar *poteo* | altri ch'il suo Teseo l'aspro tormento?» (961-962), l'altra forse per ragioni eufoniche: «indi *s'udio* il tuo nome» (230)<sup>33</sup>.

Per quanto concerne la 2<sup>a</sup> pers. del presente indicativo, quasi esclusiva è la desinenza *-i*, ad eccezione di un solo caso, in D, della desinenza *-e*: *ne console* (51). Segnalo, invece, due casi di sesta persona di verbi della prima classe con desinenza argentea -

<sup>32</sup> Molto più complessa è la varietà delle forme del perfetto indicativo nella lingua polizianesca (cfr. Ghinassi (1967), pp. 39-41), dal momento che molto vitali sono, ad esempio, i perfetti deboli della prima classe in *-ò-* o quelli forti in *-ono* per la seconda classe, tutti diffusi nell'uso fiorentino quattrocentesco, ma non particolarmente condivisi dal Bembo: «La terza non cosí d'una regola si contenta; perciò che ne' verbi della prima maniera ella in questa guisa termina, Amarono Portarono, la A nell'avanti penultima loro sillaba sempre avendo; e la I in quelli della quarta, Udirono Sentirono. Nelle altre due maniere ella termina poscia cosí, Volsero Lessero e simili, alla terza loro voce del numero del meno la sillaba, che voi udite, sempre giugnendo, per questa del piú formare, come vedete. Né vi muova ciò, che Disse nella terza voce del numero del meno, e Dissero in quella del piú medesimamente si dice, come che Dire paia voce della quarta maniera; perciò che tutto il verbo per lo piú da Dicere, la qual voce non è in uso della fiorentina lingua, e non da Dire si forma; sí come Fecero da Fece e questa da Facere, del qual si disse, e non Fare, altresí. Diedero e Stettero, senza avere onde formarsi altro che da Dare e da Stare, fuori della detta regola solamente escono, che io mi creda, e non altri. È oltre acciò che si leva spesso di queste voci la vocale loro ultima, e nel verso e nelle prose, Dieder Dissar; e alle volte ancora si gitta tutta intera l'ultima sillaba, Andaro Passaro Accordaro e Partiro e Sentiro e Assaliro e dell'altre, che Giovan Villani disse. Né mancò poi che eziandio due sillabe non si siano via tolte di queste voci, non solo nel verso, che usa Fur invece di Furono, ma ancora nelle prose; sí come si vede nel Boccaccio, il qual disse: Fer vela e Dier de' remi in acqua e andar via, e ciò fece egli in altre voci ancora, Comperar Domandar Diliberar, in vece delle compiute ponendo; e Giovan Villani altresí. Dierono, che è la compiuta voce di Dier, e Diedono, oltre a tutti questi, si truova che si son dette toscaneamente, e Uccisono e Rimasono e per avventura in questa guisa dell'altre. Denno e Fenno e Piacquen e Mossen, che disse il Petrarca, non sono toscane». Cfr. Marti (1967), pp. 145-146.

<sup>33</sup> Per quanto concerne le forme di terza persona con epitesi vocalica, che Colussi definisce «arcaicizzanti», il Tasso delle *Rime* procede ad una quasi completa sostituzione, forse perché sentite «come stilema di tono grave [...] e in quanto tale smistato dalla lirica all'epica». Cfr. Colussi (2009), pp. 92-93. Da tenere ben presente, però, la nota della Bonomi in margine all'edizione critica delle *Regole* del fiorentino Giambullari, in cui si ricorda che «le forme di passato remoto con epitesi di *-o*, [...] accanto al prevalente valore antico e poetico, avevano anche valore di volgarismi fiorentini e come tali sono presenti in alcuni testi prosastici tre-quattrocenteschi», ma anche in un autore cinquecentesco come Gelli: cfr. Bonomi (1986), p. 57-58, n. 2. In particolare, *poteo* ricorre nel Dante del *Convivio* e della *Commedia*, in Petrarca, nel Boccaccio del *Teseida*, in Sacchetti, Bembo, Caro, Vittoria Colonna e nel Tasso del *Rinaldo*; *udio* è già in Guittone, nel Dante della *Vita nuova* e della *Commedia*, in Boccaccio, nel *Furioso*, nella *Sofonisba* del Trissino, nel Caro e diffusamente nel Tasso della *Liberata* e della *Conquistata*. Si rilegga anche quanto riporta in proposito il Bembo nelle *Prose*: «Dissi che si dà l'accento sopra essa, forse perciò che le intere voci erano primieramente queste, *Udio Sentio Dipartio*; le quali nondimeno in ogni stagione si sono alle volte dette e ne' versi e nelle prose; uso per avventura preso da' Ciciliani, che l'hanno in bocca molto, come che essi usino ciò fare, non solo ne' verbi della quarta maniera, ma ancora in quegli dell'altre. Il che tuttavia non è stato ricevuto dalla Toscana, se non in poca parte e da' suoi piú antichi, sí come furono messer Semprebene e messer Piero dalle Vigne, i quali *Passao Mostrao Cangiao Toccao Domandao* dissero ne' loro versi; quantunque il Boccaccio ancora, che cosí antico non fu, *Discerneo* dicesse ne' suoi. Di queste voci della quarta maniera levandosi, come io dico, l'ultima loro sillaba, che è la *O*, l'accento pure nel suo luogo rimase. *Feo*, oltre a questi, s'è alle volte da' toscani poeti detto, e *Poteo* e per avventura *Perdeo*». Cfr. Marti (1967), p. 148.



ono, anziché *-ano*, cioè *tardono* (124) in E e *cangiono* (906) in A, a fronte di una grande maggioranza di forme non analogiche<sup>34</sup>.

La medesima alternanza *-e/-i* si presenta per le prime tre persone del presente congiuntivo, con dovute precisazioni. Se, infatti, per le prime due persone la desinenza in *-i* è pressoché esclusiva, per la 3<sup>a</sup> pers. la desinenza *-e* resta minoritaria ma non trascurabile, soprattutto in A<sup>35</sup>. Segnalo, sempre per il congiuntivo presente, anche due occorrenze di sesta persona analogica in *-ino*, anziché *-ano*, in *fuggghino* e *volghin*, entrambe in A. La forma non analogica è comunque più diffusa<sup>36</sup>.

Si segnala pure una singola attestazione della forma *fusse* in D<sup>37</sup>.

Il modo condizionale presenta poche attestazioni nell'intero *corpus*, tuttavia le occorrenze della forma in *-ia*, più marcata in senso poetico, e di quella più comune in *-ei* sono pressoché equivalenti, senza che si possa dunque rilevare una predominanza

---

<sup>34</sup> Tali forme analogiche sono presenti nelle rispettive *principes* e, variamente, nelle edizioni moderne. Testimoniano, così come altre forme simili (vd. *infra*), un affioramento non controllato dell'uso fiorentino, al di fuori della norma petrarchesca. Per una disamina di questo importante tratto del fiorentino argenteo, cfr. Manni (1979), pp. 144-146.

<sup>35</sup> Tale alternanza di desinenze rispecchia in modo piuttosto simile la forma poetica del Petrarca dei *RVF*, il quale sembra insistere più di Rinuccini sulla desinenza *-e*, vuoi – come suggerisce Vitale – per la «suggerione letteraria [...] della tradizione tosco-guittoniana e prestilnovistica», vuoi per la «maggiore funzionalità della rima», oppure per influsso meridionale, provenzale o latino, in particolare, però, proprio nella 3<sup>a</sup> pers. del congiuntivo presente. Cfr. Vitale (1996), pp. 206-209 e 188 (la cit. è a p. 208, n. 97). Anche nella lingua del Poliziano, Ghinassi seleziona talune forme della 3<sup>a</sup> pers. del congiuntivo presente con desinenza *-e*, a suo dire, derivate proprio dall'esempio petrarchesco. Cfr. Ghinassi (1967), p. 42. In proposito, piuttosto liberale la posizione del Bembo a dispetto dell'assunto normativo: «Nella qual guisa questa regola dar vi posso: che tutte le voci del numero del meno sono quelle medesime in ciascuna maniera, *Io ami Tu ami Colui ami, Io mi doglia Tu ti doglia Colui si doglia, Io legga, Io oda*, e così le seguenti. E quest'altra ancora: che tutti i verbi della prima maniera queste tre voci nelle prose così terminano, come s'è detto, nella *I*, ma nel verso e nella *I* e nella *E* esse escono e finiscono parimente». Cfr. Marti (1967), p. 157. Giambullari, invece, con un'indicazione che la Bonomi definisce «piuttosto singolare», indica in molti casi la desinenza *-e* come l'unica possibile per la 3<sup>a</sup> pers., senza il conforto dell'uso fiorentino vivo: cfr. Bonomi (1986), p. 49, in part. n. 3. Della Casa, nonostante il modello petrarchesco, riduce drasticamente il congiuntivo in *-e*, oltretutto quasi sempre motivato da costrizioni di rima e per lo più limitato alla terza persona: cfr. Serianni (1997), p. 27. Colussi evidenzia invece nel suo studio sulla lingua delle *Rime* tassiane «grande abbondanza di uscite in *-e* di verbi della 1<sup>a</sup> coniug. nella 1<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> pers. sing.» e, nel confronto con i dati relativi al poema maggiore, una frequenza quasi tripla, che «fa supporre un Tasso ben cosciente dell'appartenenza di queste forme alla tradizione lirica, dominata dall'autorità petrarchesca». Cfr. Colussi (2009), pp. 96-97, anche per ulteriori precisazioni.

<sup>36</sup> Come per la parallela estensione analogica nella sesta persona del presente indicativo, queste forme tipiche del fiorentino argenteo si mescolano con quelle proprie della tradizione petrarchesca. Sull'origine e sull'importanza del fenomeno nel fiorentino quattrocentesco, cfr. ancora Manni (1979), pp. 156-159. La forma in *-ino* è l'unica prescritta dal Giambullari nelle sue *Regole*: cfr. Bonomi (1986), p. 50, n. 1.

<sup>37</sup> Normale in Petrarca anche l'alternanza tra *fosse/fusse*. Sulla forma verbale *fusse*, da non intendere come latinismo letterario secondo il tipo *surge*, bensì come «forma del toscano occidentale e meridionale, penetrata a Firenze nella seconda metà del sec. XIV [...] e molto diffusa nel '400», Ghinassi segnala per Poliziano un'analogia alternanza: cfr. Ghinassi (1957), pp. 4-5. Infatti nell'*Arcadia* del Sannazaro, *fusse* è forma esclusiva: cfr. Folena (1952), p. 81. La forma però è assente sia nelle *Rime* del Bembo, che in quelle di Della Casa: cfr. Serianni (1997), p. 30; oscillante nel Tasso della *Liberata*: cfr. Vitale (2007), p. 721. Sull'origine della forma nel fiorentino quattrocentesco, cfr. Manni (1979), pp. 143-144. Giambullari accoglie entrambe le varianti: cfr. Bonomi (1986), pp. 44-46.

dell'una o dell'altra<sup>38</sup>. Nessun esempio della forma poetica *fora*. Segnalo invece un caso isolato della forma argentea *haresti* in A<sup>39</sup>.

Sono attestati taluni participi passati forti di tradizionale valore poetico, quali *accenso*, che è un pretto latinismo<sup>40</sup>, *ascoso*, *nascoso*, *rimaso*, nonché due casi, *domo* e *scorto*, di participi accorciati<sup>41</sup>.

Si citano, tra le forme proprie della tradizione poetica, il caso del futuro *fia/fiano* del v. *essere*, diffuso e maggioritario in D e A; alcune attestazioni della forma analogica *ponno* per 'possono' ed una singola attestazione in A del poetismo *fei* per 'feci'<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> In Petrarca, il condizionale poetico di origine siciliana è affatto minoritario. Cfr. Vitale (1996), p. 203. Ghinassi ci mostra che nella lingua poetica delle *Stanze*, il condizionale in *-ia* è più diffuso, tanto che non si trovano riscontri della desinenza *-ebbe*, nemmeno al plurale. Cfr. Ghinassi (1957), pp. 43-44, ma cfr. lo spettro più ampio di dati offerto in proposito in Roggia (2001), p. 86, che testimonia per Poliziano, invece, una certa vitalità della desinenza *-ebbe*, sia nelle *Rime* che nella prosa delle *Lettere*, così come nelle opere di Lorenzo de' Medici. Molto chiaro in proposito il Bembo: «È il vero che ella termina eziandio così, *Ameria Vorria*, ma non toscaneamente e solo nel verso, come che *Saria* si legga alcuna volta eziandio nelle prose. *Poria* poscia, che disse il Petrarca in vece di *Potria*, è ancora maggiormente dalla mia lingua lontano. Nel qual verso ancora così termina alle volte la prima voce *Io Ameria Io Vorria*, in vece d'*Amerei* e di *Vorrei*, e così quelle degli altri. Da questa terza voce del numero del meno la terza del numero del più formandosi, serba similmente questi due fini, generale l'uno e questo è *Amerebbono Vorrebbono*, particolare l'altro, *Ameriano Vorriano*, e solo del verso». Cfr. Marti (1967), p. 155. Il quadro dei dati relativi al condizionale nel Tasso è affatto incerto, sia nelle *Rime*: «15 volte compare il tipo della tradizione poetica in *-ia*, 12 quello in *-ei*» (cfr. Colussi (2009), p. 98), sia nella *Liberata* (cfr. Vitale (2007), pp. 718-720).

<sup>39</sup> Tale singola occorrenza, nel v. 552 di A, con estensione della desinenza della 2<sup>a</sup> pers. singolare a quella plurale, è un chiaro fiorentinismo, penetrato con forza dai dialetti occidentali soprattutto dal Quattrocento (cfr. Manni (1979), pp. 141-142); è l'unica forma prescritta dal Giambullari nelle sue *Regole*, il quale dunque «giunge ad ignorare la forma della tradizione letteraria e degli *auctores* trecenteschi in favore di una forma del fiorentino vivo, di grande diffusione anche al tempo suo nel fiorentino parlato di ogni livello». In Rinuccini, invece, anche un *avrebbe*. Cfr. Bonomi (1986), p. 49, in part. n. 1.

<sup>40</sup> La forma, che è anche tassiana, era già stata adoperata, fra gli altri luoghi, nelle *Rime estravaganti* del Petrarca, nel Boccaccio del *Teseida*, nel *Furioso* ariosteo, nelle petrarchiste Gaspara Stampa, Isabella di Morra, Vittoria Colonna, Veronica Gambara.

<sup>41</sup> Nei *RVF* petrarcheschi, sia *ascoso* che *rimaso*: cfr. Vitale (1996), pp. 214-216, ma per uno sguardo più generale su queste forme, cfr. Serianni (2009), pp. 222-223. Casi non frequenti di participi passati accorciati sono presenti anche nelle *Stanze* del Poliziano (cfr. Ghinassi (1957), pp. 44-45), ma pure nelle *Rime* del Tasso (cfr. Colussi (2009), pp. 99-100). In particolare, *ascoso* è di larghissimo uso nel Cinquecento, come *nascoso*; *rimaso* è l'unica forma adoperata dal Tasso in tutte le sue opere, ma prima di lui, nel Cinquecento, Ariosto, Machiavelli, Bembo, Caro, Tansillo, Bandello (cfr. Vitale (2007), p. 722); *domo* ricorre nelle *Rime* del Berni, nell'*Orazia* dell'Aretino e nel Tasso; *scorto* è in tre luoghi dei *RVF* petrarcheschi, (LXX, 22, CXLII, 21 e CXXXIX, 10), nell'*Orfeo* del Poliziano, in Sannazaro, Ariosto, Bembo, Caro, Tansillo, Tasso, Guarini.

<sup>42</sup> Il futuro del tipo *fia/fiano* è particolarmente diffuso anche nei *RVF* petrarcheschi. Cfr. Vitale (1996), p. 202. Tre esempi del tipo anche in Poliziano (cfr. Ghinassi (1957), p. 39), mentre nelle *Rime* del Tasso la forma *fia* è largamente prevalente (cfr. Colussi (2009), pp. 95-96). Su *ponno* e *fei*, che compaiono saltuariamente in Poliziano (cfr. Ghinassi (1957), rispettivamente p. 37 e p. 41), nonostante l'adozione pur limitata di entrambi da parte di Petrarca, il giudizio del Bembo è diverso: positivo per la seconda forma («*Feci*, che *Fei* eziandio si disse nel verso»), di condanna per la prima («*Ponno*, che in vece di *Possono* disse alcuna volta il Petrarca, non è nostra voce, ma straniera»); e proprio il giudizio negativo di Bembo su quest'ultima forma potrebbe avere indotto Tasso, come anni prima il Castiglione, a porla in discussione, a detta di Colussi, nelle sue *Rime*. Cfr. Colussi (2009), p. 91. In particolare, *ponno* è anche nella *Commedia* dantesca, nel Boiardo, nel *Furioso*, in Bembo; *fei* è, nel Cinquecento, nel Sannazaro, nel *Furioso*, nel Tansillo e in Della Casa.

Tra le varianti verbali proprie dell'uso fiorentino segnalò ancora quattro forme di quarta persona con desinenza *-no*, anziché *-mo*, *canteren*, *alzian* e *sian* in E, *traean* in A, a fronte di altri casi etimologici maggioritari<sup>43</sup>; l'alternanza, in A, delle desinenze di quinta persona, secondo i tipi *udiste/udisti*<sup>44</sup>; due forme popolari toscane, e anche dell'uso fiorentino, come *vadia* per 'vada' e *eramo* per 'eravamo'<sup>45</sup>.

### 4.3 Microsintassi

4.3.1 *Topologia*. Peculiare degli usi sintattici di Rinuccini è la posposizione del soggetto, sovente a fini espressivi. Si tratta di una tendenza costante, le cui attestazioni aumentano gradatamente nei tre libretti in virtù dell'aumento del numero di versi.

In D sono frequenti, già nelle prime battute, frasi che contengono il soggetto proprio come ultimo elemento, spesso in clausola di verso. Si vedano i seguenti esempi: «Ebra di sangue in questo oscuro bosco | giacea pur dianzi *la terribil fera*» (44-45), «Ohimè! chi n'assecura | s'hoggi tornar pur deve *il mostro rio?*» (49-50), «Pur giacque estinto al fine | in su 'l terren sanguigno | dall'invitt'arco mio *l'angue maligno*» (56-57), «non più di fiamma e tosco | infetta 'l puro ciel *l'orribil fiato*» (61-62). Nel medesimo libretto, non rara è pure la posposizione del soggetto dopo predicato nominale, secondo il tipo: «è pur tua *la gloria e 'l vanto*» (72), specie se il soggetto è costituito da un infinito verbale, come per esempio: «Vedrai che grave risco è *scherzar seco*» (128), oppure: «che troppo è gran periglio | *haverti irato a canto*» (146-147).

In E, oltre ai medesimi costrutti, per esempio: «qual forse non colse *Atene o Roma*» (18) e «Troppo più del timor fia grave *il danno*» (200), si diffonde una disposizione espressiva che vuole il soggetto seguire subito il predicato, precedendo l'oggetto, secondo il tipo: «dove fe' *Morte* il memorabil danno» (334), oppure: «mentre havran

---

<sup>43</sup> Si tratta di un'evoluzione fonetica interna al fiorentino, di origine piuttosto antica: cfr. Manni (1979), pp. 161-162, anche per gli esempi quattrocenteschi.

<sup>44</sup> Cfr. Manni (1979), pp. 163-164, anche per il precedente *haresti*, nella nostra n. 39.

<sup>45</sup> Per quanto concerne questi due popolarismi, cfr. Rohlfs (1968), rispettivamente p. 298 e 293, ma pure, per il secondo, Bonomi (1986), p. 43, sull'accoglimento della forma da parte del Giambullari all'interno delle sue *Regole*, per cui si parla di un «deciso orientamento verso la lingua parlata contemporanea»: *eramo* «reca attestazioni scarse nei testi due-trecenteschi, e più numerose in quelli quattro-cinquecenteschi» (in part., n. 3); infatti, è adoperato *una tantum* nel *Purgatorio* dantesco (xxxii, 35), ma poi nell'*Innamorato* del Boiardo, nell'*Arcadia* del Sannazaro, diverse volte in Ariosto e rappresenta la forma più diffusa nella *Vita* del Cellini; *vadia*, invece, è forma molto più marcata in senso fiorentino, dal momento che dopo sporadiche attestazioni in Boccaccio e Sacchetti, è diffusissima in Machiavelli e in Guicciardini, come pure nel Gelli, in Doni, nel Cellini, nel Lasca, e poi in Galilei e in Buonarroti.

*queste membra e spirito e vita*» (394). Tale costruzione, oltre a complicarsi a livello semantico, come in questo esempio: «Spoglia sì di fiamm'è tòsco | *forte carme* empio serpente» (305-306), si estende anche in presenza di altri complementi indiretti, come ad esempio: «torneran *l'alme* al cielo» (546), e in presenza di predicativi o di predicato nominale: «rimarran *queste piagge* ignude e sole?» (540), «dolci fur *queste chiome* e laccio e rete» (533)<sup>46</sup>.

Si danno in tutti e tre i testi casi opposti di anticipazione del soggetto, laddove però l'ordine standard degli elementi della frase prevederebbe il predicato in prima posizione. Cito, per comodità, sempre da E: «e d'ogni intorno | *eco* rimbombi dalle valli ascose» (709-710), «Come fin giù ne tenebrosi abissi | *tua nobil voce* udisti?» (738-739), mentre una sequenza non poetica avrebbe previsto l'ordine, rispettivamente, «rimbombi l'eco» e «si udì la tua nobile voce». Anche questi casi sono motivati per lo più da ragioni espressive, legate naturalmente al contesto metrico. Mi pare, infatti, che i primi esempi di posposizione del soggetto in clausola abbiano proprio la funzione di sottolineare quel preciso elemento lessicale, che all'interno della frase costituisce il soggetto, ponendolo in conclusione di verso e di periodo affinché resti con più efficacia nella memoria anche uditiva del lettore/ascoltatore. Nei primi casi tratti da D, ad esempio, centrali sono i vari epiteti presenti proprio in clausola, «terribil fera», «mostro rio» ecc., che vogliono evocare con espressività drammatica il drago ucciso da Apollo, accrescendo il valore eroico dell'impresa. Non conta dunque per Rinuccini il valore

---

<sup>46</sup> Obbligatorio, in questa sede, fornire opportuni e puntuali richiami alla doviziosa ricerca sull'ordine delle parole che Colussi ha recentemente svolto sull'ampio *corpus* delle *Rime* tassiane, sia per l'importanza della questione in Tasso, sia per la contiguità temporale di quest'ultimo all'oggetto della nostra analisi. Mi pare significativo, altresì, far precedere le esemplificazioni dei vari fenomeni sintattici da alcune considerazioni generali che Colussi introduce come premessa: da una parte, infatti, «la variazione e la complicazione della linea sintattica mediante spostamento delle tessere verbali, si rivelano operazioni affrancabili, almeno in parte, dai modelli istituzionali, e in esse viene a condensarsi spesso lo scarto stilistico di questa poesia», poiché «molti dei fatti di spostamento nella frase qui analizzati, se presi singolarmente, sono contemplati pure nell'*ornatus* petrarchesco [...], ma si rivendicano come prettamente tassiane da un lato la loro ricorrenza, specie nelle forme più economiche, finalizzata alla conquista di una più sinuosa modulazione al verso, di un *surplus* di 'poeticità' insomma, dall'altro la loro accumulazione in figure ravvicinate e spesso intrecciate, che, attraverso la compaginazione alternata, mettono in risalto entro larghe porzioni di testo quella *rhythmische Wortstellung* che è tra i moventi principali (anche in prosa) dei fenomeni di permutazione»; dall'altra parte, occorre, sempre secondo Colussi, «graduare con esattezza l'intensità e la frequenza dei vari fenomeni, eminentemente nell'espressione poetica, che pone questioni preliminari più complesse, dato l'ineludibile vincolo ritmico-prosodico». Sulla questione puntuale della posposizione del soggetto, Colussi preferisce parlare di anteposizione del verbo e segnala diversi casi in cui il soggetto, come in Rinuccini, è posto in clausola secondo l'esempio tassiano: «Ondeggiavano sparsi i bei crin d'oro», in particolare se fra predicato e soggetto è posto il complemento oggetto: «e ritardava il corso il duro gielo»; ben attestata anche in Tasso l'inversione fra verbo e soggetto nella prima parte del verso, secondo il tipo: «et ha l'imagin sua voce soave». Per gli esempi precisi e per il discorso introduttivo, cfr. Colussi (2009), rispettivamente pp. 219-223 e pp. 216-219.

sintattico del sintagma delocalizzato, bensì la sua pregnanza semantica e simbolica. In questo senso, le costruzioni evidenziate in E, secondo lo schema verbo+soggetto+complemento/predicativo – ma eccone un altro esempio tratto da A: «qui spingeranno i venti il gran Tebano» (97) –, pongono in clausola l'elemento più significativo a livello semantico (vedi gli esempi dei vv. 533 e 540), al di là della sua valenza sintattica.

Alla stessa intenzione rispondono anche i casi, numerosissimi, di anticipazione del complemento oggetto. Si veda, per esempio, la seconda quartina dell'iniziale Prologo di A (5-8):

non perché serpe rio di toscò immondo  
avveleni le piaggie e 'l cielo infetti,  
non perché mortal guardo *il cor* m'alletti,  
stampo d'orme celesti il basso mondo.

Qui, all'esigenza di riportare in clausola due voci verbali centrali per la loro pregnanza comunicativa, all'interno della rievocazione del solito mito di Apollo e Pitone, si somma quella metrica legata alla rima baciata e ad un certo parallelismo costruttivo che si viene a creare fra i vv. 6-7: oltre tutto, al v. 6, attraverso questa inversione, si forma un chiasmo<sup>47</sup>.

Citando sempre da A, l'anticipazione dell'oggetto si accompagna talvolta alla posposizione del soggetto, secondo un ordine sintattico che, facendo perno sul predicato centrale, rovescia quello standard. Si vedano i seguenti esempi: «l'ancore fermerà l'inclito duce» (44), «le vittorie disprezza alma sdegnosa» (188), «non sa l'orme fermar molesta cura» (628). Anche in questi casi, Rinuccini sembra voler porre in risalto l'elemento in clausola, qui sempre soggetto; tuttavia l'inversione fra oggetto e predicato permette di marcare il verbo a livello di accentazione metrica, ponendolo in corrispondenza dell'accento principale del verso, qui sempre in sesta sede. Oltre tutto, nei vv. 44 e 188 si crea pure un interessante scontro di accenti fra la sesta e la settima sillaba, di natura, in verità, più grave che dolce<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Anche in Tasso risulta diffusa la posposizione del verbo, con la conseguente anteposizione del complemento oggetto. Per i numerosi esempi, ampiamente commentati, cfr. Colussi (2009), p. 227 e sgg., ma si tenga anche presente, per il caso specifico del Tasso, la straordinaria ricorrenza del fenomeno sintattico nella *Liberata*, «nel suo intenzionale allontanamento dalla naturalità e proprietà della lingua», così come si mostra in Vitale (2007), p. 102 e sgg.

<sup>48</sup> Afferma Colussi che, nel Tasso lirico, «il massimo stravolgimento realizzabile mediante semplice inversione di sintagmi è contenuto nella sequenza opposta a quella postulata come ordinaria, vale a dire Oggetto-Verbo-Soggetto». Cfr. Colussi (2009), p. 222, con opportuni esempi.

Piuttosto diffusa è, infine, anche la collocazione libera, ma per lo più anticipata come primo elemento, del predicativo, anche nella più stretta funzione di predicato nominale, secondo il tipo: «*Assai lieti* ne fai, se n'assecuri» (651). Vedi altri casi tratti da E: «*vostro*, regina, fia cotanto alloro» (17), «*Tal* per voi ritorno» (21), «pur hor *tutta gioiosa* | al fonte degl'allor costei lasciai» (183-184); taluni anche con ulteriore anticipazione dell'oggetto e posposizione del soggetto, secondo quanto appena rilevato: «E per te, Tirsi mio, *liete e ridenti* | sempre le notti e i dì rimeni il sole» (172-173). La libera disposizione di elementi sintattici per loro natura già piuttosto elastici, quale il complemento predicativo, costituisce uno fra gli ingredienti microsintattici della caratteristica tendenza rinucciniana a costruire grandi periodi agili e compositi, così come indicherò più avanti: si veda, per ora e solo a titolo indicativo, il seguente esempio tratto da A: «figlia di re nemico, | cui dier *tributo* ogni girar di sole | (ahi rimembranza, ahi duolo!) | lor innocente e semplicetta prole» (400-403)<sup>49</sup>.

4.3.2 *Inversioni*. Il costruito con inversione si riscontra essenzialmente in due situazioni specifiche: all'interno di sintagmi verbali, siano essi forme composte con ausiliare e participio passato, oppure costrutti servili o fraseologici, e in presenza del complemento di specificazione.

Per quanto concerne l'inversione di sintagmi verbali, il dato è pressoché costante all'interno dell'intero *corpus*: al solito, l'aumento delle attestazioni rispecchia l'aumento del numero di versi. Citando da A, il libretto più esteso, l'inversione è normale in presenza di infinito verbale, soprattutto in clausola di verso: «opra è del mio

---

<sup>49</sup> Sulla topologia – questione non particolarmente approfondita negli studi sulla lingua poetica post-petrarchesca, se si eccettua il caso specifico del Tasso, per cui si rimanda, oltre che a Colussi (2009), almeno a Soldani (1999a) e a Vitale (2007) – scriveva parole illuminanti Ghinassi nel suo studio sulle *Stanze* polizianesche, il quale fa rientrare la trattazione sull'ordine delle parole all'interno dei fenomeni metrico-ritmici, di natura dunque più musicale che grammaticale. Le inversioni nella disposizione del soggetto e dell'oggetto sono frequentissime in Poliziano e Ghinassi suggerisce di andarne a cercare la ragione nella tensione del poeta verso una disposizione armonica degli elementi sintattici, anche attraverso figure retoriche quali il chiasmo e il parallelismo. Su questi aspetti, che si riveleranno particolarmente utili quando andremo ad affrontare il rapporto del testo poetico rinucciniano con il rivestimento musicale, cfr. Ghinassi (1957), pp. 68-75, ma in particolare pp. 72-73. Intorno alla questione più minuta della collocazione libera del predicativo, si leggano le pagine che Colussi dedica al fenomeno nelle *Rime* del Tasso, anche in rapporto all'uso petrarchesco, laddove annota che «non sfugge certo come, per le sue caratteristiche, l'aggettivo predicativo si accordi alle principali tendenze che l'analisi dell'ordine delle parole ha fin qui evidenziato: in primo luogo, il generale processo di messa in rilievo degli elementi verbali più schiettamente esornativi – ciò che si realizza essenzialmente attraverso le inversioni –, ma pure, giusta la possibilità di introdurre l'epiteto libero pressoché in qualsiasi punto della frase, la ricerca del chiaroscuro ritmico – ciò che pertiene, in senso ampio, all'iperbato». Cfr. Colussi (2009), pp. 267-281, la cit. a p. 269.

valor quanto *a dir prendi*» (60), «cui *rimirar pur lice*» (259), «che se *disciorlo tento*» (347), «deh, meco *a pensar prendi*» (372), «*oscurarsi vedrai*» (381) ecc. Diffusa, in particolare, anche l'inversione con l'ausiliare *avere*, spesso nel primo emistichio del verso: «*fatto ha sentir l'incontrastabil voce*» (103), «*già posto ha in terra i piedi*» (136), «*assai sofferto habbiam turbi e procelle*» (181), «*posto ha Febo a i suoi destrieri*» (464), «*mosso havrà cheto il piè, discreto amante*» (528) ecc.<sup>50</sup>

Molto diffusa è pure l'inversione in presenza di un complemento di specificazione, anche se la costruzione lineare resta in tutti e tre i testi maggioritaria, secondo un rapporto pari circa a tre contro quattro. L'inversione sembra avere un valore esornativo e nobilitante, come si può facilmente notare da questi pochi esempi che traggio per varietà da E: «che *di sì bell'amor l'alta ventura* | non colmi di diletto e di dolcezza?» (63-64), «ch'hoggi non formi e spiri | *dolcissimi d'amor sensi e sospiri*» (69-70), «Corran *di puro latte e rivi e fiumi*» (105), «Ma deh, perché *sì lente* | *del bel carro immortal* le rote accese | per l'eterno cammin tardano il corso?» (122-124), rispondendo a volte anche ad un puro gusto di *variatio*: «Ahi! Morte invida e ria, | così recidi il fior *dell'altrui speme?* | così turbi *d'amor gl'almi contenti?*» (249-251)<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> L'inversione del sintagma verbale posto in clausola è un tratto distintivo della topologia tassiana, per il quale Colussi richiama «soluzioni sintattiche di origine latina» (p. 227). Anche l'inversione di sintagmi verbali al di fuori della posizione di rima è considerata peculiare dello stile del Tasso lirico, in contrapposizione all'uso petrarchesco, poiché secondo lo studioso «accentua la scansione bipartita del verso, che è costante obiettivo della ricerca ritmica tassiana» (p. 235). Sull'argomento, cfr. Colussi (2009), pp. 227-235, ma si tengano sempre presenti anche gli usi più spinti del Tasso epico, studiati in Vitale (2007), in part. pp. 104-105. Intorno al tipo di verso con inversione in clausola, si sofferma anche Soldani all'interno del suo studio sui poemetti cinquecenteschi in endecasillabi sciolti, notando che «il gran numero di clausole siffatte produce ancora effetti di corrispondenza verticale, di surrogati ritmico-retorici della rima»: cfr. Soldani (1999b), p. 338. Nello stesso saggio, a p. 339, vengono messi in luce anche esempi del tipo con inversione dell'ausiliare, o del servile o fraseologico, ad inizio verso: si tratta dunque di movenze ritmico-sintattiche che Rinuccini deve aver appreso nella frequentazione del repertorio cinquecentesco non solo lirico e non solo tassiano (e si tenga presente che fra gli autori studiati da Soldani figurano anche i fiorentini Alamanni e Rucellai).

<sup>51</sup> Sia l'inversione della specificazione nominale, che l'inversione di sintagmi verbali rimandano in ogni caso anche al magistero poetico petrarchesco. Come in Rinuccini, così anche in Petrarca l'anastrofe della specificazione tende a disporsi all'interno di un medesimo verso, in modo da far risaltare il nome in clausola. Si vedano i seguenti esempi: «et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto», «donna, de' be' vostr'occhi il lume spento», «però di perdonar mai non è scia», «ché 'l mio d'ogni liquor sostiene inopia» ecc. Petrarchesca è pure la tendenza, qui rilevata in Rinuccini, di porre in clausola il sintagma verbale invertito, specie in presenza dell'infinito: «che con quell'arme rinsaldar la poi», «partendo onde partir già mai non posso», «et dico: Anima, assai ringratiar dei», «quante sian da prezzar, conoscer dei» ecc., così come la tendenza opposta di porre il verbo composto con inversione all'interno del primo emistichio: «facto avean quasi adamantino smalto», «prese à già l'arme per fiacchar le corna», «che locata l'avean là dov'ell'era», «tanto provato avea 'l tuo fiero artiglio», «che perduto àno sì dolce vicino» ecc. Per tutti gli esempi, e per i luoghi specifici, cfr. Vitale (1996), pp. 391-393. Anche in Poliziano Ghinassi riconosce una spiccata tendenza all'inversione, soprattutto nel caso del complemento di specificazione, tra alcune preposizioni e il sostantivo da esse retto (è un caso che non ho evidenziato in maniera specifica, ma è certo ben attestato anche nella lingua poetica di Rinuccini), nonché «tra il verbo servile e quello

4.3.3 *Tmesi*. Si tratta di un uso sintattico particolarmente diffuso e, direi, peculiare dello stile di Rinuccini, teso a creare la massima libertà nella disposizione dei diversi elementi della frase, a scapito, talvolta, di un'inequivocabile comprensione. La tmesi concerne soprattutto i seguenti casi, in ordine di numero di attestazioni: complemento di specificazione e sostantivo reggente, aggettivo e sostantivo corrispondente, sintagmi verbali, predicato e complemento dipendente.

Per quanto riguarda il primo caso, la distanziamento del complemento di specificazione può avvenire all'interno di uno stesso verso, come in questo caso: «che di Pindo non pon' ghirland'e fregi» (19) o in questo: «girsene il fumo al ciel de patrii fochi» (172), oppure occupare due versi, come in questo esempio: «Veggio, o parmi veder di faci accese | là tra quell'ombre tremolar gl'ardori» (272-273), o in questo: «Benché la fé, benché l'amor m'affidi | del mio re, del mio sposo» (499-500). Anche all'interno di questa costruzione, il complemento di specificazione tende a collocarsi in clausola: «la dolorosa storia | tutta narrolli a pien de suoi tormenti» (1020-1021), tutti esempi tratti da A.

Piuttosto diffuso è l'iperbato che coinvolge l'aggettivo e il sostantivo di riferimento, secondo il tipo: «invisibil tra lor farò soggiorno» (153). L'iperbato può essere molto forte e coinvolgere due o tre versi, soprattutto se comprende un aggettivo esclamativo o interrogativo, come in questi esempi: «Quanti sospiri, o quanti | quest'aere e questo cielo | udrà querele e pianti!» (67-69), «Ma qual per l'aria suona | e di voci e di trombe altero grido?» (120-121), «Qual di me più felice | o rege o cavalier la spada cinge» (257-258), «Qual ne la dubbia mente | mi fa contrasto e guerra» (390-391), fino a casi

---

principale» e «tra un verbo di modo finito e l'infinito preposizionale da lui retto». Cfr. anche per gli esempi specifici Ghinassi (1957), pp. 74-75. Si vedano pure i numerosi e schematizzati esempi di inversione che occupa l'intero verso raccolti da Soldani nel campione di poemetti cinquecenteschi in sciolti, divisi secondo le tipologie: oggetto-verbo, oggetto-verbo-soggetto, oggetto-soggetto-verbo, specificazione-nome *et aliae*. Interessante il commento fornito in proposito, in cui si afferma che «gli schemi con V [verbo] in punta, chiudono, oltre al verso, anche la frase. Ma, più in generale, si dovrà aggiungere che assai spesso i versi di questo tipo sono impiegati da tutti gli autori del *corpus* per concludere pure il periodo sintattico [...]. Il che porterebbe a generalizzare che nella poesia in sciolti, in cui solo a fine periodo la pausa sintattica arriva a coincidere con la fine del verso, questo luogo si carica di una funzione risolutiva e dunque deve essere occupato da uno schema di forte energia retorica. Se infatti il discorso si srotola verticalmente senza punti di stasi intermedi, senza gradini, in una serie ininterrotta di *enjambements* più o meno forti, è chiaro che alla sua conclusione [...] è necessaria una specie di “respingente” sintattico, in grado di assorbire l'inerzia accumulata. E, in particolare, sembra che l'effetto per sé rallentante delle clausole anastrofiche costituisca un “freno” efficace in simili situazioni». Si tratta di osservazioni applicabili, con necessari adattamenti, anche alla struttura sintattica, per esempio, dei recitativi rinucciniani e, pertanto, potranno rivelarsi utili, soprattutto nella fase di confronto con l'intonazione musicale. Cfr. Soldani (1999b), pp. 337-338, la cit. a p. 338.



con doppio iperbato: «O qual l'almo semiante | nembo di duol copria torbido, oscuro!» (713-714), tutti esempi tratti da A<sup>52</sup>.

Notevole, poi, la tendenza di Rinuccini a distanziare i componenti di sintagmi verbali di natura fraseologica o servile. Anche qui cito da A: «che di Pindo non pon' ghirland'e fregi | crescer nova chiarezza al tuo gran lume» (18-19), «Veggio, o parmi veder di faci accese | là tra quell'ombre tremolar gli ardori» (272-273), casi già notati per gli ulteriori iperbati con la specificazione, così come accade spesso e anche nel seguente esempio: «E potrà lo splendor d'un fragil viso | sì di bella ragion turbarti il lume» (404-405), in cui i due iperbati sono intrecciati, fino arrivare a figurazioni più complesse in cui all'iperbato fra sintagmi verbali si aggiunge la costruzione *apo koinou* che coinvolge tre versi: «Arder l'onde e l'arene, | e d'amoroso zelo | videsi in quel momento arder il cielo» (1047-1049)<sup>53</sup>.

Meno attestata, infine, la tmesi fra predicato reggente e complemento, come testimoniano questi pochi esempi da A: «colmali, Amor, di sì gran fiamm'il petto (105),

---

<sup>52</sup> Si tratta di un uso sintattico prettamente petrarchesco, all'interno dello stesso verso: «et gli occhi porto per fuggire intenti», «per gli occhi che di sempre pianger vaghi», ma anche – come scrive Vitale – «con più ricercata e letteraria disgiunzione, ma sempre in ogni modo attuata in armoniosa e significativa disposizione tanto da parer naturale e necessaria»: «Morte può chiuder sola a' miei pensieri | l'amoroso camin», in particolare con esclamativi e dimostrativi: «quanti vorrei quel giorno attender anni», «et quel che 'n altrui pena | tempo si spende», «questa aspettata al regno delli dei | cosa bella mortal passa, et non dura», un uso che nel più modesto Rinuccini si cristallizza nell'aggettivo *quale*. Tutti gli esempi petrarcheschi sono tratti da Vitale (1996), pp. 389-390, cui si rimanda anche per i luoghi. Uno straordinario esempio in questo senso di precoce imitazione petrarchesca è messo in luce da Mengaldo in un sonetto del Sannazaro, in cui il fortissimo iperbato fra l'aggettivo dimostrativo e il sostantivo cui si riferisce serve addirittura per connettere le prime due quartine: «Chi vòl meco piangendo esser felice | e goder tra le pene e tra gli affanni, | venga a veder *questa* che 'l ciel mill'anni | ascosa tenne, e sol mostrarsi or lice, || *dolce mia sacra e singular fenice...*». Cfr. Mengaldo (1962), p. 448. Sul costruito, afferma Soldani che «l'iperbato in *enjambement* è figura complessa, che sottopone la linea del discorso a una torsione notevole e la taglia in più punti, ma anche tiene insieme gli spezzoni sia mediante i legami sintattici profondi che uniscono i sintagmi dislocati, sia grazie all'unità melodica del verso, che trascorre le fratture sintattiche e quasi le sutura». Fra i pochi esempi che lo studioso riscontra nel repertorio cinquecentesco in endecasillabi sciolti, comprese le opere di Alamanni e Rucellai – e la scarsità di attestazioni è dovuta, a suo dire, all'artificiosità del costruito, in un genere tendenzialmente prosastico e discorsivo per ritmo poetico –, viene annoverato, insieme al caso della distanziazione della specificazione, proprio quello petrarchesco della tmesi fra dimostrativo e sostantivo. Cfr. Soldani (1999b), p. 324 e sgg.

<sup>53</sup> Si tratta di un'altra tendenza petrarchesca, come testimoniano questi pochi esempi: «ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami | lingua mortal presumptuosa vegna», «Ben mi credea dinanzi agli occhi suoi | d'indegno far così di mercé degno», «Le trecce d'or che devrien fare il sole | d'invidia molta ir pieno», tutti tratti da Vitale (1996), p. 388, cui si rimanda per i luoghi precisi. Si vedano, però, le riprese di questi usi sintattici petrarcheschi, nei dati raccolti da Soldani sul campione di poemi cinquecenteschi in endecasillabi sciolti: cfr. Soldani (1999b), pp. 336-337.

«chi fe' de suoi desir tiranno un volto» (367), «faran del tuo bel crin ghirland'a l'oro» (1113), con ulteriore inversione e iperbato della specificazione<sup>54</sup>.

4.3.4 *Dittologie*. Come si sarà già potuto notare dagli esempi riportati, la peculiarità più evidente del petrarchismo di Rinuccini è la ridondanza di coppie di aggettivi, sostantivi e verbi.

Gli esempi sarebbero numerosissimi, se si pensa che nel solo A le dittologie di sostantivi si avvicinano a un centinaio di attestazioni. Le coppie possono essere puramente sinonimiche e dunque esornative, come: «di magnanime cure *ingombro e carico*» (12), «Quanti sospiri, o quanti | quest'aere e questo cielo | udrà *querele e pianti!*» (67-69), «Raddoppierogli al cor *lacci e catene*» (85), oppure coppie semanticamente non sovrapponibili e dunque più ricche: «purché tu *la soccorra e la consoli*» (91), «che sol speri per lei *pace e diletto*» (107), «o con quanto decoro | move il leggiadro piè, *bella e pensosa!*» (145-146); le dittologie di sostantivi possono naturalmente presentarsi anche in casi obliqui, come: «e, se non cinge il crin *d'edre e d'allori*» (187), «n'andrai *di gemme e d'oro* il crine adorno» (239), «*con le stelle e con la luna* | se ne va la notte bruna» (476-477), «così *tra 'l sonno e la stanchezza* vinto» (599).

Piuttosto diffuso è l'uso di coppie correlate mediante congiunzioni copulative, secondo il tipo: «Gran Re, c'hai sovra l'Alpi *e scettro e regno*» (10), «Ma qual per l'aria suona | *e di voci e di trombe* altero grido?» (120-121), «Già già di sua sventura | *e disdegno e pietà* nel cor mi scende» (148-149) ecc., oppure in forma disgiuntiva: «*o de gl'affanni, o de gl'onor* compagni» (167), «Che spenga *o tempo o morte* | la piaga del mio cor nulla mi cale» (439-440), anche senza correlazione, ma con semplice disgiunzione: «Di cetra armato, e non *di strali o d'arco*» (9)<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> La tmesi ricorre naturalmente anche nella lingua del Poliziano lirico, in particolare – a detta di Ghinassi – fra sostantivo e complemento di specificazione, soprattutto in presenza di inversione, e fra ausiliare e verbo, caso meno attestato in Rinuccini. Cfr. anche per gli esempi opportuni Ghinassi (1957), pp. 74-75. Sull'iperbato nelle *Rime* del Tasso, rimando *tout court* all'ampia analisi di Colussi (2009), pp. 246-267, sottolineando soltanto la notevole diffusione del fenomeno sintattico in Tasso e la sua complementarità con quello già citato dell'inversione; tuttavia, anche per il caso della tmesi, non si potrà prescindere dall'osservazione del fenomeno nella sua manifestazione clamorosa della *Liberata*, studiata in Vitale (2007), pp. 108-114.

<sup>55</sup> Superfluo sottolineare, e riportarne esempi in proposito, la notissima e assai celebrata tendenza stilistica del Petrarca lirico all'accumulazione, specialmente binaria. Rimando senz'altro all'ampia casistica raccolta in Vitale (1996), pp. 393-397, annotando soltanto che, se in Petrarca la tendenza alla coppia è «indizio di una sapiente varietà e ricchezza stilistica, quasi mai meramente ornamentale (neppure nelle dittologie sinonimiche, più che relitti retorici, di intenzionale elezione) e, quindi, segno di un più sentito e

4.3.5 *Apposizioni*. Tutta petrarchesca e tipica, in particolare, dello stile tragico di impronta trissiniana, è la tendenza, marcata in Rinuccini, all'uso di apposizioni più o meno estese, sovente di natura parentetica<sup>56</sup>. Anche per questo aspetto, traggo gli esempi da A, avvertendo che il dato resta costante anche nei precedenti libretti.

L'apposizione, innanzi tutto, è adoperata all'interno di invocazioni, frequenti in tutto il testo, per dare spazio ad espansioni nominali di natura informativa o decorativa, quali, ad esempio: «Io, che ne l'alto a mio voler governo | la luminosa face e 'l carro d'oro, | *re di Permesso e del soave coro*, | *de la lira del ciel custode eterno*» (1-4), ad indicare le tradizionali occupazioni di Apollo; «qui spingeranno i venti il gran Tebano, | *di Semele e di Giove inclita prole*» (97-98), in riferimento ai natali del dio Bacco; «*Fiamme serene e pure*, | *fregio de l'ombre oscure*, | *del gran regno immortal gemm'e tesori*, | ninfe degl'alti campi, | ch'i sempiterni lampi | vagheggiate ridenti in grembo a Dori» (299-304); «Dolcissima speranza | *speranza esca de cori, aura d'amore* | che sì soave mi lusinghi il core » (563-565); «correa l'onde profonde, | *bel vincitor de gl'Indi*, il gran Tebano» (986-987).

Talvolta l'apposizione contiene una precisazione non del tutto esornativa, ma rispondente comunque ad un certo gusto di maniera: «chiuderan questi scogli e queste

---

ben motivato arricchimento dell'espressione, di un vissuto e partecipato accrescimento del dire» (cit. a p. 394), in Rinuccini, come in buona parte del petrarchismo cinquecentesco, la dittologia tende ad assumere un valore puramente retorico e cristallizzato. Se già nel Boiardo lirico si assiste ad un'estensione della figura, pur non in senso meccanico, ma quale «elemento di tensione espressiva anziché di smorzamento e distensione» (cfr. Mengaldo (1963), pp. 226-231, la cit. a p. 230), nelle *Rime* del Bembo «le sequenze binarie vengono incrementate costantemente nelle diverse campagne variantistiche»: cfr. Donnini (2008), p. LXXXVIII. Di «stilema d'obbligo» parla in proposito anche Mengaldo per il caso del Sannazaro lirico, che «da buon petrarchista» ne «fa uso insistente»; citando il sonetto proemiale delle *Rime*, ne riscontra ben sette esempi, specificando che «per lo più si tratta di puntuali citazioni o di lievi, trasparenti variazioni di classiche coppie petrarchesche», per cui ci si trova «continuamente alle soglie della pura sigla». Cfr. Mengaldo (1962), p. 463. La dittologia è recuperata anche nell'archetipo tragico del Trissino (cfr. Cremante (2005), p. 193), il quale ne fa un elemento retorico assai consistente anche sul versante epico (cfr. invece Vitale (2010), p. 60), e di lì viene ereditata dai tragediografi fiorentini. La dittologia è ancora ben viva sia nel Tasso lirico, come rileva Colussi, il quale sottolinea che «è stata avvertita ben presto quale tratto caratterizzante della poesia di Petrarca e in quanto tale adottata da schiere di rimatori, che ne hanno sfruttato l'elementare riproducibilità» – cfr. Colussi (2009), pp. 171-187 anche per tutti i differenti casi (la cit. è a p. 171) –, sia nel *Pastor fido* guariniano, per il quale la Battaglin annota che «la coppia non mira tanto a definire con maggior precisione l'immagine, quanto a qualificarla in senso esornativo»: cfr. Battaglin (1970), p. 310 e sgg.

<sup>56</sup> Nella *Rosmunda* del Rucellai, per esempio, le numerose invocazioni, sulle quali vd. *infra*, sono sempre accompagnate da una breve apposizione, secondo i tipi: «Cara Nutrice mia, nutrice e madre, | Su, deh, torniamo ecc.», «Regina, unica speme al nostro regno, | Non mi grava el camin ecc.»; anche i nomi propri, sovente, sono seguiti da apposizioni quasi di natura epesegetica: «Infra Alboino, el Re de' Longobardi, | E fra Comundo, el mio padre dilecto | Che 'l gran regno de' Geppidi reggeva», «Presso alla terra che dividon l'acque | Di Adice, ameno e furibondo fiume, | Furon ecc.» ed altri. L'uso pare proprio ereditato dal modello trissiniano, del quale basti questo esempio: «Regina Sofonisba, a me regina | per dignità, ma per amor sorella, | sfogate ecc.» (I, 8-10).

arene | tenera verginella, | *de l'alto impero tuo devota ancella?*» (79-81), «so ben che son tue pene i miei dolori, | ma, *dal materno seno | verginella disciolta,* | non posso ogni sospir tenere a freno» (212-215), «io metterò le penne, | *fedelissimo in un servo e consorte,* | fin che ne sciolga morte» (244-246), «gioco del vento, sparse | le chiome a tergo havea» (718-719). Talvolta, invece, l'apposizione risponde ad un più apprezzabile criterio di espressività poetica: «senza pensar pur dove | resti da me tradita | *tu, cagion di mia gloria e di mia vita?*» (335-337), «Signor, ah troppo offende | la mente innamorata | quest'impudico ardore, | *tiranno indegno del tuo nobil core*» (340-343), «un gelato timor par che s'annidi, | che di futura angoscia e di tormento | *doloroso messaggio* | reca a l'alma turbata ombra e spavento» (502-505), «e in queste arene ancora, | *cibo di fere dispietate e crude,* | lascerà l'ossa ignude» (799-801).

Gli esempi più interessanti di apposizione, tuttavia, sono costituiti da autentiche parentesi tragiche che rompono il racconto del personaggio per mezzo di precisazioni esclamative patetiche. Si veda ad esempio: «cui dier tributo ogni girar di sole | (*ahi rimembranza, ahi duolo!*) | lor innocente e semplicità prole» (401-403), «e visto (*ahi vista oscura!*), | com'ei le fu davanti, | l'ammirabil beltà disfarsi in pianti» (997-999), «la fuggitiva figlia, | che di gran foco accesa, | (*o d'amoroso cor gentil pietate!*) | reselo vincitor ne l'alta impresa» (55-58). Tali parentetiche sono rovesciate in senso gioioso nell'inopinato lieto fine della tragedia, secondo l'innovativa poetica melodrammatica: «fervido amante ha sì gran foco accolto | (*fortunata donzella!*) | ch'altro non sa mirar ch'il suo bel volto» (970-972), «lampeggiò l'aere, e fuor del mar profondo | (*spettacolo giocondo!*) | vidersi mille ninfe e mille dive» (1063-1065)<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Tipica del Petrarca è una figura sintattica più complessa, sempre dal valore parentetico, ma composta più spesso da un'intera frase, per lo più interrogativa che – secondo Vitale – indica «una interiore e momentanea riflessione o meditazione del poeta, irrelata nel fluire sintattico e semantico del discorso». Fra gli esempi proposti da Vitale, troviamo casi del tutto analoghi a questi rinucciniani, come: «gentil ramo ove piacque | (con sospir' mi rimembra) | a lei di fare al bel fianco colonna», «Da' be' rami scendea | (dolce ne la memoria) | una pioggia di fior' sopra 'l suo grembo», anche in chiave tragica, più simile all'uso rinucciniano: «Or conosco i miei danni, or mi risento: | ch'i' credeva (*ahi credenze vane e 'nfirme*) | perder parte, non tutto al dipartirme». Per questi ed altri esempi, nonché per la citazione precedente, cfr. Vitale (1996), pp. 408-409. Mengaldo ritrova il medesimo stilema nella lingua poetica del Sannazaro, che inaugura una vera e propria moda espressiva, caratterizzata dalla «tendenza a una spiccata effusione patetica e al continuo ripiegamento riflessivo», che condurrà direttamente «a taluni momenti più alti della musicalità lirica della Rinascenza, come alcuni madrigali del Tasso». Si veda il madrigale proposto da Mengaldo come esemplificazione di questo dato stilistico, in cui «l'ufficio dell'inciso sembra allora quello di dilatare e complicare il giro melodico, variandone il profilo senza spezzarne la continuità e fusione: [...] “In quel ben nato avventuroso giorno | che Amore agli occhi miei sì vago apparse | e di novella fiamma il mio cor arse, | vidi ir per terra (o chi mel crede?) un Sole, | e co' bei piedi ornarla d'ogn'intorno | (*fortunato soggiorno!*) | di pallidette e candide viole...». Cfr. Mengaldo (1962), p. 457. Rinuccini, dunque, sembra collocarsi in una precisa scia di musicalità patetica di matrice petrarchesca che

4.3.6 *Epifrasi*. Spiccata e costante, con una notevole punta in E, la tendenza rinucciniana a separare una coppia di aggettivi o di sostantivi (A-A') per mezzo dell'elemento reggente (R), sia esso nominale o verbale, secondo lo schema A-R-A'. Il libretto di E reca proprio nel suo *incipit* tale costruzione: «Io, che d'alti sospir vaga e di pianti» (1). Normale l'epifrasi in presenza di una dittologia di aggettivi, secondo il tipo: «alle bell'onde e liete» (86), «per queste piagge e quelle» (624), anche quando l'aggettivo è unico e raddoppiato, secondo un costrutto che sarà tipico del gusto metastasiano: «in mille guise e mille» (73), «fra tant'alme e tante» (538). Diffusa anche l'epifrasi in presenza di un verbo e di due complementi: «reti lasciate e cani» (91), «di mel distilli e manna» (106), «Hor di soave pletro | armato e d'aurea cetra» (590-591), «l'ardir frenate e i vanti» (599), «l'alme beava e i cor» (694), oppure in presenza di due soggetti: «par che il ciel s'infiammi e 'l mondo» (300), «e più ride la terra e più s'infiora» (706)<sup>58</sup>.

4.3.7 *Altri fenomeni sintattici notevoli*. Segnalo, innanzi tutto, un fenomeno morfosintattico tipico della lingua poetica antica, e non solo, quale l'omissione dell'articolo davanti a possessivo, già attestabile in D: «Dunque più non attosca | *nostre belle campagne*, altrove è gita?» (47), «Ogni ninfa in doglie e 'n pianti | posto havea *per sua bellezza*» (173-174). L'omissione in Rinuccini resta comunque un fatto piuttosto

---

può rifarsi dunque, evitando gli eccessi del madrigalismo concettoso coevo, alle prime manifestazioni cinquecentesche di tale indirizzo poetico.

<sup>58</sup> Si tratta di un'altra figura sintattica diffusissima in tutti i *RVF* petrarcheschi, come gli esempi citati in Vitale (1996), p. 401, attestano: «tolse Giovanni da la rete et Piero», «onde si scende poetando et poggia», «Se la mia vita da l'aspro tormento | si può tanto schermire, et dagli affanni», «perché d'Orpheo leggendo et d'Amphione» ecc. Più che di epifrasi, Ghinassi, nella sua analisi sulla lingua delle *Stanze* di Poliziano, parla di iperbato all'interno di un medesimo verso, «in modo che si abbia quella bipartizione bilanciata del verso che spesso il Poliziano ricerca», e fornisce come esempi: «le braccia fra sé loda e 'l viso e 'l crino», «ma pur di rose e fior dipinta e d'erba». Cfr. Ghinassi (1957), p. 73. Di «iperbati continui soprattutto nella collocazione di una coppia dittologica di aggettivi o sostantivi», ciò che insomma noi chiamiamo epifrasi, parla anche Mengaldo a proposito dello stile poetico del Sannazaro, affermando che questo stilema, insieme all'«uso accorto di iperbati, anastrofi, inversioni nell'ordine normale della frase», porta «a indicare l'abbandono delle strutture lineari tipiche della poesia del '400» e, in altre parole, l'inizio di un'imitazione colta di stampo petrarchesco. In questo senso, non sono irrilevanti alcune varianti progressive riscontrate in Sannazaro, che conducono ad una maggiore elaborazione sintattica: cfr. Mengaldo (1962), p. 456. Si vedano pure esempi di epifrasi negli scolti cinquecenteschi analizzati in Soldani (1999b), p. 337, dove si afferma che col costrutto si ottiene una certa simmetria, «poiché i sintagmi dislocati sono tra loro coordinati, dunque sintatticamente equipollenti, e l'elemento intruso funge da asse centrale». Colussi, invece, analizza le varie forme di epifrasi che si presentano nelle *Rime* tassiane, avvertendo che più spesso esse «si offrono come modulo complicante della linea sintattica, perlomeno asincronicamente rispetto allo schema versale» e che «sono prevalenti invece i casi con membro epifrastico relativamente breve, collocato nel secondo emistichio del verso». Cfr., anche per gli esempi relativi, Colussi (2009), pp. 286-293, le cit. a pp. 289-290, da confrontare sempre con gli esempi del Tasso epico riportati da Vitale (2007), pp. 98-102.

sporadico, se si pensa che in E, per esempio, a fronte di una decina di casi di questo tipo stanno 45 attestazioni di articolo determinativo davanti a possessivo<sup>59</sup>.

Da non confondere questo fenomeno preciso, poco documentato, con la tendenza piuttosto marcata, invece, ad omettere l'articolo, anche quello indeterminativo, davanti a sostantivi astratti o indeterminati. Si veda ad esempio da E: «Hoggi a somma beltade | giunge sommo valor santo imeneo», ove i tre principali elementi sintattici, nell'ordine termine, oggetto e soggetto, sono percepiti come concetti astratti e come tali privi di articolo<sup>60</sup>.

Molto comune, ma senza che possa essere ascritto a peculiarità dello stile del nostro, l'uso del participio passato congiunto, a formare una minima, il più delle volte, subordinata implicita. Si vedano esempi in proposito in A: «mira di che bel lume | *ripercossi dal sol* splendon gli scudi» (133-134), «Forse è capanna di pastor cortese, | dove, *raccolti caramente*, al sonno | darem le membra stanche» (274-276), «*Desto già*, l'aurata briglia | posto ha Febo a i suoi destrieri» (463-464), «Già, *raccolto il fosco velo*, | con le stelle e con la luna | se ne va la notte bruna» (475-477), «Ahi! che del novo lume | non appariano in ciel scintille o rai, | che per le molli piume, | *sciolta dal sonno*, il mio signor cerchai» (509-512).

Segnalo, in conclusione, due costrutti sintattici particolarmente elevati e di chiara imitazione classica, non per la loro importanza numerica, bensì per la loro pregnanza linguistica. È attestato già in D un costrutto con il participio passato, sul modello dell'ablativo assoluto latino: «Nudo arcier che l'arco tendi, | che *velat'ambe le ciglia*, | ammirabil meraviglia, | mortalmente i cori offendi» (159-162), «Ma se d'un ciglio adorno | mira le fiamme un giorno | o, pregio d'un bel volto, | scherzar con l'aure sciolto un capel d'oro, | *già vinto ogn'altro affetto*, | prova ch'in human petto non è core | che

---

<sup>59</sup> Per un'analisi globale del fenomeno, cfr. Castellani Pollidori (1966), mentre per uno sguardo più specifico sull'ambito poetico, cfr. Serianni (2009), pp. 146-147. Può essere utile riferire che, a detta di Colussi, il movimento correttorio del Tasso lirico va verso la direzione dell'eliminazione del costrutto poetico con omissione, in linea con le attestazioni petrarchesche e bembiane. Cfr. Colussi (2009), pp. 106-109.

<sup>60</sup> Quest'uso rinucciniano collima con quello del Poliziano analizzato da Ghinassi, il quale avverte che il poeta fiorentino tralascia spesso l'articolo di fronte agli astratti, di fronte ai nomi propri geografici – come in Rinuccini (in E): «Mentre Senna real prepara intanto | alto diadema onde il bel crin si fregi» (25-26) –, ma non, come in Rinuccini, fra l'aggettivo *tutto* e il sostantivo. «Caratteristica» in Poliziano, poi, «è la mancanza d'articolo attraverso la quale si mettono in rilievo elementi che si richiamano vicendevolmente mediante il parallelismo», un tratto tipico anche di Rinuccini (in E): «che non è fera in bosco, augello in fronda» (67), laddove Ghinassi cita da Poliziano: «veder cozar monton, vacche muggiare». Cfr. Ghinassi (1957), pp. 49-50, da confrontare con quanto Roggia ricava dall'analisi delle *Rime*: cfr. Roggia (2001), pp. 96-98. Sulle prescrizioni dei grammatici cinquecenteschi intorno all'uso dell'articolo di fronte ad alcuni tipi di sostantivi, cfr. l'ampia analisi in Poggiogalli (1999), in part. pp. 65-80.

non senta d'amore» (297-303). Ma si veda pure un caso in E: «S'al soffiâr d'Austro nemboso | crolla in mar gli scogli alteri | l'onda torbida spumante, | dolce increspa il tergo ondosso, | *sciolti i nemi oscuri e feri*, | aura tremula e vagante» (402-407); e qualche altro caso in A, tra cui cito solo: «l'ancore fermerà l'inclito duce | che da l'orror del ceco laberinto | trasse l'invitte piante, | *lasciato il mostro rio su l'erba estinto*» (44-47)<sup>61</sup>.

Infine, si danno tre casi di accusativo alla greca, il costruito forse più aulico della tradizione poetica, due in D: «Io che madre ti sono, ahi quanto e ahi quanto | *il molle sen trafitta*, | e 'n ciel e in terra ho lagrimato e pianto!» (265-267) e, più incerto: «*Punto 'l sen di piaga acerba* | da quell'armi ond'altri ancise, | non pria fine al pianto ei mise | ch'un bel fior si fé su l'erba» (187-190), uno in E, alquanto forzato: «S'Appennin *nevoso il tergo* | spira giel che l'onde affrena, | lieto foco in chiuso albergo | dolce april per noi rimena» (293-296)<sup>62</sup>.

#### 4.4 Macrosintassi: la coordinazione

4.4.1 *Usi della congiunzione 'e'*. La coordinazione copulativa può separare, nella maniera più semplice, due blocchi sostanzialmente equivalenti, dei quali il secondo costituisce una mera aggiunta contenutistica al primo (cito, per ora, sempre da A): «canteran cigni canori | canteran ninfe e sirene, | e diran ch'invitto e forte | lasciò spento il mostro fiero» (160-163), «non lungi è il dì che di bel pregio alteri | stringeretevi al sen figli e consorti, | e lieti mirerem tra risi e giochi, | elmi disciolti e scudi, | girsene il fumo al ciel de patrii fochi» (168-172), «Langue mortal virtù se non ha posa | dopo i forti sudori, | e, se non cinge il crin d'edre e d'allori, | le vittorie disprezza alma sdegnosa» (185-188), «Sian lieti, sian felici | i dolci sonni, e più tranquilli ancora | destivi in su 'l mattin la bell'Aurora» (195-197) ecc.

<sup>61</sup> Sull'uso del participio passato assoluto, Vitale avverte che nei *RVF* i casi sono rari, anche perché il costruito, nella lingua antica, era «più proprio della prosa»; fra questi si citano, ad esempio: «et ella avrebbe a me forse resposto | qualche santa parola sospirando, | cangiati i volti, et l'una et l'altra coma», oppure: «Come a noi il sol se sua soror l'adombra, | così l'alta mia luce a me sparita, | i' cheggio a Morte incontra Morte aita». Per altri esempi e per la precedente citazione, cfr. Vitale (1996), p. 364.

<sup>62</sup> È un costruito raro anche nei *RVF*. Si cita, a titolo d'esempio: «et di doppia pietate ornata il ciglio», «humida li occhi et l'una et l'altra gota». Cfr. Vitale (1996), p. 365. Il costruito, elogiato dal Tasso e collocato «tra le forme del dire magnifico», compare in misura massiccia nella *Liberata*, ma anche, in minor quantità, nelle *Rime*, come ci informa Vitale, ma non Colussi: cfr. Vitale (2007), pp. 143-145, la cit. a p. 143.

Piuttosto tipica dello stile sintattico di Rinuccini, è invece l'introduzione di una breve coordinata a conclusione di un periodo, soprattutto all'interno del secondo emistichio. Si vedano i seguenti esempi: «Arderà fiamm'egual d'entrambi il seno: | Amor io sono, e per quest'arco il giuro» (112-113), «Ma già ne l'onde ascoso | celasi il sole e se ne fugge il giorno» (261-262), «Asprissimo martire, | che dentr'il cor mi stai, | vientene meco, e non mi lasciar mai» (432-434), «ma che in sì trista sorte | resti donna reale, | di sì gran duol m'accora | ch'io non so com'io parta e ch'io non mora» (441-444), «Stampa il ciel con l'auree piante, | bell'Aurora, e 'l dì rimena» (459-460) ecc., anche occupando un intero verso, se il periodo è più complesso: «Già Febo ha spento in mar gl'ardenti rai | e splendon su nel ciel le stelle accese: | tempo è, compagni, omai | di trar di grembo al mar l'insidie tese | e portarne la preda a nostri alberghi» (287-291), «[...] quando ecco in un momento | veggio da l'alte navi | raccôrre àncore e cavi, | e le vele spiegar da l'alte antenne» (699-702).

In taluni casi, la coordinazione giunge subito dopo un verbo, per lo più bisillabico, al perfetto o all'imperativo, che costituisce l'intera principale, talvolta accompagnato anche da un vocativo: «Torna, messaggio fido, | et a le schiere mie, come tu vedi, | di ch'io son mosso e m'avvicino al lido» (427-429), «Vidi, e, per quanto intesi | così tra 'l sonno e la stanchezza vinto, | parvemi che sospinto | da quel parlar possente | se ne partisse l'un tutto dolente» (598-602), «Volgomi, e per l'arena | donna veggio venir tutt'anelante» (708-709), «Volgiti, ingrato, e mira | se quanto infido sei, son io fedele!» (734-735) ecc.

Rari, poi, ma non privi di significato, taluni casi di falsa coordinazione, mediante l'uso della congiunzione *e* ad inizio di una proposizione interrogativa indipendente, secondo ben noti e riconosciuti stilemi patetici: «et io potrò crudele – si lamenta Teseo con se stesso – spiegar le vele a venti, | senza pensar pur dove | resti da me tradita | tu, cagion di mia gloria e di mia vita?» (333-337), «E potrà lo splendor d'un fragil viso | sì di bella ragion turbarti il lume ecc» (404-405), «E che paventi tu, di che t'affanni?» (583), e nel celebre lamento d'Arianna: «e che volete voi che mi conforte | in così dura sorte, | in così gran martire?» (786-788)<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Poche suggestioni sull'uso della coordinazione copulativa vengono dagli studi sulla lingua petrarchesca. Possiamo accogliere qualche nota della Tonelli, la quale, ricordando che «la coordinazione copulativa è comunque la tipologia più rappresentata», si sofferma sulla «evenienza caratteristica per la quale l'|e| è situata all'avvio di terzine (o anche di ogni singola unità metrica)», per cui «la funzione sinceramente sintattica di coordinazione» cede le più volte il passo «ad un tipo di collegamento più specificamente funzionale al prosieguo della 'narrazione'». Possiamo far rientrare in questa osservazione



Riporto, infine, con opportuni tagli, la *rthesis* conclusiva del nunzio, all'interno della quale si può notare un uso insistito della coordinazione mediante la congiunzione *e*, ad indicare una successione serrata ed emozionante di eventi inattesi (992-1043):

Quando, dal mar disceso,  
la bella donna scorse  
[...]  
ratto ver lei l'altre piante torse,  
e visto [...]  
l'ammirabil beltà disfarsi in pianti,  
ne lagrimosi rai di quel bel viso  
l'immortal guardo affisse,  
e con pietoso suon così le disse:  
[...]  
rispose, e col bel velo  
asciugando i begl'occhi,  
sciolse un sospir che lagrimonne il Cielo.  
Indi a contar si diede  
[...]  
e con sì dolci e sì pietosi accenti  
la dolorosa storia  
tutta narrolli a pien de suoi tormenti  
[...]  
e 'n suon più che mortale,  
che ben lo palesar celeste prole,  
queste sciolse dal cor dolci parole:  
[...]  
tacque modesta e chinò a terra il ciglio,  
e d'un vago vermiglio,  
più bel che rosa, colorò le gote.  
[...]  
Ben da quel dio giocondo  
fur del muto parlar le voci intese,  
e quella man di tante palme altera  
nuda le porse, **et** ella  
con la man bella in un gli diede il core<sup>64</sup>.

---

i nostri casi rinucciniani della congiunzione ad inizio di una interrogativa diretta. Cfr. Tonelli (1999), p. 87. Nelle *Rime* del Poliziano, Roggia seleziona diversi usi della congiunzione *e* con funzione subordinativa, di tipo consecutivo, temporale, causale: tali usi, di natura paratattica e giustappositiva, hanno però sovente la funzione di «supporto ad una forte elaborazione retorica», rispondendo «spesso ad esigenze di epigrammatica limpidezza strutturale»: cfr. Roggia (2001), pp. 111-113, le citt. a p. 111. Qualche suggestione utile viene anche dalla più volte citata analisi di Colussi sulle *Rime* del Tasso, quando lo studioso cita un tipo sintattico «che colloca in fine di frase, con valore conclusivo, una coordinata alla princ. (o eventualmente ad una sovraordinata) nonostante l'interposizione di prop. subord., con rapida escursione di grado, ed esiti non distanti da quelli di un'epifrasi», secondo l'esempio: «Ma da soverchio ardir nasce il timore, | e temo che 'l furor non le trasporte | sì che 'l ciel se ne sdegni, *e d'horror m'empio*»: qualcosa di simile a ciò che abbiamo notato nella lingua di Rinuccini. Cfr. per questo ed altri esempi, con i luoghi opportuni, Colussi (2009), p. 145.

<sup>64</sup> Quest'uso del polisindeto all'interno di narrazioni emozionanti sembra ricalcato sul repertorio tragico cinquecentesco. Si veda, a titolo d'esempio, il seguente lacerto della *rthesis* del Servo nella *Rosmunda* di Rucellai: «Giunta che fu Rosmunda al padiglione | E facto onore al Re, come conviensi, | Da lui fu lietamente ricevuta. | E poco stando poi si fece avanti | Falisco e facto ogniun tirar da parte, | Cominciò

4.4.2 *Usi della congiunzione 'ma'*. Questa congiunzione avversativa, come già in Petrarca, viene adattata in Rinuccini ad un ampio ed interessante ventaglio di possibilità espressive che trascendono la mera logica d'opposizione<sup>65</sup>, la quale, in ogni caso, resta, ovviamente, ben documentata, come attesta il seguente esempio che, come i successivi, traggio, per comodità, sempre da A: «Deh, se vaghe e gentili | ardete al ciel simili, | terrene stelle, ah, non cangiate aspetto; | ma sovra i cori amanti | da lucidi sembianti | dolce versate ogn'or pace e diletto» (317-322). Più spesso, invece, la congiunzione *ma* non contrappone due elementi, bensì completa la prima parte, che esprime una constatazione generale e durevole, con una seconda parte che introduce un elemento nuovo che modifica la situazione preesistente. Si vedano i seguenti esempi consecutivi in A, ad indicare un ampio sviluppo logico, non privo di rigidità: prima Teseo: «Ben la nobil vittoria | del Minotauro estinto, | ben dolce è la memoria | del ceco laberinto; | ma s'il bel volto tuo lieto non miro, | ogni gloria, ogni palma, | ogni dolcezza al cor si fa martiro» (216-222); poi la risposta di Arianna: «Un amoroso affetto | del mio tradito padre, | de l'ingannata madre | mi sforza a sospirar, signor diletto: | ma pur raffrena il duolo | il tuo gentil aspetto, | e di tua nobil fé l'alma consolo» (223-229); quindi ancora Teseo: «Lasciar le patrie rive | non può senza dolore | chi dentr'il sen non ha di ferro il core: | ma pur, vergine bella, | prendi conforto omai» (230-234). La medesima struttura logica si ritrova anche nel prosieguo del libretto: «Amor, nol nego, Amore | di sì possente e forte | laccio mi stringe il core, | che se disciorlo tento | sento dolor di morte; | ma vie maggior tormento | trafigge il cor de la macchiata fede | l'abominevole fallo» (344-351); «Ogni mortal dolore | fassi col tempo alfin soave e leve; | ma vie più d'altra in breve | sana piaga d'amore» (435-438), esempio che, si sarà certo notato, intrattiene più di un elemento in comune col precedente; «Spera mai sempre e teme | innamorato

---

prima a dir certe parole | Laudando el matrimonio; e dicto questo | Si volse a la Regina e le richieste | Si era contenta prender per marito | Lo invictissimo Re de' Longobardi. [...] Quindi, rivolto al Re, simil dimanda | Fece, chiedendo si volea Rosmunda, | Et ei rispose sì senza tardare; | E trattosi di mano un ricco anello, | Lo pose in dito a la Regina nostra. | E facto questo, quel terribil suono | Cominciò de le trombe, el qual sentisti | Che rimbombava in tutte queste valle» (952-973).

<sup>65</sup> Cito subito in proposito le parole della Tonelli sulla lingua petrarchesca: «Fra i valori che il «ma», la congiunzione principale per la coordinazione avversativa, assume nella coordinazione interperiodica è chiaro come non prevalga quello schiettamente oppositivo. Piuttosto in inizio di periodo ha in genere valore attenuato di collegamento, che però non è pura e semplice coordinazione, ma esprime oppure sottolinea il passaggio ad altro ordine d'idee che si vogliono legare o sono viste in relazione con quanto precedentemente affermato. [...] L'uso dialettico che ne fa Petrarca è assolutamente connotante, innanzitutto ancora come legamento metrico fra le parti, e principalmente fra fronte e sirma, del sonetto. [...] La sua funzione tuttavia [...] può essere anche (e forse prevalentemente) soltanto quella di transizione del discorso, non avendo niente a che vedere con la coordinazione». Cfr. Tonelli (1999), p. 89 e sgg., anche per gli opportuni riferimenti.

core; | ma deh, voglia oggi Amore | che sia vano il timor, vera la speme» (535-538) ecc..  
Ma già qualcosa di molto simile si riscontra nei primi versi del Prologo: «Di cetra  
armato, e non di strali o d'arco, | gran re, c'hai sovra l'alpi e scettro e regno, | per  
dilettarti il cor, bramoso vegno, | di magnanime cure ingombro e carco. || Ma gl'alti  
pregi tuoi, le glorie e l'armi | non udrai risonar corde guerriere: | pieghino al dolce suon  
l'orecchie altere | su cetera d'amor teneri carmi» (9-16)<sup>66</sup>.

Questa medesima struttura viene replicata in grande in tre dei quattro cori dell'opera.  
Riporto il terzo stasimo (910-939), con opportuni tagli, rimandando anche alla parodo  
(299-322) e al secondo stasimo (621-644):

Su l'orride paludi  
de l'Acheronte oscuro,  
[...]  
fermò vedovo amante  
l'innamorate piante.  
Non le tre fauci immense  
[...]  
arrestar l'alma accesa.  
Quinci impetrò mercede  
di nobil cetra al canto;  
**ma** qual più degno vanto,  
qual più sincera fede,  
scender al regno ombroso  
cambio d'amato sposo? ecc.

---

<sup>66</sup> Per quanto riguarda questo specifico uso della congiunzione *ma*, Ghinassi riscontra nelle *Stanze* del Poliziano «congiunzioni avversative che non hanno la comune funzione logica», quanto piuttosto ritmica, quasi espedienti «per rompere la eccessiva linearità sintattica». Si tratta, mi pare, di uno stilema affatto simile a quello qui selezionato in Rinuccini e il richiamo di Ghinassi alla struttura ritmica, pur riferita all'ottava, darà senza dubbio suggestioni importanti alla trattazione del rivestimento musicale dei nostri libretti. Cfr. Ghinassi (1957), p. 76. Vero è, però, che dietro anche a questi usi della congiunzione *ma*, così come per la congiunzione *e*, sta il repertorio tragico cinquecentesco, in particolare fiorentino. Si vedano, a titolo indicativo, i seguenti lacerti dalla traduzione di Alamanni dell'*Antigone*, con l'avvertimento che si tratta di un uso diffuso e costitutivo dello stile di quei tragediografi: «Voi pur vedeste, ohimè, che armato venne | Contr'al natio terren per arder tutti | De' suoi paterni Dei gli ornati templi | Con l'immagin sacrate, e le lor leggi, | La lor cittade: e quando mai vedeste | Il ciel cura tener di sì ria gente? | Certo non mai, **ma** non piacendo a voi | Questo consiglio, me n'avete ognora | Biasmato assai, né potete anco il collo | Sì volentier piegar sotto tal giogo | Ch'i miei comandi con amor serviate. [...] Ah nulla cosa più malvagia al mondo | Mai fu che l'oro: questo le cittadi | Rovina in tutto, e questo scaccia altrui | Dal proprio albergo, e questo inchina al male | Le buone menti; ei sol gl'inganni mostra, | Gl'impi spergiuri, e 'n somma tra i mortali | Solo è d'ogni opra ria ferma radice. | **Ma** chi mosso per lui commette un fallo, | Quando il penter non val, languendo vede | Ch'ogni peccato al fin sua pena aspetta. | Ma per quel Giove ch'oggi onoro e colo | (Com'ogni uom sa) vi giuro che s'in breve | Ritrovando quel ch'ha sepolto il morto | Alla presenza mia no 'l conducete, | Non sarò sazio sol di darvi morte, | **Ma** con mille tormenti, strazi, e scempi | A tal vi condurrò ch'a viva forza | Manifestiate a me l'oltraggio fatto»; anche nelle parti corali, come in Rinuccini: «Quanto colui beato | Chiamar se stesso deve | Ch'in chiara e dolce età qua giù dimora, | **Ma** cui dal cielo è dato | Viver sott'aspro e greve | Tempo, ben con ragion si lagna e plora: | Costui vede ad ognora | Non sol sé posto in doglia, | **Ma** i cari figli suoi, | La pia consorte, e poi, | Lasso, dei fidi amici ancor si spoglia, | Né al miser cosa alcuna | Non calcata riman da ria fortuna».

Molto spesso la congiunzione *ma* assume un puro valore espressivo, dopo punto fermo, ad inizio di verso, introducendo un'interrogativa diretta: «Ma dì, speranza mia, dimmelo, Amore, | lascerai tu languire, | lascerai tu morire | anima sì gentil, sì fido core?» (75-78), «Ma perch'a l'aër ceco | muto da me s'invola?» (522-523), «Ma come tanti legni | senza strepito alcun sciolser dal porto?» (685-686), «Ma fra tanta sventura | la misera che fa, che pensa o spera?» (690-691) ecc.

Parallelo a questo uso, se ne riscontra un altro, sempre ad inizio verso, questa volta ad indicare un trapasso improvviso d'argomento, oppure un evento inatteso: «Ma già ne l'onde ascoso | celasi il sole e se ne fugge il giorno» (261-262), ad incanalare al termine il dialogo intenso fra Teseo e Arianna, verso la fine del primo atto; ed in maniera analoga, con medesima funzione, a chiudere il successivo atto: «Ma già le stelle impallidir rimiro, | e con candida man la bell'Aurora | le porte aprir d'oriental zaffiro» (456-458); per introdurre la scena d'insieme finale: «Ma de gl'allegri canti | odo il ciel che rimbomba: amici, amici | ecco gli sposi, ecco i reali amanti» (1066-1068); all'interno di una narrazione, invece, per indicare un fatto inatteso: «Già forsennata s'immergea ne l'acque; | ma, giunta a suo soccorso | schiera di pescator, com'al Ciel piacque, | la ritrasser da l'onda in sul terreno» (742-745); oppure per incalzare il narratore: «Ma deh, fanne palese | come qui giunge, e come | sì pronto Amor le nobil'alme accese» (981-983).

## 4.5 Macrosintassi: la subordinazione

4.5.1 *Relative*. Le relative costituiscono il grosso della subordinazione in tutti e tre i libretti, con un numero complessivo di attestazioni che si avvicina di molto alle due centinaia.

Le relative si trovano, in primo luogo, negli *incipit* di monologhi rivolti ad un destinatario concreto o fittizio, in cui un sostantivo o un pronome personale funge da diretto antecedente, secondo il tipo petrarchesco: «Voi ch'ascoltate in rime sparse»<sup>67</sup>. È

---

<sup>67</sup> Afferma in proposito la Tonelli: «Uno degli usi più esposti delle relative è quello incipitario [...]. Tuttavia la più frequente e distintiva tipologia iniziale è costituita da nome+pronome relativo (nella cui variante nome+epiteto+pronome relativo si ha il tipo caratteristico dei sonetti dell'aura); ovvero da pronome dimostrativo (in funzione cataforica), che per lo più è seguito da nome+pronome relativo. Il primo tipo inerisce a una categoria di sonetti allocutori la cui specificità petrarchesca è determinata non

sufficiente rileggere l'attacco dei prologhi alle tre opere, nei quali il personaggio che si rivolge al pubblico si presenta: in A, «Io, che ne l'alto a mio voler governo | la luminosa face e 'l carro d'oro» (1-2); in E: «Io, che d'alti sospir vaga e di pianti, | spars'or di doglia, or di minaccie il volto, | fei negl'ampi teatri al popol folto | scolorir di pietà volti e sembianti» (1-4); ma già in D: «Quel mi son io, che su la dotta lira | cantai le fiamme de celesti amanti» (5-6). La medesima struttura relativa si riscontra anche all'interno dei libretti; citando per comodità da A: «gran re, c'hai sovra l'alpi e scettro e regno» (10), «ninfe degl'alti campi, | ch'i sempiterni lampi | vagheggiate ridenti in grembo a Dori» (302-304), «Ma voi, vezzose e belle | lucidissime stelle, | che splendet nel ciel d'un mortal viso» (311-313), «Alma virtù, che da l'eterne rote | ne regii cor discendi» (417-418), «Asprissimo martire, | che dentr'il cor mi stai» (433-434) ecc.<sup>68</sup>

Altre relative si agganciano ad un antecedente nominale, specificandolo in una veste tutto sommato esornativa e, dunque, preziosa e poetica, secondo una ben precisa tradizione amorosa, a completare un periodo in maniera più rotonda ed equilibrata. Cito da A: «Ma deh, ch'io miri lieto | quel bel ciglio seren *che m'innamora*» (247-248), «troppo, troppo m'accora | quel nubiloso velo | *ch'il bel viso gentil turba e scolora*» (249-251), «Qual di me più felice | o rege o cavalier la spada cinge, | cui rimirar pur lice | sereno il sol *che la mia vita alluma?*» (257-260), «Forse più dolce havrem quiete e riposo | in qualch'umile albergo | che su l'onda del mar, *ch'in un momento | turba ogni picciol vento*» (263-266), «Deh come son lucenti, | deh come son ridenti | le fiamme, o ciel, *che per la notte spiegghi*» (281-283), «ma quanto più ridenti | son gl'occhi, o Lidia, *onde m'accendi e legghi*»; ma pure in versione tragica: «Dove, dove è la fede, | *che tanto mi giuravi?*» (819-820), «son queste le corone | *onde m'adorni il crine?*» (823-824), «lasciarmi in abbandono | a fera *che mi strazi e mi divori?*» (827-828), «lascierai tu morire, | in van piangendo, in van gridando aita, | la misera Arianna | *ch'a te fidossi, e ti diè gloria e vita?*» (830-833).

4.5.2 *Completive*. Seconde per attestazioni, insieme alle ipotetiche, sono le subordinate che, seguendo la denominazione più comune all'interno delle grammatiche moderne, chiamo completive, intendendo in particolare le subordinate soggettive e quelle oggettive. La congiunzione di gran lunga più diffusa è *che*.

---

solo dal numero di testi coinvolti, ma dalla varietà estrema di enti elementi persone chiamate a far parte del pubblico sentimentale». Cfr. Tonelli (1999), p. 111.

<sup>68</sup> In E gli esempi sarebbero numerosissimi, ma sull'invocazione in E vd. *infra*.

Tra le complete, spicca un gruppo ricorrente di soggettive, rette da un verbo al futuro, ad indicare un avvenimento probabile o auspicato. Vedi in A: «forse avverrà che de la scena argiva | l'antico honor ne novi canti ammiri» (23-24), «Ah non si narri mai, non fia mai vero | che sì dura mercede | trovi servo fedel nel nostro impero» (82-85), «non fia già che muta Atene | del buon re taccia gli allori» (158-159), «non fia giammai ch'alcun possent'affetto | sì tiranneggi il petto | ch'io disprezzi l'onor, non pensi al regno» (410-412); ma pure in E: «Hor s'avverrà che le cangiate forme | non senza alto stupor la terra ammiri» (13-14), «forse avverrà che quel soave pianto | che mosso ha il Ciel, pieghi l'inferno ancora» (440-441); ma già in D: «non fia però ch'io non t'honori et ami» (382). Come si vede, si tratta quasi di formule fisse, costruite sui verbi *avvenire* ed *essere* al futuro<sup>69</sup>.

Altre subordinate, per lo più oggettive, sono invece di carattere piuttosto sentenzioso e, come tali, risultano un po' artificiose. Faccio riferimento a formule quali: «so ben che son tue pene i miei dolori» (212), «or ben conosco | che non senza cagion temi e paventi» (607-608), «e che volete voi che mi conforte | in così dura sorte, | in così gran martire?» (785-786), in A, ma diffuse pure in E: «Ben conosc'hor che tra pungenti spine | tue dolcissime rose, | Amor, serbi nascose; hor veggio e sento | che per farne gioir ne dai tormento» (152-155), «Dunque è pur ver, che scompagnate e sole | tornate, o donne mie, | senza la scorta di quel vivo sole?» (259-261), «Sai pur che mortal vita all'ore estreme | vola più ratta che saetta al segno» (543-544).

4.5.3 *Condizionali*. Pari per attestazioni alle complete sono le subordinate condizionali, il cui numero piuttosto alto costituisce una forte peculiarità della macrosintassi di Rinuccini<sup>70</sup>. Tuttavia, già dallo studio del primo libretto, si nota come le numerose subordinate introdotte dalla congiunzione *se* abbiano, in molti casi, soltanto

<sup>69</sup> Mi pare che questo costrutto si possa definire uno stilema tassiano, dal momento che ricorre con frequenza all'interno del vasto *corpus* delle *Rime*, in linea con la tendenza alla semplificazione sintattica che così Colussi spiega: «l'approfondimento ipotattico si riduce alla formazione di formule perifrastiche stereotipe con verbi di valore impersonale, che se da un lato provvedono a togliere concretezza alla prop. (o all'intera frase, se si tratta della princ.), concordemente alle tendenze indefinibili già spesso osservate, dall'altro rappresentano forme di subordinazione lievi, dato il basso contenuto semantico che la sovraordinata viene a possedere»; e fra gli esempi addotti, si ritrovano i medesimi verbi reggenti: *venire*, *advenire*, *essere* al futuro, compreso *fia*, secondo il tipo: «hor *fia* che tante offese | sostenga, e celi hor questa ingiuria hor quella, | né scuota il giogo anchor l'anima ancella | e non estingua le sue fiamme accese?». Cfr. Colussi (2009), pp. 146-147.

<sup>70</sup> Una notevole presenza di ipotetiche, così come di complete, in misura maggiore rispetto all'uso petrarchesco, è attestata da Colussi anche nelle *Rime* del Tasso e pertanto potrà considerarsi un altro elemento di influenza di quest'ultimo sullo stile del nostro. Cfr. in proposito Colussi (2009), pp. 148-152.

un tenue valore ipotetico, costituendosi, in realtà, come espansioni esornative – e, come tali, sovente nella parte più leggera e di commento affidata ai cori – dalla sfumatura più che altro temporale. È il caso lampante del coro iniziale di D, in lode del dio Apollo (67-78):

Almo dio, che 'l carro ardente  
per lo ciel volgendo intorno  
vesti 'l dì d'un aureo manto,  
se tra l'ombra orrida argente  
splend' il ciel di lume adorno,  
è pur tua la gloria e 'l vanto.

Se germoglian frondi e fiori,  
selve e prati, e rinovella  
l'ampia terra il suo bel manto,  
se de suoi dolci tesori  
ogni pianta si fa bella,  
è pur tua la gloria e 'l vanto.

Tali moduli stereotipati, sottoforma di subordinazione ipotetica, si riscontrano anche altrove nel medesimo libretto; cito, per esempio: «Se da quest'arco mio | non fu Fitone ucciso, | arcier non son però degno di riso» (103-105), in cui il dio Amore, che pronuncia queste parole, vuole soltanto ricordare l'impresa del dio rivale. La medesima tendenza stilistica si ritrova anche nel successivo libretto, sovente – e non a caso – nella parte dei cori: «S'Appennin nevoso il tergo | spira giel che l'onde affrena, | lieto foco in chiuso albergo | dolce april per noi rimena» (293-296), «Se de boschi i verdi onori | raggirar su nudi campi | fa stridor d'orrido verno, | sorgono anco e frond'e fiori | appressando i dolci lampi | della luce il carro eterno» (396-401), «S'al soffiare d'Austro nemboso | crolla in mar gli scogli alteri | l'onda torrida spumante, | dolce increspa il tergo ondoso, | sciolti i nemi oscuri e ferì, | aura tremula e vagante» (402-407).

In A, questo stilema, che permane ancora nei cori (vedi, per esempio: «Se d'Ismeno in su la riva, | per ornar d'Alcide i vanti, | fa sentir celesti canti | nobil suon di cetra argiva, || non fia già che muta Atene | del buon re taccia gli allori» (154-159), «Deh, se vaghe e gentili | ardate al ciel simili, | terrene stelle, ah, non cangiate aspetto» (317-319) *et alii*), perde complessivamente terreno e lascia il posto, in concomitanza con un più generale innalzamento di contenuto e personaggi, a costruzioni sintattiche tipicamente tragiche, in cui la subordinata condizionale ha la funzione di elevare la lingua dei dialoghi per renderli più solenni e complessi, come appare evidente in queste parole del

consigliere di Teseo: «Ma, deh, s' il cor magnanimo e reale | di bel pregio d'onor punge vaghezza, | se gloria alta immortale | prezzi non men di femminil bellezza, | deh, meco a pensar prendi» (368-372), nelle quali altre figure notevoli della microsintassi, come già messo in luce nel precedente paragrafo, cooperano all'intento nobilitante. Talora, la subordinata condizionale, più breve, acquista piuttosto valore ritmico di interruzione e perturbazione in senso grave del normale avvicinarsi di endecasillabi e settenari: «Come potrai, cor mio, | *se pur di carne sei*, | tra quest'orridi scogli e nude arene | lasciar sola colei | che per seguirti, ingrato, | perder sostenne ogni più caro bene?» (323-328), «Amor, nol nego, Amore | di sì possente e forte | laccio mi stringe il core, | che *se disciorlo tento* | sento dolor di morte» (344-348), «Così creder vogl'io: | deh, *se tema talor l'alma perturba*, | perdona, amato sposo, a l'ardor mio» (532-534), «A piè del gran Tonante | stassi l'inclita diva, | e, *se tarda tal'or move le piante*, | severa più quanto più lenta arriva» (656-659), «non sprezzar le mie voci, alma gentile, | *s'ospite pur ti fui cortese e fido*» (900-901)<sup>71</sup>.

4.5.4 *Gerundive*. Tutt'altro che raro, con un numero di attestazioni crescente nei tre libretti, in linea con l'aumentare del numero dei versi, è il gerundio proposizionale, diffuso nella lingua petrarchesca, come avverte Vitale, «secondo le comuni abitudini di prosa e di verso, con prevalenza dei gerundi circostanziali»<sup>72</sup>. Tuttavia, rispetto all'ampio spettro di usi proprio dei *RVF*, il gerundio in Rinuccini appare molto più circoscritto, se si escludono due casi isolati di gerundio perifrastico, in D: «Che tu *vadia cercando* o giglio o rosa | per infiorarti i crini, | non ti vo' creder, no, madre vezzosa» (91-93), «*Seguendo io me ne giva* | per quest'ombrosa selva | i passi e l'orme di fugace

<sup>71</sup> A testimoniare l'alto uso della congiunzione subordinante *se* all'interno del repertorio tragico, riporto qualche esempio utile tratto dalla *Tullia* del Martelli, avvertendo che si tratta, in molti casi, di un tentativo d'innalzamento del tessuto poetico in chiave di complicazione sintattica: «O chiara luce, se recando il giorno | Dal pigro sonno gli animali svegli, | Et al diurno travagliar gl'inviti, | Pur poi partendo, e del bel proprio raggio | Tua sorella accendendo, e l'altre stelle, | Nei cari alberghi dolcemente quegli | Voli d'ogni pensier riponi in pace», «Già non poss'io negar che la fortuna | Assai non v'aggia per a dietro offesa; | Ma se d'oblio nasce al martir difesa, | Da l'eterno girar di sole e luna, | Sarete dunque voi donna quell'una | Cui non soccorra il cielo?», «Se 'l tempo è quel che voi chiamate morte, | Certo io l'attendo; ma s'ei son diversi, | Morte verrà lasciando il tempo a dietro, | Che può solo appagar l'anima stanca», «Se le prime empie furo, le seconde | Furon pietose e sante, che ben face | Chi i rei falli punisce, e tanto è reo | Chi non lascia punir, quanto chi pecca. | Se vero è che giustizia in Cielo alberghi, | S'ei potette soffrir tai morti indegne, | Come non soffrirà queste sì sante? | E non farà che torni il mio marito? | Or s'amico destin ne feo pria vaghi | Di ricovrarne il regno, in cor ne pose | D'uccider quei ch'a ciò fussero avversi» (nell'ordine, 110 e sgg., 270 e sgg., 433 e sgg., 534 e sgg.).

<sup>72</sup> Cfr. Vitale (1996), pp. 358-363, cui si rimanda per tutti i differenti esempi.



belva» (208-210)<sup>73</sup>, e di gerundio costruito, alla latina, ma come pure era comune nella lingua volgare più arcaica, sull'accusativo, in A: «Ah Teseo, ah Teseo mio, | lascierai tu morire, | in van *piangendo*, in van *gridando* aita, | la misera Arianna | ch'a te fidossi, e ti diè gloria e vita?» (829-833)<sup>74</sup>.

Per il resto, il gerundio è sovente localizzato all'interno di formule fisse, ad esempio, in prossimità di *verba dicendi*, anche per introdurre un discorso diretto; in D: «Ma deh, s'in questa frond'odi il mio pianto, | senti la nobil cetra | quai doni a te dal ciel *cantando* impetra», cui fa seguito il canto di Apollo; ma più in E: «Sovra il sanguigno smalto | immobilmente affisse | le lagrimose luci e 'l volto esangue; | indi *tremando* disse» (348-351) e seguono le parole di Orfeo, e soprattutto in A: «O glorie, o vanti egregi! – | *sorridendo* diranno | – trionfar vincitor per l'altrui inganno!» (377-379), «Onde *sdegnando* e *mormorando* dica» (386), «e con voce di duol *gridando* disse» (733), «Indi nel mar s'affisse, | e *piangendo* riprese» (736-737).

Tipico, soprattutto dei primi due libretti, è l'uso del gerundio ad indicare un'azione lenta, quasi per ipotiposi, o costante nel tempo, quale, in D: «Almo dio, che'l *carro ardente* | *per lo ciel volgendo intorno* | vesti 'l di d'un aureo manto» (67-69); ma pure in E: «ove *rigando i fiori* | lento trascorre il fonte degli Allori» (203-204), in cui il gerundio pare proprio un completamento della perifrasi verbale, «E, come pose il caso, o volle il Fato, | *girando intorno le dolenti ciglia* | scorse sul verde prato | del bel sangue di lei l'herba vermiglia» (343-346), «Poscia a le frondi amate | *levando gli occhi sospiroso e molli*, | stese le braccia e 'l nobil tronco avvinse» (357-359), «sorgono anco e frond'e fiori | *appressando i dolci lampi* | della luce il *carro eterno*» (399-401), con notevole cambio di soggetto, e, riprendendo la medesima immagine di D, «Quanto rimira il sol, *volgendo intorno* | la luminosa face» (559-560); ma pure, senza specificazioni, in D: «qual per entro un ruscelletto | sé *mirando* arse d'amore, | e tornò *piangendo* in fiore» (170-172), «Una al pianto in abbandono | *lagrimando* uscì di vita»

<sup>73</sup> Il gerundio perifrastico è attestatissimo nel *corpus* dei *RVF* e «conferisce al dettato petrarchesco un movimento melodico di prolungata intensità, ma ancor più accentua vivamente il significato del verbo al gerundio nella espressione dell'azione protratta, progressiva». Cfr. Vitale (1996), pp. 361-362. La perifrasi è adoperata anche dal Poliziano delle *Stanze* e, a detta di Ghinassi, «stacca in qualche caso un particolare descrittivo e ne fa una visione di maggior durata», oppure «fissa la visione in un mondo di continuità eterna». Cfr. Ghinassi (1957), p. 61, ma cfr. anche, per le *Rime*, Roggia (2001), p. 104.

<sup>74</sup> L'uso del gerundio con valore di participio presente, già non particolarmente attestato in Petrarca, per cui cfr. Vitale (1996), p. 359, si perde di fatto col Rinascimento e, pertanto, in Poliziano «non si trova che sporadicamente» (cfr. Ghinassi (1957), pp. 63-64, che lo considera un arcaismo), mentre nel Tasso lirico trova spazio «soltanto nella forma del recupero, circoscritto a numerate tessere petrarchesche», quali: «Amor questi occhi lagrimando chiuda», non distante a livello semantico dall'esempio rinucciniano: cfr. Colussi (2009), pp. 126-127.

(180-181) e in E: «a quest'abisso oscuro | volsi *piangendo* e *lagrimando* il piede (479-480). In entrambi i casi, le formule poetiche col gerundio si fanno spesso ricorrenti e stilizzate, come si può vedere in questo esempio tratto da D: «alla grat'ombra il dì lieto e gioioso | traggan *dolce cantando* e ninfe e dive» (396-397), che viene di fatto replicato in E, in maniera letterale: «Al canto, al ballo, all'ombre, al prato adorno, | alle bell'onde e liete | tutti, o pastor, correte, | *dolce cantando* in sì beato giorno» (85-89), o con minime variazioni: «e qual posando il fianco | su la fiorita sponda | *dolce cantava* al mormorar dell'onda» (210-212), in cui il gerundio è andato a connotare un elemento sintattico di contorno, esempio che sembra stimolare direttamente questi due casi di A: «una gentile aurette | che *mormorando* a navigar n'alletta» (425-426), «L'alma luce e 'l giorno alletta | *mormorando* il rivo e 'l fiume» (487-488).

4.5.5 *Altre subordinate*. Più in basso, per numero di attestazioni, seguono le subordinate temporali, le interrogative indirette e le finali, senza che si possa rilevare qualche peculiarità specifica. A solo titolo d'esempio, si citano i seguenti casi, attingendo da A: «Pria che ne l'oceano | spenga diman gl'ardenti raggi il sole, | qui spingeranno i venti il gran Tebano, | di Semele e di Giove inclita prole» (95-98), «quinci partiro allora | ch'un messaggiero accorto | lor sovraggiunse, e s'inviano al porto» (549-551), «ch'io non so mai se rugiadosa aurora | spuntasse in su 'l mattin di lei più bella» (667-668), «o per mirar s'in mar son quiete l'onde, | e se dolci e soavi | spirano al cammin vostro aure seconde» (519-521), «a fuggir l'aperte ciglia | scoton l'ali i sogni oscuri» (467-468).

Meno attestata rispetto alla tradizione petrarchista è la subordinata consecutiva, di cui troviamo una dozzina d'esempi rispettivamente in E ed A, quasi esclusivamente in forma esplicita e ancorati alla struttura *sì... che*: «angue crudo e spietato, | [...] | punsele il piè con sì maligno dente, | ch'impallidì repente | come raggio di sol che nube adombri» (216-220), «sì dolenti sospir dal cor gl'uscuro, | che le fere e le piante e l'erbe e i fiori | sospirar seco e lamentar s'udiro» (337-339); ma pure da A: «né di cotanto amante | sprezzò la nobil donna il bel desio, | sì che d'ogni altro amor le giunga oblio» (108-110), «Sì caro al cor mi scende | il ragionar cortese, | che del natio paese | ogni memoria omai spargo d'oblio» (252-255) ecc.<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> Sull'abbondanza delle subordinate consecutive nei *RVF* petrarcheschi si esprime già Vitale, il quale attesta una «vivace tendenza [...] ad accentuare, in una più mossa densità sentimentale e in una più patita

4.5.6 *Cum inversum*. Per quanto concerne in particolare le subordinate temporali, cito ancora un uso sintattico segnalato come tipico del Petrarca e della lingua, non solo poetica, precedente. Faccio riferimento al cosiddetto *cum inversum*, proprio del genere epico e del Dante narrativo, in particolare, e adoperato anche dal Petrarca, in maniera parca ma caratteristica, secondo l'esempio: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro | per la pietà del suo fattore i rai, | quando i' fui preso, et non me ne guardai, | ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro»<sup>76</sup>. In A, per esempio, troviamo, in contesto di narrazione in prima persona: «Ahi! che del novo lume | non appariano in ciel scintille o rai, | che per le molli piume, | sciolta dal sonno, il mio signor cerchai» (509-512); ma si veda pure questo esempio in contesto di narrazione in terza persona: «Sovra quel nudo scoglio, | là dove i pesci ingordi | con l'hamo e con la canna ingannar soglio, | stava, poco anzi il giorno, | pur de le reti a la custodia intento, | quand'ecco in un momento | veggio da l'alte navi | raccorre ancore e cavi, | e le vele spiegar da l'alte antenne» (694-702), seguito immediatamente da un'analogia strutturale periodale: «non eran lungi un tirar d'arco appena | l'humide prore a l'arenoso lido, | quand'a ferir mi venne | sì miserabil grido | ch'il sangue m'agghiacciò per ogni vena» (703-707), quindi, con leggera *variatio*, poco oltre: «Già forsennata s'immergea ne l'acque; | ma, giunta a suo soccorso | schiera di pescator, com'al Ciel piacque, | la ritrasser da l'onda in sul terreno» (742-745). La tecnica del *cum inversum*, adoperata dal Petrarca proprio ad indicare un evento inatteso che turba, spesso in maniera negativa, una condizione consueta di tranquillità, è sfruttata anche da Rinuccini in modo molto efficace per descrivere il momento tragico

---

tensione oppositiva, i termini dell'azione, tanto nelle sue premesse espresse o sottaciute quanto nelle conseguenze che ne derivano». L'alta frequenza delle consecutive in Petrarca è sottolineata anche dalla Tonelli, la quale, però, si sofferma in particolare sull'inversione del costruito, il cosiddetto *ut inversum*, definito caratteristico nel *Canzoniere*, ma non attestato nei libretti di Rinuccini: cfr. Tonelli (1999), pp. 132-142. Anche in Petrarca, in ogni caso, l'avverbio introduttore più attestato è *sì*, ma la varietà di antecedenti è decisamente maggiore rispetto a Rinuccini: cfr. Vitale (1996), pp. 257-260.

<sup>76</sup> Obbligato per questa caratteristica costruzione sintattica il riferimento alla trattazione della Tonelli sui sonetti petrarcheschi – cfr. Tonelli (1999), pp. 123-132 –, la quale offre importanti delucidazioni in merito, che non possono che rivelarsi utili anche per la lingua rinucciniana: «L'inversione temporale denominata, per i classici latini, *cum inversum* presenta in prolessi una apparente sovraordinata, spesso introdotta da avverbio temporale («già»), nella quale incide (in Petrarca dei *Rerum vulgarium fragmenta* solo con «quando») l'apparente temporale. Nella proposizione formalmente reggente si incontra l'imperfetto [...] cui segue il passato remoto nella proposizione incidente [...]. Modulo narrativo per eccellenza, non si segnala, è ovvio, come particolarmente sfruttabile né sfruttato nel *Canzoniere* [...]. Tuttavia se ne presentano alcuni casi che, proprio in quanto limitati e numerabili, individuano nettamente dal punto di vista tipologico e contenutistico i componimenti che ne sono portatori [...]. *Cum inversum* significa annuncio di un accadimento; e la scelta stilistica si configura vigorosamente se il modello 'obbligato' di un genere viene importato, coerentemente quanto alla funzione, in un altro» (pp. 123-124). Anche nel Tasso lirico, «il frequente impiego del *cum inversum* [...] si accorda con la tendenza tassiana alla paratassi, poiché rappresenta in fin dei conti una forma di ipotassi attenuata»: cfr. Colussi (2009), p. 138.

della morte improvvisa di Euridice: «ma la bella Euridice | movea danzando il piè su 'l verde prato, | quando, ria sorte acerba, | angue crudo e spietato, | che celato giacea tra fiori e l'erba, | punsele il piè con sì maligno dente, | ch'impallidì repente | come raggio di sol che nube adombri» (213-220).

4.5.7 *Usi del 'che'*. Già nel primo libretto di Rinuccini, riscontriamo diversi casi di estensione dell'uso di *che* congiunzione, per lo più con valore causale o consecutivo: «E quando mai per queste piagge e quelle | fronda corremo o fiore, | misere verginelle, | *che* di terror non ci si agghiacci 'l core?» (40-43), «Dimmi, possente arciero, | qual fera attendi o qual serpente al varco | *ch'*hai la faretra e l'arco?» (100-102), «Vanne pur lieto, o figlio; | lieta rimango anch'io, | *che* troppo è gran periglio | haverti irato a canto» (144-147), «Dove mi volgo, dove | moverò 'l passo *che* la fera trove?» (215-216), «Dillo, bel pargoletto, | dimmelo, Amor, *ch'*anch'io | senta le gioie tue dentr'al cor mio» (250-252), «Dì pur, saggio pastore, | *che* non senza dolore | lagrima per pietate un gentil core» (319-321). Il medesimo uso si riscontra anche nel successivo libretto, per la maggior parte dei casi, come si è già potuto notare, come conseguenza sintattica di un imperativo o di un congiuntivo esortativo: «Va' pur, *ch'*ogni dolor si fa men grave, | ove d'amico fido | reca conforto il ragionar soave» (256-258), «Scorto da immortal guida | arma di speme e di fortezza l'alma, | *ch'*havrai di Morte ancor trionfo e palma» (422-424), «vagliami il dolce canto | di questa nobil cetra, | *ch'*io ricovri da te la donna mia» (489-491)<sup>77</sup>.

In A, si ritrovano ancora casi isolati del medesimo tipo – vedi, per esempio: «Vedilo, Amor, che verso noi se 'n viene | d'ostro lucente e d'oro» (141-142), «Itene al porto, voi, celati e cheti | ch'il sospettoso pesce | spesso l'occhiute reti | guizzando per timor rompe, e se n'esce» (292-295), sempre dopo un imperativo, oppure, più contorto: «O Teseo, o Teseo mio, | sì che mio ti vò dir, che mio pur sei, | benché t'involi, ahi crudo! a gl'occhi miei» (792-794) –, tuttavia, emergono esempi più interessanti di estensione del *che* relativo in caso obliquo, quale: «non lungi è il dì *che* di bel pregio alteri |

---

<sup>77</sup> L'uso di *che* quale congiunzione causale o consecutiva è normale anche in Petrarca, nel primo caso, anzi, diffuso: cfr. Vitale (1996), rispettivamente p. 253 e p. 258. Negli usi che Poliziano fa del *che* congiunzione nelle *Rime*, Roggia riconosce analogamente sfumature causali: «I' non ardisco gli occhi alti levare, | donna, per rimirar vostra adornezza, | ch'io non son degno di tal donna amare», ma pure, più rare, consecutive: «sempre in bocca n'ha parecchi, | che 'l palato se gli 'nvisca», insieme ad usi più al limite «di una conoscenza intuitiva basata sull'accostamento più che sulla gerarchia e quindi di una sintassi pre-razionale com'è esemplarmente quella "parlata"», non riscontrabili, però, nella lingua di Rinuccini. Cfr. Roggia (2001), pp. 137-139, la cit. a p. 139.

stringeretevi al sen figli e consorti» (167-168), con evidente valore temporale<sup>78</sup>, nonché di uso pleonastico di *che* relativo, quale nesso subordinante di un costrutto per anacoluto, secondo le possibilità della lingua poetica più antica: «Una gentil donzella, | *ch'*io non so mai se rugiadosa aurora | spuntasse in su 'l mattin *di lei* più bella» (666-668) e «sciolse un sospir *che* lagrimonne il Cielo» (1014)<sup>79</sup>.

#### 4.6 Retorica e sintassi.

4.6.1 *L'equilibrio binario della Dafne*. Il primo libretto rinucciniano appare improntato ad una ricerca insistente, che risulta sovente rigida e schematica, di un andamento ritmico-sintattico il più possibile equilibrato e rotondo. Come mezzo

---

<sup>78</sup> Questo esempio ricalca perfettamente l'uso petrarchesco, in cui il *che* «con funzione di avverbio relativo temporale» è frequente soprattutto «in correlazione con i nomi *giorno, ora, dì, tempo, stagione, anno, aurora, sera, ecc.*». Non è attestato in Rinuccini, invece, l'impiego più spinto di *che* relativo senza preposizione, «indeclinato con valore locativo, strumentale», secondo il tipo «un prato | *che* 'l serpente tra' fiori et l'erba giace», che, non a caso, non piacque molto al Bembo: cfr. Vitale (1996), p. 176. A differenza del Petrarca, il Poliziano lirico preferisce evitare questi usi di *che* polivalente, per via di una sua resistenza «nei confronti delle forme più scomposte e devianti del parlato»: cfr. Roggia (2001), pp. 135-137. Ma si rilegga il passo delle *Prose* bembiane sull'argomento: «Et è oltre acciò *Che*, la quale da' poeti molto spesso in luogo di *Perciò che*, da' prosatori non così spesso, anzi rade volte si truova detta; sí come dal Boccaccio, che disse: *Che per certo in questa casa non istarai tu mai più*. E questa medesima *Che* è ancora, che si pose dal Petrarca, in vece di *Acciò che*: "Un conforto m'è dato, *ch'*io non pera": *acciò che io non pera*. E dal medesimo Boccaccio: *Se egli è così tuo come tu di', ché non ti fai tu insegnare quello incantesimo, che tu possa fare cavalla di me, e fare i fatti tuoi con l'asino e con la cavalla?* ciò è *acciò che tu possa*. Dove si vede che la detta *Che*, eziandio in vece di *Perché*, s'usa di dire comunemente: *Ché non ti fai tu insegnare quello incantesimo?* Sí come allo 'ncontro si dice la *Perché* in luogo di *Che* alcuna fiata: *Che vi fa egli, perché ella sopra quel veron si dorma?* E poco da poi: *E oltre acciò meravigliatevi voi, perché egli le sia in piacere l'udir cantar l'usignuolo?* Et è alle volte che la medesima *Che* si legge in vece di *Sí che* o *In modo che*: il medesimo Boccaccio: *E seco nella sua cella la menò che niuna persona se n'accorse*. E ancora in vece di *Nel quale* assai nuovamente il pose una volta il Petrarca: "Questa vita terrena è quasi un prato, che 'l serpente tra fiori e l'erba giace". Cfr. Marti (1967), pp. 179-180. Sulla questione in Bembo e negli altri grammatici cinquecenteschi, cfr. Poggiogalli (1999), pp. 267-271, ma si legga in proposito anche il Giambullari, il quale, citando sempre dalle *Tre Corone* trecentesche, documenta usi del *che* certo non graditi al Bembo, con valore locativo: «Dico se in quella etate | che a 'l vero onor fur gli animi sí accesi», ma anche relativo obliquo: «Ed io son un di quei che 'l pianger giova»: cfr. Bonomi (1986), pp. 209-212.

<sup>79</sup> L'uso non sembra attestato in Petrarca, ma ricorre nella lirica precedente. Si vedano esempi danteschi in *ED*, p. 947: dalla *Commedia*, «più di mille | ombre mostrommi e nominommi a dito, | *ch'*amor di nostra vita dipartile», dalla *Vita nova*: «dà per li occhi una dolcezza al core, | *che* 'ntender no la può chi no la prova». Diffuse invece nel Poliziano queste forme di anacoluto, a testimonianza di una certa libertà nei confronti del modello petrarchesco: «ho vedute anche di quelle | *che* ognun l'ama pel ballare»: cfr. Roggia (2001), pp. 134-135. Nelle *Rime* del Tasso, compaiono tutti questi usi di *che* congiunzione e pronome relativo, secondo i tipi: «il primo di *che* 'l bel sereno... s'offerse», «se non han pregio i vostri antichi Regni, | o straniero o natio, *ch'*in spatio angusto | ella molto più bello in sé no 'l mostri?», «qual petto è di diaspro e di diamante | *che* quando a te ritorna | al balenar de gli occhi tuoi s'affidi?», «o pur solo l'amassi | come il mio vivo foco ogni altro eccede, | *che* non temerei sempre | in disusate tempre». Cfr., anche per i luoghi, Colussi (2009), pp. 112-114.

principale a tale intendimento, Rinuccini adopera la figura della coppia. Essa può essere semplice dittologia, sovente sinonimica, replicata quasi con acribia, come in questo esempio: «Giove immortal, che *tra baleni e lampi* | scoti *la terra e 'l cielo*, | mandane o *fiamma o telo* | che da mostro sì rio *n'affidi e scampi*» (36-39). La dittologia risulta in questo testo, così come in molti testi minori del Cinquecento, quasi un'ossessione stilistica, tanto che sembra difficile riscontrare una frase in cui non sia presente<sup>80</sup>.

La coppia poi può presentarsi sottoforma di sequenza binaria che va ad occupare tutto il verso, donandogli maggiore rotondità, come nei seguenti esempi: «per te vive e per te gode» (79), «sol de l'arco e de lo strale | voli il grido al ciel superno» (83-84), «qual fera attendi o qual serpente al varco» (101), «quelle voci e quei sembianti, | ch'avrian mosso un cor di fera» (177-178), «Senza che dardo avventi o l'arco scocchi» (217) ecc.; la sequenza binaria talvolta è abbellita attraverso il chiasmo: «celebra 'l mondo, e 'l nobil Arno inchina» (20), «più tuo figlio non son, non son Amore» (132)<sup>81</sup>.

Piuttosto diffusa, e dunque peculiare dello stile rinucciniano, almeno a questa altezza cronologica, è l'adozione di una sequenza binaria, sovente anaforica, ma in ogni caso simmetrica, collegata per asindeto, secondo il tipo: «il cui nome immortal, gli alteri fregi» (19); ma eccone altri esempi: «Dunque senza timor, senza spavento» (33), «torni tranquillo il cor, sereno 'l volto» (65), «di velen, di fiamme armato» (86), «Non havrò posa mai, non havrò pace» (138), «altra preda non bramo, altro diletto» (220), «Figlio,

---

<sup>80</sup> La dittologia – come s'è detto – diventa stilema peculiare del petrarchismo lirico inaugurato dal Bembo e dal Sannazaro: basti l'*incipit* delle *Rime* del primo: «Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra»; accolta parcamente dal Trissino, sia sul versante tragico che su quello epico, si trasforma proprio con i tragediografi fiorentini in un  *cliché*  espressivo quasi molesto, soprattutto in Alamanni e Martelli: «Ma secondo i suoi meriti abietto e nudo | Resti a i cani e gli augei, ch'ognor si veggia | Lacerar e macchiar di polve e sangue». Ossessiva la presenza della dittologia, però, anche nelle favole pastorali ferraresi, dall'archetipo del Beccari sino alla metamorfosi tragicomica del Guarini. Soldani in proposito afferma che «la dittologia è probabilmente la figura più inflazionata dello stile poetico italiano, dai siciliani in giù, adatta com'è a risolvere nella propria cadenza ogni situazione ritmica e sintattica, a conferire un qualche blasone di facile poeticità, a veicolare nel testo lacerti di provenienza nobile (dai *Fragmenta* anzitutto, ma non solo), semplici da assemblare nella sintassi e nella prosodia di arrivo (nonché nei sistemi di rime, se la poesia è strofica)». Cfr. Soldani (1999b), p. 332.

<sup>81</sup> La ricerca di equilibrio binario è una costante del linguaggio poetico cinquecentesco e, come tale, non può essere adoperata come discriminante di genere; tuttavia, può essere utile ricordare che «fra gli elementi del linguaggio petrarchesco che concorrono a formare [...] il vario tessuto dialogico della *Sofonisba* trissiniana e che, come afferma Cremante, «entreranno almeno in parte nella grammatica tragica cinquecentesca», sono annoverate talune coppie o dittologie sinonimiche e moduli binari, da ricondurre ad archetipi petrarcheschi, del tipo: «le sue caste lusinghe e i giusti preghi». Cfr. Cremante (2005), in part. pp. 192-193 e p. 196. Anche qui, a titolo d'esempio, riporto brevissimi lacerti dalla prova tragica di Alamanni, sottolineando quanto il modulo binario ne permei in profondità il tessuto poetico (cito dai primissimi versi della prima tragedia): «O mia cara sorella, o dolce Ismene», «Più di miserie o di vergogna avanza», «Che più lieta mi faccia, o più dolente» ecc. Rimando *infra* per gli esempi dalla *Tullia* del Martelli. A onor del vero, il modulo binario è tipico anche della produzione tragicomica ferrarese, per cui rimando a Battaglin (1970), pp. 309-317.

dolce diletto | del cor, degl'occhi miei» (247-248) ecc. Si tratta di una struttura sintattica che ha senza dubbio valore metrico, dal momento che, come si può evincere dagli esempi riportati, la virgola che separa i due elementi crea anche una cesura all'interno del verso, sottolineata sovente dall'accento principale che cade sull'ultima sillaba tronca della parola precedente: «il cui nome immortàl, || gli alteri fregi»<sup>82</sup>.

Equilibrio binario significa anche semplice *reduplicatio*, come nei seguenti casi di epanallesi: «Ah tristo, tristo! Ecco 'l signor di Delo» (98), «chiedi, chiedi a Pluton, s'ei fu sicuro» (116), «dove, dove m'ascondo» (119), «Taci, taci, bel figlio» (272); ma comporta pure il ricorrere ad anafore che collegano una coppia di versi: «*Tornin* le belle rose | ne le guancie amorose; | *torni* tranquillo il cor, sereno 'l volto» (63-65), «*chiedilo* al re dell'onde, | *chiedilo* in cielo a Giove» (112-113), «*Dillo*, bel pargoletto, | *dimmelo*, Amor, ch'anch'io...» (250-251)<sup>83</sup>.

Talvolta l'esigenza di rotondità trascende la coppia, per formare *tricola* di riconoscibile matrice petrarchesca, invero molto rari nel libretto: «*S'in cielo, in mare, in*

---

<sup>82</sup> Parrebbe trattarsi di un effetto metrico-ritmico particolarmente caro al Poliziano, se è vero che nelle sue *Stanze* «non è raro trovare, addensate in uno stesso verso, due piccole proposizioni correlate dalla ripetizione di elementi identici o analoghi; e spesso spezzate al centro dal forte *ictus* di un troncamento per quell'effetto di cui [...] il Poliziano si compiace». Cfr. in proposito Ghinassi (1957), p. 77. La cesura dopo troncamento sembra ricercata anche dai tragediografi fiorentini, anche se, in assenza di studi specifici, la mia è soltanto un'impressione, suffragata però da diverse attestazioni. Cito, ad esempio, dai versi iniziali dell'*Antigone* dell'Alamanni: «E Creonte crudel, l'impio signore», «Tu taci (ahi lassa me!), dunque non sai», una struttura, quest'ultima, con cesura dopo una breve esclamazione tronca, che ricorre sovente: «Torniti a mente, ohimè, sorella cara», «Del sangue, ohimè, dei nostri due frategli», «Senza frategli, ohimè, rimase siamo» ecc.; ma la cesura aiuta anche la strutturazione macrosintattica: «Non ha il fero Creonte ancor sepolto | L'uno e l'altro fratèl, ma in terra nudo | L'un de' due vuol lasciar di fera in guisa».

<sup>83</sup> Nella sua ampia e dettagliata analisi retorica condotta sulle *Rime* del Poliziano, Roggia mette in luce come principale peculiarità stilistica del poeta fiorentino il fenomeno della ripetizione, che coinvolge sia il piano lessicale, all'interno del verso o fra distici, ma pure all'interno di organismi metrici più ampi, sia il piano sintattico, essenzialmente per mezzo di antitesi e parallelismi, per lo più entro la misura del distico. Senza che lo studioso parli espressamente di equilibrio binario, tale categoria che abbiamo ricavato dai libretti rinucciniani può trovare negli usi retorici di Poliziano un precedente diretto che non cessa di influenzare il nostro autore, soprattutto in questa fase tardo-cinquecentesca, in cui più forte è il richiamo all'identità umanistica volgare. Sulla testualità e sulla retorica in Poliziano, cfr. dunque Roggia (2001), pp. 151-174. Differenti tipologie di costruzioni binarie vengono analizzate anche da Soldani nel *corpus* dei poemi cinquecenteschi in endecasillabi sciolti, con l'indicazione che la loro incidenza nell'economia dell'intera opera risulta «in genere abbastanza elevata», soprattutto in Alamanni e Tasso: si tratta di una tipologia distributiva con alternanza o chiasmo, oppure con anafora o antitesi. Cfr. Soldani (1999b), pp. 330-331, la cit. a p. 330. Tuttavia, un intero capitolo tassiano è da Daniele dedicato all'analisi delle costruzioni binarie che informano la struttura di molte meliche del poeta, in riferimento ad un «uso ripetuto di parallelismi e antitesi, veri elementi portanti di tutta una maniera di far versi»; utile però l'avvertimento che «qui ancora ci muoviamo in un ambito strettamente tradizionale se il Tasso stesso può indicare nel Bembo l'insistenza dei contrapposti, quale esempio di “forma bella e ornata”. Segno evidente, questo, di un gusto indirizzato verso una meccanica espressiva fortemente esteriorizzata». È chiaro dunque che la struttura binaria risulti una costante della poesia di epoca rinascimentale, anche in quegli autori, quali il Tasso, che ricercano una veste più innovativa. Cfr. Daniele (1983), pp. 48-84, la cit. a p. 49.

*terra* | Amor trionfi in guerra» (117-118), «qui posa e qui s'asconde | *il mio bene, il mio core, il mio tesoro,* | per cui, ben ch'immortal, languisco e moro» (376-378), in cui, però, il *tricolon* è incassato fra due versi che ospitano, rispettivamente, una sequenza binaria e una dittologia in clausola.

4.6.2 *Lo stile evocativo dell'Euridice.* Il notevole passo in avanti compiuto da Rinuccini col suo secondo libretto è testimoniato anche a livello retorico, poiché alla schematicità monotona del tessuto poetico della *Dafne*, si contrappone qui un uso linguistico più vario e consapevole. Certo, permangono molti degli stilemi già messi in luce. In primo luogo, le dittologie mantengono ancora un peso notevole, ma appaiono più diluite; si ritrovano ancora versi occupati interamente da sequenze binarie, coordinate sia attraverso la copula: «non pur son liete l'alme e lieti i cori» (71), «scolorito il bel viso e i bei sembianti» (233), che per asindeto: «spars'or di doglia, or di minaccie il volto» (2). In quest'ultima costruzione, in particolare, spesso si riscontra una cesura metrica, come già messo in luce: «ché sospirar, ché lagrimar non posso» (240), «sconsolati desir, gioie fugaci» (262), ma talvolta alla cesura si sostituisce uno scontro di accenti, procurato dalla sinalefe: «alberga alma sì fera, alma sì dura» (62), «ineffabil mercede, almi dilette» (120), «Deh come ogni bifolco, ogni pastore» (166); talvolta, cesura e scontro d'accenti coesistono: «chioma d'or, guancia vermiglia» (289). Le sequenze binarie possono sempre essere abbellite dal chiasmo: «la lagrimose luci e 'l volto esangue» (350), «la destra ei porse, e fè sereno il viso» (389), «gl'oscuri campi e la città fatale» (434).

Le duplicazioni, sia sottoforma di epanalessi che di anafora, aumentano la propria consistenza: «Lungi via, lungi pur da regii tetti» (9), «Venga, deh, venga omai la bella sposa» (132), «Mira, signor, deh mira» (522) e «non sangue sparso d'innocenti vene, | non ciglia spente di tiranno insano» (5-6), «spegni nell'onde omai, | spegni o nascondi i fiammeggianti rai» (127-128), «Scendi, gentil amante, | scendi lieto e sicuro» (570-571) ecc.

L'elemento più innovativo dell'*Euridice*, tuttavia, è l'accrescimento delle parti dialoganti, cui corrisponde, come conseguenza retorico-sintattica, un infittirsi di invocazioni, seguite sovente da congiuntivi esortativi o da imperativi, secondo i ben noti



stilemi petrarcheschi<sup>84</sup>. Già in apertura, il coro maschile si rivolge alla componente femminile con le seguenti invocazioni, in cui si faccia caso, da un lato, al polisindeto e all'anafora del pronome *voi* ad inizio verso, dall'altro, alla presenza di subordinate relative, secondo un uso già messo in luce nel paragrafo corrispondente (29-36):

Ninfe, ch'i bei crin d'oro  
 sciogliete liete allo scherzar de' venti,  
 e voi, ch'almo tesoro  
 dentro chiudete a bei rubini ardenti,  
 e voi, ch'all'alba in ciel togliete i vanti,  
 tutte venite, o pastorelle amanti;  
 e per queste fiorite alme contrade  
 risuonin liete voci e lieti canti.

Le invocazioni sono numerosissime; eccone alcune fra le più significative, nelle quali non si stenterà a riconoscere alcuni tratti sintattici già rilevati: «Antri, ch'a' miei lamenti | rimbombaste dolenti, amiche piaggie, | e voi, piante selvaggie, | ch'alle dogliose rime | piegaste per pietà l'altre cime, | non fia più no che la mia nobil cetra | con flebil canto a lagrimar v'alletti» (113-119), «Bel dì, ch'in su 'l mattin sì lieto apristi, | deh come avanti sera | nube di duol t'adombra oscura e nera!» (267-269), «O voi cotanto alteri | per fior di giovanezza, | e voi, che di bellezza | sì chiari pregi havete, | mirate, donne mie, quel che voi sete» (272-276), «O sangue, o caro sangue, | del mio ricco tesor misero avanzo, | deh co miei baci insieme | prendi dell'alma ancor quest'aure

---

<sup>84</sup> Riporto alcuni esempi di invocazioni seguite da esortazioni – ma sono numerosissimi – dai *RVF* petrarcheschi: «*Occhi miei lassi*, mentre ch' io vi giro | nel bel viso di quella che v' à morti, | *pregovi siate accorti*, | ché già vi sfida Amore, ond' io sospiro» (XIV, 1-4), «*Et tutti voi* ch' Amor laudate in rima, | al buon testor degli amorosi detti | *rendete honor*, ch' era smarrito in prima» (XXVI, 9-11), «*Apollo*, s' anchor vive il bel desio | che t' infiammava a le thesaliche onde, | et se non à l' amate chiome bionde, | volgendo gli anni, già poste in oblio: || dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio, | che dura quanto 'l tuo viso s' asconde, | *difendi* or l' onorata et sacra fronde, | ove tu prima, et poi fu' invescato io» (XXXIV, 1-8), compresi i notissimi: «*Padre del ciel*, dopo i perduti giorni, | dopo le notti vaneggiando spese, | con quel fero desio ch' al cor s' accese, | mirando gli atti per mio mal sí adorni, || *piacciati omai* col Tuo lume ch' io torni | ad altra vita et a piú belle imprese, | sí ch' avendo le reti indarno tese, | il mio duro adversario se ne scorni» (LXII, 1-8) e «*Chiare, fresche et dolci acque*, | ove le belle membra | pose colei che sola a me par donna; | *gentil ramo* ove piacque | (con sospir' mi rimembra) | a lei di fare al bel fiancho colonna; | *herba et fior'* che la gonna | leggiadra ricoverse | co l' angelico seno; | *aere sacro, sereno*, | ove Amor co' begli occhi il cor m' aperse: | *date udienza insieme* | a le dolenti mie parole extreme» (CXXVI, 1-13). Le invocazioni costituiscono uno degli stilemi principali del petrarchismo cinquecentesco, come Mengaldo mette in luce nell'archetipo del Sannazaro, parlando in proposito di «inflexione patetica» e di «intonazione tutta fortemente interiettiva, dubitosa»; ecco l'esempio d'autore che lo studioso riporta: «Vaghi, soavi, alteri, onesti e cari | occhi, del viver mio cagione e scorte, | se 'l ciel qui vi credè con lieta sòrte | per far i giorni miei sereni e chiari, || dunque il bel velo e que' leggiadri e rari | capelli, a studio sparsi per mia morte | con le man ne' miei danni sempre accorte, | perché mi son di voi sì spesso avari?». Cfr. Mengaldo (1962), p. 447.

estreme!» (352-355); fino alle grandi invocazioni della centrale scena infernale, delle quali riporto quella iniziale, ben nota, di Orfeo (442-451):

Funeste piaggie, ombrosi orridi campi,  
che di stelle o di sole  
non vedeste giammai scintill'e lampi,  
rimbombate dolenti  
al suon dell'angosciose mie parole,  
mentre con mesti accenti  
il perduto mio ben con voi sospiro;  
e voi, deh, per pietà del mio martiro,  
che nel misero cor dimora eterno,  
lagrimate al mio pianto, ombre d'inferno.

Si tratta, come si sarà fatto caso, di invocazioni di natura eminentemente evocativa, che assolvono alla funzione, da una parte, di sottolineatura del valore poetico e metaforico del soggetto messo in scena, dall'altra, di richiamo dotto ad una tradizione petrarchista grave, quale s'è manifestata nella produzione tragica cinquecentesca, di cui s'è detto e si dirà ancora più avanti<sup>85</sup>.

All'invocazione fa da contraltare un numero cospicuo di frasi esclamative, che naturalmente si infittiscono nelle zone più tragiche della rappresentazione; esclamative che possono anche accompagnarsi ad interrogative retoriche, che ne costituiscono

---

<sup>85</sup> L'invocazione, sulla scorta della lingua elegiaca petrarchesca, è stata accolta quale stilema tragico dal Trissino e poi ereditata dai successivi tragediografi. Si vedano esempi in proposito dalla *Sofonisba*: «Regina Sofonisba, a me regina | per dignità, ma per amor sorella, | sfogate meco pure il cuor, che certo | non potete parlar con chi più v'ami; | né che si doglia più dei vostri mali» (8-12), «Sì che lasciate omai, donna, lasciate | la dolente paura, che v'affanna; | che già non vi condanna | la sentenza del ciel, come pensate» (130-133), ma si veda pure questo ampio lacerto: «Signor, so ben che il cielo e la fortuna | e le vostre virtù v'hanno concesso | il poter far di me ciò che vi piace. | Pur, s'a prigion, ch'è posto in forza altrui, | lice parlare, e supplicare al nuovo | signor de la sua vita e de la morte; | i' chieggo a voi quest'una grazia sola, | la qual è, che vi piaccia per voi stesso | determinare a la persona mia | qualunque stato al voler vostro aggrada, | pur che non mi lasciate ir ne le mani | e ne la servitù d'alcun romano» (390-401), e quest'altro, più lirico, in bocca al coro: «Almo celeste raggio, | de la cui santa luce | s'adorna il cielo e si ristora il mondo, | il cui certo viaggio | sì belle cose adduce, | che il viver di qua giù si fa giocondo, | perché sendo ritondo, | infinito ed eterno, | il dì dopo la sera, | e dopo primavera, | mena la state, e poi l'autunno e il verno, | onde la terra e il mare | s'empie di cose preziose e rare; | menaci un giorno fuore, | che non sia tanto carco, | come son questi, di soverchi affanni» (596-611). Soltanto qualche altro esempio fra i tanti dalla *Rosmunda* del Rucellai: «Cara Nutrice mia, nutrice e madre, | Su, deh, torniamo a ricercar del corpo | De lo infelice e miser padre mio | Per ricoprirlo almen con poca terra, | Poi che non posso darli altro sepulcro; | E non t'incresca, benché infirma e vecchia, | Breve camino in questo officio extremo» (9-15); dall'*Antigone* dell'Alamanni: «Ma tu, benigno Giove, | Ch'innanzi hai sempre mai | Il presente, il preterito, il futuro, | Deh se pietà ti muove | Di noi mortali, omai | Rivolgi gli occhi al caso acerbo e duro: | Fa' che 'l sepulcro oscuro | In questa età non chiuda | La giovinetta acerba, | Che se ben fu superba | Contr'al re nostro, e di dolcezza ignuda, | Pensa in femminil core | Quanto possa pietà, sdegno e dolore» (802-814); e dalla *Tullia* del Martelli: «O dolce terra amica dove io nacqui, | O domestici Iddii non mi negate | Grato ricetta in le contrade vostre. | E tu casa paterna, per ch'io vegno | Puro e devoto, sol per tua cagione, | Con la scorta sicura degli Dii, | Fa' ch'io non aggia a far da te partita | Colmo di scorno, anzi m'accogli in guisa | Che di te sia signore, e ch'io ricovri | Del mio buon padre le ricchezze e 'l regno».

soltanto una variante più patetica. Si vedano alcuni esempi in proposito, tratti dalla scena del racconto della morte di Euridice: «Lassa, che di spavento e di pietate | gelami il cor nel seno! | Miserabil beltate, | come in un punto ohimè venisti meno» (174-177), «Ohimè che fia già mai? | [...] Qual così ria novella | turba il tuo bel semblante | in questo allegro dì, gentil donzella?» (182-187), «Com'esser può già mai | ch'io narri e ch'io reveli | sì miserabil caso? o Fato, o Cieli» (194-196), «Che narri, ohimè, che sento? | Misera ninfa, e più misero amante, | spettacol di miseria e di tormento!» (235-237), «Cadavero infelice, | o mio core, o mia speme, o pace, o vita | Ohimè, chi mi t'ha tolto, | chi mi t'ha tolto, ohimè, dove sè gita?» ecc. Si tratta, come si può vedere, di formule topiche che preannunciano il clima affatto tragico del successivo libretto.

3.6.3 *L'amplificazione retorica dell'Arianna*. In linea con l'innalzamento del soggetto e dei personaggi, Rinuccini persegue con il suo melodramma più maturo una chiara operazione di amplificazione retorica, consistente, in primo luogo, in una trasformazione dei suoi ideali di equilibrio e rotondità nella ricerca forzata di un'espressività ridondante, costruita sempre sulle consuete tessere binarie, ma allargate al bisogno. Si può prendere in esame la prima scena del primo atto, occupata interamente dal dialogo fra Venere e Amore. Si tratta, di fatto, di una rielaborazione dell'analogia scena della *Dafne*, ma qui si può notare il notevole salto in avanti della lingua rinucciniana. I due interlocutori, infatti, hanno costantemente l'esigenza di rafforzare la propria sintassi per mezzo di una duplicazione, che può essere, di nuovo, una semplice dittologia: «Che brami, o madre, o diva?» (28), «ecco pronto al tuo dir l'arco e l'arciere» (40), «oggi risoneran gli scogli e 'l mare!» (71) ecc.; oppure una sequenza binaria con congiunzione: «contr'alcun dio del cielo o pur de l'onde?» (30), «ove dolce lusinghi e dolce preghi» (39), «Hor sappi, figlio, e di pietà t'accendi» (61) ecc.; o, al solito, per giustapposizione: «Qual destin, qual vaghezza» (48), «anima sì gentil, sì fido core» (78); altrimenti, torna utile anche la consueta anafora: «lascerei tu languire | lascerei tu morire» (76-77), «di quest'ardente face, | di quest'invitti strali» (92-93), «Mira che vaghe piume | ornan l'altre fronti; | mira di che bel lume | ripercossi dal sol splendon gli scudi» (131-134). Tuttavia – e qui sta la novità – la duplicazione assume forme inedite e meno prevedibili, a livello di macrosintassi. In una quartina come questa, per esempio (28-31):

Che brami, o madre, o diva?  
*chiedi* che l'arco io tenda  
 contr'alcun dio del cielo o pur de l'onde?  
*o vuoi* ch'alcun mortal per te s'accenda?

alle coppie minute contenute nella misura del verso, corrisponde una duplicazione macrosintattica di natura disgiuntiva, segnalata dai verbi *chiedi... o vuoi*. Qualcosa di analogo anche in questi versi appena successivi (34-37):

odi quel ch'io desiri,  
 bel pargoletto, odi il voler di Giove,  
*e la face* immortale  
*e l'arco* appresta a gloriose prove.

in cui le due coppie macro e micro-sintattiche sono disposte in posizione notevole, sfruttando l'alternanza metrica di settenari ed endecasillabi<sup>86</sup>.

Amplificazione retorica, poi, significa anche insistenza espressiva nella strutturazione macrosintattica, soprattutto nei luoghi topici della rappresentazione, vale a dire la *rhexis* del Nunzio e il lamento della protagonista. Il racconto del Nunzio è introdotto da un triplice svolgimento prolettico della subordinata condizionale<sup>87</sup>,

<sup>86</sup> La sostenutezza stilistica di cui s'è detto per la tragica *Arianna* rinucciniana sembra affondare le sue radici non tanto nell'archetipo trissiniano, piuttosto severo e snello a livello sintattico, quanto nel repertorio fiorentino e, *in primis*, nel modello del Rucellai. Si veda, per ragioni di spazio solo come cenno, il dialogo che informa la prima scena del secondo atto, da cui si traggono periodi come questo: «Tu se' sì longamente dimorata, | Mentre lavi le piaghe a una a una | Or di lacrime salse or d'acqua viva | E ricopri le membra afflicte e nude | Con tua regale e preziosa veste, | Che già si è mossa la vermiglia aurora | E mena seco l'inimica luce, | Che ci potrebbe far vergogna e danno», in cui è evidente la duplicazione degli elementi micro- e macro-sintattici, a livello di dittologia nominale, di modulo binario all'interno di un verso e di coordinazione binaria. Tuttavia, come più volte ho avuto modo di affermare, è il modello del Martelli quello più presente alla memoria rinucciniana; basti citare il periodo iniziale della *Tullia* per notare la costante esigenza di precisazioni aggiuntive sottoforma di coordinate copulative che danno origine a costanti moduli binari di natura puramente esornativa e sublimante: «O più degli occhi miei caro fratello, | Che del nostro avo antico il nome serbi | E la speranza ancor d'ogni nostr'opra, | Or puoi tu ben veder l'alta Cittade | Di che mostravi aver tanto disio. | Questa è la bella Roma, ove mio padre | Regnò molt'anni, et ove poi perdeo | Sì crudelmente il bel regno e la vita. | Quella è la selva, ove le dotte Dee | Figlie di Giove con Egeria spesso | Partiano i santi suoi pensieri ascosi. | E quello è 'l colle, ove | l'alpestre Cacco | Ascose il fatto furto al grande Alcide, | Et ove ei fu da lui di vita casso. | Ivi fur poi nodriti i duoi fratelli, | Nati di Marte; ivi il beato augurio | Ebbe Romol da Dio, per ch'ei fu rege, | E diede a Roma sua le leggi e 'l nome. | Questa è la trista casa, ove spogliato | Fu mio padre di vita, et ove or vive | Securo e lieto il mio mortal nemico, | E non sa qual per lui s'ordisce impresa, | Che finir deesi in questo giorno ancora, | S'a mie voglie il destin non s'attraversa, | E non fa vane sue promesse il Cielo».

<sup>87</sup> Dell'anticipazione della subordinata condizionale, all'interno di una struttura sintattica particolarmente complessa, parla ad esempio Mengaldo a proposito della formazione tardo-quattrocentesca di una lingua petrarchista che «tende costantemente a risolvere in una tensione musicale sinuosa e avvolgente», in cui si coglie il rapporto «tra un'intensificazione e articolazione di sfumature e rapporti logico-psicologici in prevalente direzione patetica e la conquista di un nuovo ideale musicale, la relazione stretta tra tonalità patetica in sede psicologica e sensibilizzazione musicale del linguaggio», esemplificando l'assunto con un

all'interno del quale trovano posto i consueti stilemi microsintattici, fra cui dittologie, parentesi e inversioni (645-654):

Se su da l'alto cielo,  
dal braccio onnipotente  
non scende o fiamma o telo,  
o se dal gran Tridente  
non v'è sossopra oggi de l'onde il regno,  
se quel mal nato legno  
non si tranghiotton l'onde,  
o frange in mille guise un duro scoglio  
(sia pur con vostra pace, o divi, o lumi),  
che sia giustizia in Ciel creder non voglio.

Siamo di fronte, insomma, ad un ampliamento delle consuete possibilità espressive legate alla formula binaria<sup>88</sup>, così come si evince da quest'altro passo sempre in bocca al Nunzio, che costituisce un vero *tour de force* sintattico (666-681):

Una gentil donzella, <i>ch'io non so</i> mai se rugiadosa aurora spuntasse in su 'l mattin di lei più bella, abbandonata e sola, anzi tradita, <i>piange</i> la rotta fede, <i>piange</i> l'empia partita d'un amante infedele,
---

sonetto di Sannazaro, in cui, all'interno di un periodo ipotetico, «nell'apodosi l'anticipazione dell'oggetto del verbo principale e dei complementi accessori, ricalzata da un'anafora che riprende altra anafora precedente, e col verbo quindi collocato alla fine, produce una particolare, arcuata tensione musicale in una sorta di frenato 'ritardando': "Se, rivolgendo ancor le antiche istorie, | ti specchi in quelle eccelse e felici alme, | Roma, che in te tante onorate palme, | tanti trofei portar, tante vittorie, || questa fra l'altre tue rare memorie, | fra l'altre lodi più leggiadre et alme, | fra le più preziose e ricche salme, | per colmo ascriver puoi de le tue glorie..."». Cfr. Mengaldo (1962), pp. 445-446.

<sup>88</sup> Ancora una volta deve essere chiamato in causa l'andamento sintattico del Martelli tragico. Si prenda, ad esempio, il monologo di Lucio nel primo atto: «*Ben sei nato* di stirpe alta e pregiata, | *Ben sei* di gloria amico, e *ben ne mostra* | L'animo altero tuo tua sicurtate | Ne' più dubbiosi fatti. Or drizza alquanto | L'orecchie intente a queste mie parole: | Tu vedesti in Corinto i sacrifici | Devoti e santi, e *come* fur felici | Tutti gli auguri, e *come* l'ostie ancise | Fur di lor parti interne amiche e larghe; | Et odisti l'antico sacerdote | Dirmi: "Vatten beato, ch'ora è 'l Cielo | Ai tuoi disii più che mai fusse amico», in cui emerge già subito la tendenza a reiterare i nessi subordinanti, preferibilmente in organismi ternari. Ma pure più avanti, dal medesimo monologo: «Quando tempo ti pare, a questa casa | *Va'* coi compagni tuoi girando intorno, | E fa' sembante d'aver gran disio | Di veder la cittade: egli che teme, | E sa ch'io mi fuggii nel bel paese | Ove nacque il nostr'avo, tosto ch'egli | Di tua venuta e del sembante greco | *Avrà* novella, *ti vorrà* davanti, | *E vorrà pria* saper donde tu sei, | E chi t'ha scorto ne la sua cittade, | *E poi di me vorrà* novelle udire», «Et io con questi duoi compagni in quella | Devotamente a l'alta sepoltura | Del mio buon padre e di mia madre pia | Di questi miei capei *farò* corona, | E d'altri doni ancora, e i liquor sacri | *Spargerò* d'ogn'intorno, e lacrimando | *Chiamerò* le 'nfelici anime sciolte». Ma pure altrove: basti questo, in bocca alla protagonista: «O chiara luce, *se* recando il giorno | Dal pigro sonno gli animali svegli, | **Et** al diurno travagliar gl'inviti, | Pur poi partendo, e del bel proprio raggio | Tua sorella accendendo, e l'altre stelle, | Nei cari alberghi dolcemente quegli | Voli d'ogni pensier riponi in pace, | Manca a me sola tua pietate dunque, | Che per ore cangiar, non cangio stato».

e tra' caldi sospiri sì bei lamenti  
 sparge pur dietro a le fuggenti vele,  
*ch'io non so come* i venti  
 non s'arrestin pietosi, **o come** l'onda,  
 mal grado pur del traditore infido,  
 non risospinga al lido  
 l'infame legno, **o come** non s'asconda  
 in sempiterno occaso  
 Febo, per non mirar l'orribil caso.

Come ho cercato di mettere in luce anche graficamente, si tratta di un periodo bipartito per mezzo di una semplice coordinata copulativa, le cui parti sono unite a livello retorico dall'anafora di *ch'io non so*; la seconda parte, analogamente a quanto accadeva nell'esempio precedente, contiene una triplice esposizione di una completiva esplicita negativa introdotta dalla congiunzione *come*.

All'allargamento delle potenzialità espressive rilevato nel racconto del Nunzio, corrisponde nel lamento della protagonista, ma non solo, un'intensificazione delle figure dell'*ornatus* per aggiunta, secondo stilemi tipicamente tragici. Si prenda la prima strofetta (783-788):

Lasciatemi morire,  
 lasciatemi morire;  
 e che volete voi che mi conforte  
 in così dura sorte,  
 in così gran martire?  
 lasciatemi morire.

È quasi superfluo sottolineare la grande densità di anafore, che si fanno ripetizioni insistenti di interi versi, secondo una tecnica diffusa nel repertorio tragico cinquecentesco<sup>89</sup>. Negli esempi seguenti, invece, la replicazione è a contatto e si fa

<sup>89</sup> Per quanto concerne le figure di ripetizione, essenzialmente anafore ed epanalessi, al solito, occorre tornare all'archetipo tragico del Trissino e di lì continuare sulla linea dei tragediografi fiorentini, con l'avvertimento che si tratta di stilemi comuni a tutto il repertorio tragico cinquecentesco, anche in area ferrarese-patavina. Cito dal finale della *Sofonisba*: «Ohime! | Ohime perché non moro, | vedendovi in tal modo?», «O signora mia cara; | o signora mia dolce, | come viverò mai senza vedervi?»; ma più nel Rucellai dell'*Oreste*: «Et or quando pensava, | Aver qualche riposo | Del mio aspro servire, | Lassa me, che ho intes'io? | Lassa me, quel ch'è peggio, | E ch'io ti parlo, et odo, | E con gli occhi ti veggio | In tenebroso manto | Inviluppato. | Dove nel tempio orrendo, | Dove alla fumant'ara, | Dove io la tua sorella | Esser deggio la prima | A segar l'aureo crine | Della tua vita»; nell'*Antigone*: «Ohimè, che nuovo mal, che danno è questo? | Ohimè, quand'io pensava esser nel fondo | Delle miserie mie, più basso caggio. | Ohimè, che nuovo mal più giunger puote? | O morte, o morte, a che mi serbi ancora? | Lasso, che 'l caro figlio ho morto visto; | Or della donna mia la morte intendo: | Oh, oh madre infelice! oh miser figlio! [...] Ohimè, ohimè, ohimè! | Ohimè, che fer timore | Il cor m'agghiaccia e stringe, | Che di me stesso tutto fuor mi tragge? | Parmi qualunque incontro | Che per tormi la vita il braccio stenda: | Ohimè, che sendo involto |

eponalessi: «O Teseo, o Teseo mio, | sì che mio ti vò dir, che mio pur sei» (792-793), in cui si noti la notevole anafora di *mio* che, nell'ordine, è prima aggettivo, poi predicativo e poi parte nominale; «Dove, dove è la fede, | che tanto mi giuravi?» (819-820), «O Teseo, o Teseo mio, non son, non son quell'io, | non son quell'io che i ferì detti sciolse: | parlò l'affanno mio, parlò il dolore; | parlò la lingua sì, ma non già il core» (845-849). All'anafora si sostituisce talvolta l'antitesi, che nei seguenti versi è insistita e strutturante (808-815):

Ma con l'aure serene  
*tu* te ne vai felice, *et io* qui piango;  
*a te* prepara Atene  
 liete pompe superbe, *et io* rimangho  
 cibo di fere, in solitarie arene;  
*te* l'uno e l'altro tuo vecchio parente  
 stringerà lieto, *et io*  
 più non vedrovvi, o madre, o padre mio.

Qui si deve notare, almeno, il polittoto del pronome di seconda persona e l'insistenza della formula *et io*, in cui la congiunzione *e* non ha valore di copula, bensì avversativo, come già molte volte in Petrarca e in altri luoghi rinucciniani<sup>90</sup>.

Il lamento, tuttavia, oltre che dalle figure di parola, è dominato da invocazioni, interrogazioni ed esclamazioni retoriche, secondo la migliore tradizione tragica di impronta trissiniana.

Le invocazioni sono rivolte sia, ovviamente, alla ragione del lamento, cioè all'amante fedifrago, sia a oggetti esterni, concreti o astratti, a cui si chiede di intervenire in soccorso della donna, in maniera funesta ed irosa: «O nemi, o turbi, o venti, | sommergetelo voi dentr'a quell'onde. | Correte, orche e balene» (838-840), o rassegnata: «Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne» (856), «O madre, o padre, o de l'antico regno | superbi alberghi, ov'hebbi d'or la cuna, | o servi, o fidi amici (ahi Fato

---

Infra tante miserie, in tanti affanni, | Viver non voglio, e pure | Temo (e non so perché), morte, i tuoi colpi. [...] Lasso me, più non posso, o voglio altrui | Volger la colpa de' miei danni amari: | Io solo, io sol v'ancisi, o cieco, o stolto, | Io sol v'ancisi! O servi miei, veloci | Or menatemi lunge, lunge in parte | Là dov'occhio mortal mai più non scerna, | Ch'io non son più Creonte, io son la morte. [...] Venga venga oramai | La morte oscura, e ne conduca in porto, | E rechi al mio dolor l'ultimo giorno; | Venga venga oramai, | Sì ch'altro nuovo sol mai più non veggia» (1621-1664); e, naturalmente, nella *Tullia* del Martelli, sulla quale vd. *infra*.

<sup>90</sup> Si veda sempre da A: «Per me scettri e corone, | Arianna, disprezzi, | e i dolci baci e vezzi | de tuoi cari parenti; | *et io* potrò crudele | spiegar le vele a venti», «Misera! ancor do loco | a la tradita speme, *e* non si spegne, | fra tanto scherno ancor, d'amore il foco?»; ma si veda anche questo esempio dal Martelli, piuttosto simile al nostro rinucciniano: «Son *io* femina viva, | *E tu* cenere et ombra, | Ch'eri sostegno a la mia vita stanca?».

indegno), | mirate ove m'ha scorto empia fortuna!» (857-860), in questa seconda maniera, secondo il chiaro precedente petrarchesco<sup>91</sup>.

Le esclamazioni possono essere sia puntiformi, cioè limitate a singole parole o brevi sintagmi: «benché t'involi, ahi crudo, a gl'occhi miei» (794), «se tu sapessi, o Dio, | se tu sapessi, oimè, come s'affanna | la povera Arianna» (803-805), «Che parlo, ahi, che vaneggio?» (843) ecc.; che costituire intere frasi semplici: «A qual misero fin correr ti veggio, | sventurata bellezza!» (817-818), «Ahi, che non pur risponde!» (837) ecc.<sup>92</sup> Le interrogative retoriche, invece, rispondono a tutta la serie di *topoi* latini già ereditati dalla produzione in volgare del Cinquecento. «e che volete voi che mi conforte | in così dura sorte» (785-786)<sup>93</sup>; «Dove, dove è la fede, | che tanto mi giuravi?» (819-820)<sup>94</sup>;

---

<sup>91</sup> Faccio riferimento, più che alle generiche invocazioni su cui s'è già detto prima, a precise invocazioni tragiche tratte in particolare dalla seconda parte del *Canzoniere*, quali: «Amor, tu 'l senti, ond' io teco mi doglio, | quant' è 'l danno aspro et grave; | e so che del mio mal ti pesa et dole, | anzi del nostro, perch' ad uno scoglio | avem rotto la nave, | et in un punto n' è scurato il sole. | Qual ingegno a parole | poria aguagliare il mio doglioso stato? | Ahi orbo mondo, ingrato, | gran cagion ài di dever pianger meco, | ché quel bel ch' era in te, perduto ài seco. [...] Donne, voi che miraste sua beltate | et l' angelica vita | con quel celeste portamento in terra, | di me vi doglia, et vincavi pietate, | non di lei ch' è salita | a tanta pace, et m' à lassato in guerra: | tal che s' altri mi serra | lungo tempo il camin da seguitarla, | quel ch' Amor meco parla, | sol mi riten ch' io non recida il nodo» (CCXLVIII, 12-21, 56-65), o gli interi sonetti CCLXXIV: «Datemi pace, o duri miei pensieri: | non basta ben ch' Amor, Fortuna et Morte | mi fanno guerra intorno e 'n su le porte, | senza trovarmi dentro altri guerrieri? || Et tu, mio cor, anchor se' pur qual eri, | disleal a me sol, che fere scorte | vai ricettando, et se' fatto consorte | de' miei nemici sí pronti et leggieri? || In te i secreti suoi messaggi Amore, | in te spiega Fortuna ogni sua pompa, | et Morte la memoria di quel colpo || che l' avanzo di me conven che rompa; | in te i vaghi pensier s' arman d' errore: | perché d' ogni mio mal te solo incolpo» e CCLXXV: «Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole; | anzi è salito al cielo, et ivi splende: | ivi il vedremo anchora, ivi n' attende, | et di nostro tardar forse li dole. || Orecchie mie, l' angeliche parole | sonano in parte ove è chi meglio intende. | Pie' miei, vostra ragion là non si stende | ov' è colei ch' exercitar vi sòle. || Dunque perché mi date questa guerra? | Già di perdere a voi cagion non fui | vederla, udirla et ritrovarla in terra: || Morte biasmate; anzi laudate Lui | che lega et scioglie, e 'n un punto apre et serra | e dopo 'l pianto sa far lieto altrui». Ma fortissimo per questo lamento rinucciniano, come più volte s'è detto, il modello di Martelli: «O ricetta infelice | De la più cara cosa | Ch'io avessi giamai dal dì ch'io nacqui! | Così la minor parte | E la men degna, ahi lassa, | De la mia vita e del mio ben mi rechi? [...] Così m'hai tolto, morte, | Quel che mai non mi desti, e ch'or non puoi | Rendermi? [...] Caro marito mio, | Io non pensai già mai | Di riaverti in questo picciol vaso. [...] Piangete occhi miei lassi. | E chiudetevi poi mancato il pianto. [...] O buon frater di Giove, | Re de le inferne piagge, | Deh manda eterno sonno agli occhi miei! | O terra, o vita odiosa, | Quando sarò con l'alma | Come col buon pensier da voi divisa? [...] O caro mio consorte, | O chiuder gli occhi tuoi vivendo ancora, | E con la bocca accorre | Tuoi spirti estremi erranti, e morir poi? | Deh vieni, anima sciolta, | A parlar meco alquanto | Anzi ch'io venga a te, che starò poco. [...] Or vedi, o sole, or vedi, | A che perfida gente | Fai dei bei raggi tuoi sì largo dono! | O cittadini amici, | Non cacerete fore | Sì crudei mostri de la terra vostra? [...] Ohimè, Tullia infelice, | Or tocca sei da destin forte et empio» (1535 e sgg.).

<sup>92</sup> Anche per le esclamazioni tragiche sembra esserci un archetipo petrarchesco ben preciso, che è quello del sonetto CCLVII: «Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo, | oimè il leggiadro portamento altero; | oimè il parlar ch' ogni aspro ingegno et fero | facevi humile, ed ogni huom vil gagliardo! || et oimè il dolce riso, onde uscío 'l dardo | di che morte, altro bene omai non spero: | alma real, dignissima d' impero, | se non fossi fra noi scesa sí tardo!», ma naturalmente forte è il precedente dei tragediografi fiorentini, già citati, e anche del Martelli: «Deh, come morta è teco | (Lassa) ogni mia salute, | E i miei saggi pensieri, e la mia speme. [...] Ohimè, gli alteri fatti | Sono interrotti sempre, | E son nemici al Ciel gli spirti egregi».

<sup>93</sup> Qualcosa di molto simile si riscontra nella serie delle interrogative dirette del noto lamento catulliano del carme LXIV, in part. v. 177: «quali spe perdita nitor?»



«così ne l'alta sede | tu mi ripon de gli avi?» (821-822)<sup>95</sup>; «son queste le corone | onde m'adorni il crine?» (823-824); «lascerei tu morire, | in van piangendo, in van gridando aita, | la misera Arianna» (830-832); «Che parlo, ahi!, che vaneggio?» (843)<sup>96</sup>.

Infine, quale corollario tragico a tale sintassi composita, sono da annoverare le numerose sentenze, in bocca sia al coro: «In van lingua mortale, | in van porge conforto | dove infinito è il male» (789-791), «Verace amor, degno ch'il mondo ammiri, | ne le miserie estreme | non sai chieder vendetta e non t'adiri» (850-852); che alla protagonista: «Così v'è chi tropp'ama e troppo crede» (863). Le sentenze, in ogni caso, così come le invocazioni, le interrogazioni retoriche e le esclamazioni sono ben attestate in tutto il libretto.

#### 4.7 Latinismi lessicali

In questo primo paragrafo, sotto la definizione di 'latinismo', verranno indicate una serie di voci di origine dotta che entrano a far parte della storia letteraria volgare per la loro adozione in un preciso contesto da parte di importanti autori, per lo più in ambito poetico, soprattutto nel XIV secolo. Questo significa che quasi tutte le voci qui raccolte all'epoca di Rinuccini non costituivano un elemento dirompente di novità linguistica, ma il più delle volte risultavano già ben acclimatate nella storia letteraria volgare. Ciononostante, ho preferito trattarle in maniera distinta, da una parte per permettermi un'analisi storica più distesa, dall'altra riconoscendo e valorizzando in questo modo la specificità dello stile di Rinuccini, sempre teso al recupero dotto e archeologico di temi e spunti ricavati dall'eredità classica latina.

Dal momento che la maggior parte di queste voci compare già nello straordinario *corpus* lessicale del Tasso, rimando fin d'ora alla lettura del fondamentale volume di

---

<sup>94</sup> Tradizionale la formula interrogativa classica e cristiana dell'*ubi sunt?*, sovente caricata – e non è il nostro caso – di connotazioni ascetiche, che informa completamente un intero sonetto petrarchesco, il CCXCIX, e che ritorna, per esempio, anche nel Martelli tragico: «Ove son, donne, i dispietati e rei | Ch'hanno il marito mio di vita casso?»

<sup>95</sup> Per l'uso di *così* ad inizio interrogativa, si può risalire all'archetipo catulliano di LXIV, 132-135: «sicine me patriis avectam, perfide, ab aris | perfide, deserto liquisti in litore, Theseu? | sicine discedens neglecto numine divum | immemor a! devota domum periuria portas?», un esempio, secondo Fordyce di «indignant, disillusioned question», che ha origine dal lamento euripideo di Medea, ma ritiene pure reminiscenze della commedia plautina. Cfr. Fordyce (1973), pp. 295 e 369-370.

<sup>96</sup> Tradizionali queste brevi interrogative che ricorrono, per esempio, anche nell'altro grande monologo tragico latino di Didone, *Aen.* IV, 595: «quid loquor, aut ubi sum? quae mentem insania mutat?», per le quali Pease richiama ancora riecheggiamenti euripidei. Cfr. Pease (1967), pp. 474-475.

Vitale (2007) sull'argomento<sup>97</sup>, riservandomi ulteriori riferimenti in nota. Le ricerche linguistiche storiche sono state svolte essenzialmente grazie a due strumenti: il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* e l'archivio elettronico della *Letteratura Italiana Zanichelli*. Le voci si danno in ordine alfabetico:

*accenso*, latinismo fonetico, questo participio passato acquista un rilievo lessicale, dal momento che viene adoperato dal Petrarca in due luoghi del *Canzoniere*, in clausola e per chiare ragioni di rima, con significato, però, metaforico: «però, lasso, convensi | che l'extremo del riso assaglia il pianto, | e 'nterrompendo quelli spirti *accensi* | a me ritorni, et di me stesso pensi» (LXXI, 87-90), in cui *accensi* sta per 'ardenti, cioè pieni di ardore mistico', e «per quanto non vorreste o poscia od ante | esser giunti al camin che s'è mal tiensi, | per non trovarvi i duo bei lumi *accensi*, | né l'orme impresse de l'amate piante?» (CCIV, 5-8), in cui vale piuttosto come 'lucenti'. Dietro l'esempio petrarchesco, il latinismo, sia al singolare che al plurale, viene adottato dal Boccaccio, da Ariosto e da molti lirici cinquecenteschi anche in senso proprio e in riferimento al fuoco, fino al Tasso che, come accade per molte altre analoghe forme latineggianti, lo adopera con grande intensità, per informare la lingua sublime della *Conquistata* («Le lodi a Dio rivolgi; a lui conviensi | la prima laude, a lui si dia l'estrema, | com'a quel sol c'ha sempre i raggi *accensi*, | com'a quel mar che mai non cresce o scema» (II, 78), «Così dicendo, fiammeggiò di zelo | per gli occhi, fuor del mortal uso *accensi*: | poi nel profondo de' suoi rai si chiuse, | e sparve, e novo in lui conforto infuse» (XV, 106) ecc.), ma pure per innalzare con un certo compiacimento il contenuto fervente delle *Rime*: «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 | ripiegando se stessa in dolci giri» (479), «Alma io non sono al mio Signor rubella, | perché le colpe

---

<sup>97</sup> Senza indicare per ciascuna voce gli estremi bibliografici relativi all'ampia trattazione di Vitale sulla *Liberata*, rimando qui alla sezione del lessico, in part. alle pp. 193-384, facendo presente che la classificazione delle voci segue qui una *ratio* leggermente diversa da quella adoperata in quel volume, sia per la notevole distanza che corre fra le intenzioni stilistiche tassiane, espresse in maniera particolare proprio nel lessico, e quelle più moderate di Rinuccini, sia per la minore estensione del *corpus* oggetto di analisi. Per una breve disquisizione sulle influenze culturali latine nella cultura fiorentina rinascimentale, è ancora valido il giudizio espresso in Ghinassi (1957), pp. 85-92. Per un discorso di metodo sulla valutazione della voce dotta all'interno della tradizione poetica volgare, si veda l'ancora fondamentale Mengaldo (1963), in part. alle pp. 268-276, che, *mutatis mutandis*, mi sento di condividere appieno. Si rilegga ancora sull'argomento, a dispetto della grande distanza temporale dello studio, la breve, ma utilissima, disquisizione che Folena fa precedere alla sua analisi dei latinismi in Sannazaro, così proficuamente ricca di dubbi interpretativi, che conducono lo studioso all'individuazione di «diversi strati di latinismi» (p. 119), cioè, almeno, quelli già due-trecenteschi e quelli di dominio umanistico. Cfr. Folena (1952), pp. 117-124.

spesso io pianga e pensi | or con gelidi spirti, or con *accensi*» (1394). Rinuccini lo adopera *una tantum* in A, senza particolari connotazioni: «Non le tre fauci immense, | formidabil latrato, | non di Caron turbato | l'orride luci *accense* | da la sì dubbia impresa | arrestar l'alma accesa» (916-921), in cui il latinismo, cui corrisponde poco dopo la variante più comune *accesa*, è ancora collegato all'ambito semantico degli occhi e vale 'lucenti, fiammeggianti': stringente, tuttavia, è la spinta della rima<sup>98</sup>;

*algente*, latinismo coniato da Dante, in una sua notissima rima petrosa, come iperbole espressiva: «Signor tu sai che per algente freddo | l'acqua diventa cristallina petra | là sotto tramontana ov'è il gran freddo». Senza dubbio passa a un Petrarca in cerca di preziosità lessicali in quanto dantismo: «e 'l tacito focile | d'Amor tragge indi un liquido sottile | foco che m'arde a la più *algente* bruma» (CXXXV, 6-8)<sup>99</sup>. La voce ha una certa diffusione che è tutta rinascimentale ed è particolarmente apprezzata dal Tasso lirico, forse dietro influenza paterna. Rinuccini l'adopera una prima volta in D, per chiara necessità di rima: «Almo dio, che 'l carro ardente | per lo ciel volgendo intorno | vesti 'l dì d'un aureo manto, | se tra l'ombra orrida *algente* | splende il ciel di lume adorno, | è pur tua la gloria e 'l vanto» (67-72) e, con analogo *iunctura*, che è tassiana, e ancora in rima, anche in A: «Itene al porto, voi; de curvi abeti | sia vostro il pondo e de l'armate genti; | io, fin che l'ombre argenti | fuggolino al saettar de lampi d'oro, | con la diletta sposa | in terra prenderò posa e ristoro» (189-194). Non è nemmeno il caso di sottolineare la perdita di pregnanza semantica di questo latinismo, a partire dalla prima occorrenza dantesca;

*almo*, voce dotta di origine dantesca, ma che acquista il suo valore poetico senza dubbio col Petrarca dei *RVF*: «l'alma luce altera | di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace» (CCXX, 12-13), «Rettor del cielo, io cheggio | che la pietà che ti condusse in terra | ti volga al tuo dilecto almo paese» (CXXVIII, 7-9), con sottile differenza semantica fra forma femminile e maschile<sup>100</sup>. Di qui, la voce ha grande influenza in tutto il petrarchismo cinquecentesco, compreso, e in particolare, nel Tasso lirico. Rinuccini abusa di questo latinismo: per dare un'idea, questo aggettivo compare una ventina di volte in tutto il *corpus*, quasi il doppio delle occorrenze totali di tutto il *Canzoniere*

<sup>98</sup> Cfr. anche in proposito la trattazione, più sul piano morfologico, della voce in Serianni (2009), p. 222.

<sup>99</sup> Cfr. in part. Vitale (1996), p. 514 e Trovato (1979), p. 121.

<sup>100</sup> Cfr. Vitale (2007), p. 240.

petrarchesco. Limitandoci solo ad E, nel giro di pochi versi, la voce è accompagnata a *tesoro*, *contrade*, ma pure *viole*, *boschetto* e poi *diletti*, *contenti*, ma pure alle petrarchesche *luci*, *alme*, appunto, e *serene*. Anche per questa voce, ci troviamo di fronte ad una completa opacizzazione e generalizzazione semantica;

*angue*, possiamo considerarlo un latinismo non particolarmente forte<sup>101</sup>, dal momento che ricorre già in epoca medievale nei principali autori; il *GDLI* lo definisce comunque ‘voce dotta’, riportando il gustoso etimo di Isidoro: «Anguis vocabulum omnium serpentium genus quod plicari et contorqui potest; et inde anguis quod angulosus sit et numquam rectus». È adoperato in senso proprio da Dante nell’*Inferno*: «Una gente impera e l’altra langue, | seguendo lo giudicio di costei, | che è occulto come in erba l’angue» (VII, 84), similitudine costruita su reminiscenza virgiliana: «latet anguis in herba» (*Buc.*, III, 93), ripresa, senza latinismo, da Petrarca in un ben noto passo: «Questa vita terrena è quasi un prato, | che ’l serpente tra’ fiori et l’erba giace» (*RVF*, XCIX, 5-6), ma pure, questa volta conservando il latinismo, in *Tr. Cup.*, III, 157: «so come sta tra’ fiori ascoso l’angue». L’occorrenza dantesca di *angue* sta sicuramente alle spalle di quella petrarchesca in *RVF*, CCCXXIII, 69-71: «punta poi nel tallon d’un picciol angue, | come fior colto langue, | lieta si dipartio, nonché sicura», a sua volta, però, rinfrescata dalla reminiscenza classica di Ovidio, *Met.*, X, 8-10: «Nam nupta per herbas | dum nova naiadum turba comitata vagatur, | occidit in talum serpentis dente recepto», sulla morte di Euridice. La prima occorrenza rinucciniana in E, proprio nel racconto di Dafne sulla morte di Euridice, sembra una commistione mnemonica di tutti questi passi, in cui Petrarca però è dominante: «ma la bella Euridice | movea danzando il piè su ’l verde *prato*, | quando, ria sorte acerba, | *angue* crudo e spietato, | che *celato giacea tra fiori e l’erba*, | *punsele* il piè con sì maligno *dente*, | ch’impallidì repente ecc» (213-218). Tuttavia, decisiva sembra pure la presenza del latinismo nelle *Rime* tassiane, in un passo costruito ugualmente sui precedenti petrarcheschi e danteschi: «Come in bel prato tra’ fioretti e l’erba | giace sovente *angue maligno* ascoso» (650), decisiva, anche per la prima occorrenza della voce in D, con medesima *iunctura*: «Pur giacque estinto al fine | in su ’l terren sanguigno | da l’invitt’arco mio l’*angue maligno*» (56-58). In questo passo di D, *angue* ha valore non tanto di serpente, quanto di ‘drago, mostro’ che divora

<sup>101</sup> Come tale, è considerato latinismo tradizionale già nella lingua del Poliziano da Ghinassi (1957), p. 108.

gli uomini, un'accezione figurata che non sembra distante da un precedente tassiano: «Questo che divorò, pestifero angue, | il pregio e 'l fior de la latina gente, | darìa con la sua morte e con lo scempio | a gli altri mostri memorando essemplio» (*Conq.*, IX, 77), né da questo passo di Chiabrera: «E rammentò ch'a ben guardarne il varco | vegghiava eternamente angue feroce | con toscò rio di formidabil denti» (I, 251);

*chiaro*, nel senso di 'famoso, illustre', si può considerare latinismo semantico e come tale ricorre due volte, a breve distanza, solo nel Prologo, non a caso affidato al poeta latino Ovidio, di D, la prima volta quale ornamento lessicale ai dedicatari del melodramma, la famiglia granducale fiorentina: «Qual maestà vegg'io? Son forse questi | gli eccelsi Augusti miei felici e chiari?» (15-16); la seconda in riferimento alla notorietà del mito orfico, con ironico richiamo alla fonte ovidiana: «Seguendo di giovar l'antico stile, | con chiaro esemplo a dimostrarvi piglio | quanto sia, donne e cavalier, periglio | la potenza d'amor recarsi a vile» (21-24). Tale accezione latineggiante compare invero già nella prosa dantesca del *Convivio* e nei versi classicheggianti dei *Trionfi* petrarcheschi: «Poche eran, perché rara e vera gloria; | ma ciascuna per sé pareva ben degna | di poema chiarissimo e d'istoria» (*Tr. Mortis* I, 16-18) e «Mentre io volgeva gli occhi in ogni parte, | s'i' ne vedesse alcun di chiara fama | o per antiche o per moderne carte» (*Tr. Cup.*, IV, 10-12); tuttavia, l'adozione da parte di Rinuccini sembra risentire piuttosto degli usi poetici rinascimentali, a partire da un Sannazaro molto petrarcheggiante: «A te la mano, a te l'ingegno e l'arte, | a te la lingua serve; o chiara istoria, | già sarai letta in più di mille carte» (*Egl.* IX, 115-117), continuando con Ariosto: «Esso per l'opre sue chiare e famose | fu fatto capitano di quelle squadre» (XXXIV, 21), con il Caro: «Fêrsi i più chiari avanti, e i nomi loro | del fondo si cavâr d'un elmo a sorte» (V, 699-700), con il Tasso epico: «Oggi fia che di Cristo il regno cada, | oggi libera l'Asia, oggi voi chiari» (*Lib.*, IX, 19), ma soprattutto con Guarini: «Queste son le contrade | sì chiare un tempo, e queste son le selve | ove 'l prisco valor visse e morì» (*Past. fido*, 28-30);

*colere*, si tratta di un forte latinismo verbale, invero piuttosto raro, che dall'originario significato di 'abitare', ha acquistato quello di 'prediligere', specializzandosi nel volgare letterario in 'onorare, venerare'. Diffuso in ambito medievale, sia nella letteratura latina che in quella lirica provenzale, arriva a Dante che, se si accetta

l'interpretazione di tutti i commentatori antichi, l'adopera in un discusso verso dell'*Inferno*, XII, 120: «lo cor che 'n su Tamisi ancor si cola». Accogliendo invece l'interpretazione più accreditata fra i commentatori dall'Ottocento in avanti, per cui *si cola* varrebbe 'gronda sangue', questa coniazione dantesca cade e, come sembra fare il *GDLI*, si avanza a Petrarca, escludendo un'isolata apparizione in Cecco d'Ascoli, poco decisiva. Petrarca adopera il latinismo in *RVF*, CCCXXI, 11: «che per te consacrato honoro et còlo», all'interno di una dittologia che fungerà da modello per i successivi autori: si veda il noto passo dalle *Satire* di Ariosto: «O, tutti dotti ne l'adulazione, | (l'arte che più da noi si studia e cole)» (I, 7), oppure dal *Furioso*: «Signore mio, son questi | debiti premii e chi t'adora e cole?» (XVI, 10), così fino a Parini e Manzoni. L'altra occorrenza petrarchesca, nel *Tr. Fame*, 67-69: «o fidanza gentil! chi Dio ben cole, | quanto Dio à creato, aver soggetto, | e 'l ciel tener con semplici parole!», forse sollecitata dalla rima, è replicata dal Tasso: «Oh fidanza gentil, chi Dio ben cole, | l'aria sgombrar d'ogni mortale oltraggio, | cangiare a le stagioni ordine e stato, | vincer la rabbia de le stelle, e 'l fato» (*Lib.*, XIII, 80). La singola attestazione del latinismo in Rinuccini, nel dialogo in D fra Apollo e Dafne, è una trascrizione della dittologia petrarchesca dei *RVF* e, pertanto, lì andrà ricercata la sua origine: «Del ciel gli eterni numi | humile honoro e colo, | e per le selve solo | pongo su l'arco i dardi» (227-230)<sup>102</sup>;

*cuna*, latinismo non particolarmente marcato, adoperato da Dante due volte nell'*Inferno*, la prima in senso proprio: «fu – quando Grecia fu di maschi vòta, | sì ch'a pena rimaser per le cune» (XX, 108-109), la seconda per estensione: «Rèa la scelse già per cuna fida | del suo figliuolo, e per celarlo meglio, | quando piangea, vi facea far le grida» (XIV, 100-102). La voce torna anche nel Petrarca dei *RVF*: «et fera cuna, dove nato giacqui» (CLXXIV, 3). L'attestazione singola in A del nostro Rinuccini: «O madre, o padre, o de l'antico regno | superbi alberghi, ov'hebbi d'or la cuna» (857-858), è contenuta all'interno di una locuzione letteraria stereotipata che vale semplicemente 'nascere' e sembra risentire piuttosto di questo uso tassiano: «Scota, sull'Oceano, o dove nacque | Venere prima, ed ebbe Amor la cuna» (1135), o di quest'altro dalla *Liberata*: «ch'in quella ricca fabbrica ch'aduna | a l'essequie, a i natali, ha tomba e cuna» (XVII, 20, 7-8), con reminiscenza ovidiana;

<sup>102</sup> Una minuta trattazione della voce, si legge anche in Serianni (2009), pp. 225-226, che propende per la paternità petrarchesca, come peraltro Vitale (2007), p. 214.

*damma*, voce dotta latina, anche con la scempia, che, dopo un'isolata attestazione nel *Paradiso* dantesco: «Sì si starebbe un agno intra due brame | di fieri lupi, igualmente temendo; | sì si starebbe un cane intra due dame» (IV, 4-6), in cui forte è la ragione della rima, conosce, prima di rarefarsi, una certa diffusione in età rinascimentale, in virtù di un precedente petrarchesco: «E' non si vide mai cervo né damma | con tal desio cercar fonte né fiume» (*RVF*, CCLXX, 20-21), in cui la similitudine, fortunatissima in ambito medievale, è di origine biblica, ma la fonte più diretta parrebbe classica e virgiliana in modo particolare: «timidi dammae cervique fugaces» (*Georg.*, III, 539). Si veda Pulci: «Poi si vedeva la damma e il cerviere, | che drieto al monte scorgea l'animale», Boiardo: «Vedremo andar, la luna dove è il sole; | la terra molle e l'onda farsi dura, | il tigre dama e il lince farsi talpe, | se io costei fugio, e lei seguir me vôlo» (114, 13), Tebaldeo: «Ed io sempre qual damma o legger pardo | la sequitava per caverne e sassi, | sempre avendo nel cor l'acceso dardo» (7, 27), ma pure in Lodovico Martelli lirico: «Tempo fu ch'io credea, com'or tu credi | che dolcemente ne guidasse Amore | a sprezzare Morte e addolcir l'assenzio: | ma poi, che torcer vidi il dritto calle | et spogliar l'erbe verdi e i vaghi fiori | et vestir sterpi e sassi assai più corsi | che corresse già mai cervo né dame, | per dileguarsi dal crudel periglio | del cacciator, che di sua morte è vago» (I, 67). La singola attestazione rinucciniana del latinismo, ancora una volta in D, sembra però modellata direttamente sulla fonte virgiliana già attiva in Petrarca: «Altra preda non bramo, altro diletto | che fere e selve, e son contenta e lieta | se *damma errante* o fer cignal saetto» (220-222): ne è testimonianza la *iunctura* evidenziata, che è traduzione di *dammae... fugaces*, anche se, in vari modi, essa è tradizionale nel Cinquecento e conosce nel *Pastor fido* guariniano una notevole intensificazione: «Deh! non seguir damma fugace; segui, | segui amorosa e mansueta damma, | che, senza esser cacciata, | è già presa e legata» (II, 2, 58);

*egro*, latinismo forte, con tutta probabilità introdotto da Petrarca come calco agostiniano in *RVF*, CCCXXXVIII, 5-8: «Qual à già i nervi e i polsi e i pensier' egri, | cui domestica febbre assalir deve, | tal mi sentia, non sappiend'io che leve | venisse 'l fin de' miei ben' non integri», ma pure nel *Tr. Fame Ia*, 9: «riposo della gente mortale egra» e nel *Tr. Et.*, 54: «egri del tutto e miseri mortali», in cui però più decisivo sembra il ricordo della ricorrente clausola virgiliana *mortalibus aegris*, che farebbe propendere per considerare la voce un latinismo di origine classica e non cristiana. Vero è che in età

rinascimentale *egro* si diffonde sia col significato di ‘malato, infermo, sofferente’, si veda Ariosto, per esempio: «Se l’infernal peste una egra mente | avvien ch’infetti, ammorbi et avelene» (*Fur.*, XXXI, 4), oppure Tasso: «Così a l’egro fanciul porgiamo aspersi | di soavi licor gli orli del vaso» (*Lib.*, I, 3), con celebrata similitudine lucreziana; sia nel senso di ‘debole, stanco, fiacco’, come ancora in Ariosto: «Quanti ne riscontra, a terra stende; | et in confuso lascia afflitta et egra | la gente, o sia di Libia o sia di Francia» (*Fur.*, XXXI, 93), o in Tasso: «Fa degni, signor mio, questi egri lumi | di veder lei che sparse ampio lavacro» (*Conq.*, II, 80). In Rinuccini, la voce, nella singola attestazione di A, sembra avere piuttosto il significato esteso di ‘turbato, affannato, afflitto’: «Ne l’ampio sen di Morte | ricovrar ponno ogn’or gl’*egri mortali* | refugio estremo a disperata sorte» (895-897), recuperando, da un lato, la *iunctura* virgiliana – che trova pure un riscontro semantico in *Aen.*, II, 268-269: «Tempus erat quo prima quies *mortalibus aegris* | incipit et dono divum gratissima serpit», passo già evocato da Petrarca –, dall’altro, ulteriori riecheggiamenti lirici cinquecenteschi, fra i quali forte è il precedente notissimo di Della Casa: «O sonno, o de la queta, umida, ombrosa, | notte placido figlio; o de’ *mortali* | *egri* conforto, oblio de’ mali | sì gravi, ond’è la vita aspra e noiosa» (54);

*fervere*, latinismo limitato quasi esclusivamente alla terza persona, pare coniato da Dante che lo adopera quattro volte nella *Commedia*, nel significato, proprio e metaforico, di ‘ardere, bruciare’. Petrarca lo inserisce *una tantum* nel *Canzoniere*, per ragioni di rima; nei secoli successivi, la voce conosce una certa diffusione, sia in senso proprio, come testimonia questo esempio di Michelangelo: «Quel che resta scoperto al sol, che ferve | per mille vari semi e mille piante, | il fier bifolco con l’aratro assale» (103, 9-11), sia nel senso metaforico di ‘agitarsi’, come nel Bembo: «Ma non perviene a la mia donna il pianto, | che d’intorno al mio cor ferve e ristagna, | per non turbar la sua fronte serena» (93, 9-11). Ancora una volta, però, il latinismo emerge in tutta la sua vitalità nell’opera poetica del Tasso. Rinuccini lo usa una sola volta in A e in senso proprio: «Ove più ferve il cielo» (177);

*fugace*, latinismo semantico, non nel senso figurato di ‘transitorio, fallace, incostante’, come nell’archetipo petrarchesco di *Tr. Cup.* IV, 61: «O fugace dolcezza! o viver lasso!», quanto piuttosto nel significato primo di ‘fuggitivo’, introdotto ancora una



volta da un verso petrarchesco: «Non corse mai sì levemente al varco | d'una fugace cerva un leopardo» (*Tr. Pud.*, 37-38) e poi replicato in età rinascimentale sia in riferimento ad animali tradizionalmente rapidi – vd. Tebaldeo: «qual fera è più fugace | ti parrà tarda» (322), Sannazaro: «Fillida mia, più che i ligustri bianca, | più vermiglia che 'l prato a mezzo aprile, | più fugace che cerva» (II, 64), Ariosto: «come levrier che la fugace fera | correre intorno et aggirarsi mira» (*Fur.*, xxxii, 10), Caro: «il dorso affaticando | del fugace destrier l'Ebro varcava» (I, 508-509) o il Tasso del *Rinaldo*, ancora molto petrarcheggiante: «e poscia uccisa | fu la fugace e timida cervetta» (I, 53) –, sia in riferimento alla figura dell'amante ritrosa, tradizionale all'interno del genere bucolico-pastorale, come già adombrato nella Laura petrarchesca di alcuni sonetti: si veda il Bembo: «Sì rubella d'amor né sì fugace | non presse erba col piede [...] né 'n drappo schietto care membra accolse | donna sì vaga e bella, come questa | dolce nemica mia» (*As.*, II, 16), Tansillo: «O Galatea al pianto mio più salda, | che scoglio; più fugace | che vento; e più crudel che tutto il mare» (III, 13), Anguillara: «Così Febo e la vergine fugace | fan, questo sprona Amor, quella timore» (I, 148). Pertanto, fra le tre attestazioni del nostro *corpus*, poco valore possiede quella di E: «Sconsolati desir, gioie fugaci, | o speranze fallaci!» (262-263), collocabile all'interno di una fortunata tradizione sentenziosa che dal modello petrarchesco, con o senza latinismo, si moltiplica nei secoli successivi, come mostra l'esempio di un precoce petrarchista quale Giusto de' Conti: «Ahi fugace speranza, che n'hai mostre | fallaci ciance, ahimè mio dolce amore, | perse son tutte le fatiche nostre» (191); mentre interessanti si rivelano sia l'attestazione di D: «Seguendo io me ne giva | per quest'ombrosa selva | i passi e l'orme di fugace belva» (208-210), del tutto sovrapponibile all'esempio petrarchesco dei *Trionfi*, sia quella di A: «Indi a contar si diede | come dal patrio regno | trasse fugace il piede | per seguir l'orme de l'amante indegno» (1015-18), che sembra risentire piuttosto del *Pastor fido* guariniano: «Ma, se le mie speranze oggi non sono, | com'è l'usato lor, di fragil vetro [...] qui pur vedrolla al suon de' miei sospiri | fermar il piè fugace» (III, 1, 31);

*inclito*, voce dotta, di uso letterario, adoperata come pretto latinismo per la prima volta da Dante nel *Paradiso*: «Inclita vita per cui la larghezza | de la nostra basilica si scrisse, | fa risonar la spene in questa altezza» (xxv, 29-31), è ignorata dal Petrarca, ma recuperata dal Boccaccio, ad esempio nella prosa del *Filocolo*, in contesto volutamente alto: «Inclita reina, diano le vostre orecchie alquanto audienza alle mie parole» (4, 27), e

di lì adottata dagli autori rinascimentali, fra cui il Poliziano: «La pompa e il fasto degl'incliti onori | perturbò il sol, perseguì il ciel con pluvia, | con tristi auguri d'incendii e vapori» (I, 769), Boiardo: «Lo ardire e senno e le inclite virtute | serian tolte dal tempo e al fin venute» (*Inn.*, II, 22), Ariosto: «O conte Orlando, o re di Circassia, | vostra inclita virtù, dite, che giova?» (*Fur.*, XIX, 31). Rinuccini adopera il latinismo in A solamente all'interno di *iuncturae* piuttosto schematiche: «l'ancore fermerà l'inclito duce | che da l'orror del ceco laberinto | trasse l'invitte piante, | lasciato il mostro rio su l'erba estinto» (44-47) (la *iunctura* è già in Boiardo e nel Caro), «Vago di riveder l'inclita Atene, | trionfator giocondo, | con cento legni e cento | solca l'humido suol del mar profondo» (50-53), entrambi in riferimento a Teseo, «qui spingeranno i venti il gran Tebano, | di Semele e di Giove inclita prole» (97-98), intendendo Bacco (ma la *iunctura* è già nel *Furioso* e ancora in Caro in contesto interessante: «A te vera di Giove inclita prole» VIII, 458), «A piè del gran Tonante | stassi l'inclita diva, | e, se tarda tal'or move le piante, | severa più quanto più lenta arriva» (656-659), con riferimento alla divinizzazione della Giustizia;

*inferno*, voce dotta in quanto aggettivo, che vale per estensione 'infernale', e come tale introdotta *una tantum* da Dante in apertura del *Purgatorio*: «Chi v'ha guidati, o che vi fu lucerna, | uscendo fuor della profonda notte | che sempre nera fa la valle inferna?» (I, 44-45). Di qui la voce è stata accolta dai poeti successivi all'interno di *iuncturae* che indicano per lo più l'Oltretomba, fra i quali il Boiardo: «Faria pietate a l'alme oscure e nigre, | dove a gran pena mai mercé se impetra, | ne le tenebre inferne orrende e basse» (72, 9-11), Cariteo: «Uscite son da le spelunghe inferne | le tre furie crudeli, in cui non vale | ragion» (308), Sannazaro: «Colui che più ne volse, | or geme e mughia ne le notti inferne» (101, 116-117), Tasso: «La sete è il pessimo de' mali, | però che di Giudea l'iniquo donno | con veneni e con succhi aspri e mortali | più de l'inferna Stige e d'Acheronte | torbido fece e livido ogni fonte» (*Lib.*, XIII, 58). Rinuccini non si allontana da questa tradizione e nelle sole due occorrenze di E inserisce il latinismo in perifrasi stereotipate ad indicare il regno di Plutone: «Trionfi oggi pietà ne campi inferni, | e sia la gloria e 'l vanto | delle lagrime tue, del tuo bel canto» (564-566) e «Ma come spiri e vivi? | Forse il gran regno inferno | spoglian de pregi suoi gl'eterei divi?» (731-733), con interrogative di sorpresa che ricordano molto proprio il Catone dantesco;

*licere*, latinismo verbale limitato alla terza persona, di grande tradizione volgare, anche nella variante più arcaica con sviluppo della *e* protonica qui non attestata, è già presente in Guittone e più volte nella *Commedia* dantesca e naturalmente in Petrarca. L'adozione di questo latinismo, assai diffuso in ambito cinquecentesco, non è dunque particolarmente significativa in Rinuccini. La voce accompagna sempre un infinito verbale, talvolta in forma negativa, come nei tre esempi di E: «Dentro l'infernal porte | non lice ad huom mortal fermar le piante» (498-499), «Sol lice alle grand'alme | tentar sù dubbie palme» (606-607), «ben può dirsi alma felice, | cui pur lice | appressar l'altera sponda» (770-772), sempre con carattere piuttosto sentenzioso; analoga anche l'attestazione in A, insieme ad una certa complicatezza sintattica latineggiante: «Qual di me più felice | o rege o cavalier la spada cinge, | cui rimirar pur lice | sereno il sol che la mia vita alluma?» (257-260);

*linfa*, voce dotta e latinismo poetico nel significato primario di 'acqua', che si diffonde soltanto nella seconda metà del Quattrocento, come testimoniano i seguenti esempi che ne accolgono le prime attestazioni: Lorenzo: «Se tu vien' tra queste chiare linfe, | sia teco il tuo amato e caro figlio, | ché qui non si conosce il suo valore» (65, 9-11), Poliziano: «Qui lieta mi dimoro Simonetta, | all'ombre, a qualche chiara e fresca linfa, | e spesso in compagnia d'alcuna ninfa» (I, 52), Guarini: «Così l'ira sia spenta [...] come spegne la fiamma | questa cadente linfa» (v, 4, 21). Il singolo uso rinucciniano del latinismo in E pare motivato, come già in Poliziano, da ragioni di rima: «Selvaggia diva, e boschereccie ninfe, | satiri, e voi, silvani, | reti lasciat'e cani; | venite al suon delle correnti linfe» (89-92), in un contesto, fra l'altro, che richiama molto l'ambiente poetico tardo-quattrocentesco<sup>103</sup>;

*ostro*, latinismo petrarchesco, coniato per ragioni di rima in *RVF*, CCCXLVII: «Donna che lieta col Principio nostro | ti stai, come tua vita alma richiede, | assisa in alta et in gloriosa sede, | et d'altro ornata che di perle o d'ostro» (1-4). Il latinismo è adoperato in altro contesto e, per così dire, più di sfuggita, anche dal Boccaccio nel *Teseida*, ma per tutto il Quattrocento non risveglia più alcun interesse, ad esclusione del Boiardo che lo inserisce tre volte nelle sue liriche amorose: «Rosa gentil, che sopra a' verdi dumi | dai

<sup>103</sup> Cfr. sull'argomento il giudizio di Ghinassi (1957), p. 104, che parla di «latinismo piuttosto comune nell'umanesimo, specialmente in poesia dove rima spesso [...] con *ninfa*».

tanto onor dal tuo fiorito chioſtro | ſuffuſa da Natura di tal oſtro | che nel tuo lampeggiar il mondo alumi» (I, XI, 1-4)<sup>104</sup>. È però il Bembo a rendere di nuovo ſpendibile queſta voce nel conteſto di un rinnovato petrarchiſmo («Trifon, che 'n vece di miniſtri e ſervi, | di loggie e marmi e d'oro inteſto e d'oſtro, | amate intorno elci frondose e chioſtro | di lieti colli, erbe e ruſcei vedervi» CXXII, 1-4) e a decretarne un certo ſuſſeſſo per tutto il ſecolo; il Taſſo lirico, al ſolito, l'accoglie con rinnovata intensità, forse anche in queſto caſo influenzato dall'eſempio paterno, o dal precedente caſiano<sup>105</sup>: «Né vincitor, poſto a' nemici il freno, | mai di più care ſpoglie indi ſi cinſe, | né di più lucido oſtro alcun le tinſe | od illuſtrole di ſplendor ſereno» (962). Le due atteſtazioni rinucciniane di A riſentono appieno di queſto rinnovato ſpirito petrarchiſta cinquecenteſco: «Vedilo, Amor, che verſo noi ſe 'n viene | d'oſtro lucente e d'oro» (141-142), in riferimento a Teſeo; «Ma tu, ſuperbo altero, | che notturno t'involi a liti noſtri, | là tra le pompe e gl'oſtri | dannerai forse ancor l'empio penſiero» (639-642), queſta atteſtazione, forse, motivata più da ragioni di rima;

*pavere*, latinismo forte e non particolarmente diffuso, uſato ſolo nella terza perſona dell'indicativo preſente. È introdotto dal Petrarca dei *RVF*, anche per neceſſità di rima, all'interno della canzone XXIX con ſtanze *unissonans* alla maniera provenzale: «Ma l'ora e 'l giorno ch'io le luci apersi | nel bel nero et nel bianco | che mi ſcacciâr di là dove Amor corſe, | novella d'eſta vita che m'addoglia | furon radice, et quella in cui l'etade | noſtra ſi mira, la qual piombo o legno | vedendo è chi non pave». Il latinismo è ereditato dal Bembo («Come coſa mortal ſi fugge e pave» 124) e da qualche petrarchiſta cinquecenteſco, ma acquiſta nuova e vigorosa vitalità col Taſſo, il quale, dopo averlo adoperato nel giovanile *Rinaldo*, lo ſparge a piene mani nella *Liberata* – ben 11 volte – alla ricerca d'un leſſico ſublime e latineggiante: «e de' nemici pave e de' ſoggetti», «come guerra mortal ſi fugge e pave», «e di leggier non ſi conturba e pave», «e perché grave | ſtima la piaga, ne ſoſpira e pave» ecc.<sup>106</sup> Da queſt'ultimo eſempio taſſiano è ſenza dubbio ricavata l'unica atteſtazione del latinismo nel Rinuccini di A, anche lui in difficoltà con la rima: «Ond'è tanto timor? non ti ſia grave | ſcoprirlo a noi: deh mira | come teco ciaſcun ſoſpira e pave» (591-593);

<sup>104</sup> Cfr. Mengaldo (1963), p. 332.

<sup>105</sup> Cfr. Serianni (1997), pp. 59-60.

<sup>106</sup> Per queſte ed altre atteſtazioni, cfr. Vitale (2007), p. 216.

*plorare*, voce dotta e latinismo in senso stretto e, pertanto, piuttosto debole, dal momento che penetra in Italia attraverso la diffusione della lirica provenzale già nel Duecento, come testimoniano diversi esempi in proposito, tra cui Ugucione da Lodi: «La muier e i parenti de grand vertù lo plura: | tal ie mena gran dol en la soa portadura, | s'el lo pò abandonar, asai poco n'à cura» (I, 605), Chiaro Davanzati: «I' 'l credo ed aggiolo visto plus-ora | una candela morta ravivare | per poco dimenare, | e 'l malato sanare – sì che nom plora» (72), Lapo Gianni: «Sempre tene lo viso covertò, | e gli occhi suoi non finan di plorare» (1, 9-10). Proprio come provenzalismo, infatti, sembra essere accolto dal Petrarca, anche sulla scorta ciniana: «E più per quel ched i' non trovo ploro, | che per la vita natural che fina» (CXXIX, 5-6), sia nei *RVF*: «tu stai nelli occhi ond'amorose vespe | mi pungon sì, ch' nfin qua il sento et ploro» (CCXXVII, 5-6), che nei *Trionfi*: «Vedi quel grande il quale ogni uomo honora: | egli è Pompeo; ed à Cornelia seco, | che del vil Tholomeo si lagna e plora» (*Tr. Cup.*, III, 13-15), «risposi in guisa d'uom che parla e plora» (*Tr. Mor.*, II, 20), come si vede, sempre in rima e all'interno di dittologia. Più come latinismo, forse, in Iacopone: «Vedenno l'omo sé cusì plagato, | comenza mala mente a.sspirare; | la Componzione li fo al lato, | li occhi ià non cessan de plorare», ma già come provenzalismo nel Dante della *Vita Nuova*: «Piangete, amanti, poi che piange Amore, | udendo qual cagion lui fa plorare» (VIII, 2) e «Volendo far come coloro | che per vergogna celan lor mancanza, | di fuor mostro allegrezza | e dentro da lo core struggo e ploro» (VII, 2), e, forse, anche del *Paradiso*: «Quel che vedi ne l'arco declivo, | Guiglielmo fu, cui quella terra plora | che piagne Carlo e Federigo vivo» (XX, 61-63), con analogo *variatio* verbale. La forma conosce una certa diffusione nei secoli successivi, a partire dal Boccaccio, passando per il Tebaldeo e il Boiardo, fino al Tasso della *Liberata*: «chiama con voce stanca, e prega e plora» (*Lib.*, XII, 90), da cui sembra ispirarsi Rinuccini per la sua unica attestazione in E: «Prega, sospira e plora: | forse avverrà che quel soave pianto | che mosso ha il Ciel, pieghi l'inferno ancora», in rima e in dittologia, secondo il modello petrarchesco;

*pondo*, latinismo non particolarmente forte, piuttosto diffuso in ambito letterario già dal Duecento e accolto prima da Dante in tre luoghi della *Commedia*: «Così a sé e noi buona ramogna | quell'ombre orando, andavan sotto 'l pondo, | simile a quel che talvolta si sogna, | disparmente angosciate tutte a tondo | e lasse su per la prima cornice, | purgando la caligine del mondo» (*Purg.*, XI, 25-30), «Questo conforto del foco secondo

| mi venne; ond'io leväi li occhi a' monti | che li 'ncurvaron pria col troppo pondo» (*Par.*, XXV, 37-39), «e tu, figliuol, che per lo mortal pondo | ancor giù tornerai, apri la bocca, | e non asconder quel ch'io non ascondo» (*Par.*, XXVII, 64-66); poi dal Petrarca dei *RVF*: «et le virtù che l'anima comparte | lascian le membra, quasi immobil pondo» (XCIV, 3-4), «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo | oscuro et freddo, Amor cieco et inerme, | Leggiadria ignuda, le bellezze inferme, | me sconsolato et a me grave pondo» (CCCXXXVIII, 1-4) e del *Tr. Pud.*: «Tal venia contr'Amore, e 'n sì secondo | favor del cielo e de le ben nate alme, | che de la vista e' non sofferse il pondo» (91-93), sempre in clausola e sempre motivato da ragioni di rima. Il latinismo continua la sua fortuna anche in età rinascimentale, adoperato, fra gli altri, 11 volte dall'Ariosto nel *Furioso*, 8 volte dal Tasso nel *Rinaldo* e altre 11 nella *Liberata*, quasi sempre in clausola. La seconda delle attestazioni rinucciniane in A rispetta quest'uso tradizionale: «Narrar pregi divin', gaudi celesti, | è per lingua mortal soverchio pondo» (944-945), mentre la prima è all'interno del verso, anche se con pausa sintattica: «Itene al porto, voi; de curvi abeti | sia vostro il pondo e de l'armate genti»; tuttavia sembra essere stato proprio il Tasso – che pare innamorato di questa voce, avendola inserita, ad esempio, altre 54 volte nelle *Rime* – a liberare il latinismo dalla collocazione obbligata in clausola;

*ruina*, latinismo in primo luogo fonetico<sup>107</sup>, è trattato in questa sede, così come altre voci tradizionali quali *alma*, *augello* ecc., sulle quali vd. *infra*, per la sua pregnanza lessicale, soprattutto nel senso figurato di 'grave danno, avvenimento disastroso' come nell'unica attestazione rinucciniana di A: «Se ne l'alto sereno | pietà di te non giunge, | non so, non so qual fine | tanto cordoglio havrà, tante ruine» (767-770). La voce ha larghissima diffusione già a partire dal Duecento; piace molto a Dante che l'adopera diverse volte nella *Commedia*, ma con differenti accezioni, fra le quali questa sembra la più vicina: «Il loco u' fui a viver posto | di giorno in giorno più di ben si spolpa, | e a trista ruina par disposto» (*Purg.*, XXIV, 79-81), ma si veda pure quest'uso interessante del Trissino tragico: «Ben fra tante ruine una speranza | ancor ne mostra il volto; | che il nuovo re par volto | al bene, e a l'aver d'altrui pietate» (665-669);

*telo*: latinismo non comune, adoperato una prima volta, ma nel senso figurato di 'fulmine', da Dante nel *Purgatorio*: «Vedea Briareo, fitto dal telo | celestial giacer de

<sup>107</sup> Cfr. Serianni (2009), pp. 98-99.

l'altra parte, | grave alla terra per lo mortal gelo» (XII, 28-30), sembra introdotto in ambito epico dal Boccaccio nel *Teseida*: «così costor, ciascuna col suo telo, | de' maschi suoi li spirti sanguinosi | cacciò» (I, 7). Compare in maniera sporadica in autori quattrocenteschi come Tebaldeo o Lorenzo e ottiene l'apprezzamento di Ariosto, che nel suo *Furioso* lo adopera anche in senso metaforico: «Fu tal risposta un venato telo, | di che me ne senti' l'alma trafissa» (XLIII, 39). Di lì si diffonde, ma mai con grande intensità, nel repertorio poetico cinquecentesco, anche nel Tasso epico e lirico. Le due attestazioni del latinismo in D, l'una riproposta tale e quale in A, sono un elemento inatteso, data la rarità della voce: «Giove immortal, che tra baleni e lampi | scoti la terra e 'l cielo, | mandane o fiamma o telo | che da mostro sì rio n'affidi e scampi» (36-39), «Qual de gl'iddei del cielo | de la faretra invitta | non sentì dentr'al cor pungente telo?» (262-264); soltanto la seconda *iunctura* è letteraria e proviene dal Tasso cavalleresco;

*vanni*, latinismo dantesco, coniato per ragioni di rima nell'*Inferno*: «Ravenna sta come stata è molt'anni | l'aguglia da Polenta là si cova, | sì che Cervia ricuopre co' suoi vanni» (XXVII, 25-27). Petrarca lo adopera *una tantum*, ma solo nel *Tr. Temp.*: «Or conven che s'accenda ogni mio zelo, | sì ch'al mio volo l'ira adoppi i vanni, | ch'io porto invidia a gli uomini, e no 'l celo» (22-24). Le scarse occorrenze quattrocentesche, fra cui si possono annoverare quelle di Poliziano e Tebaldeo, non sembrano decisive per la discreta fortuna che la voce ha nel secolo successivo, in particolare per opera dell'Ariosto e dei due Tasso (Torquato l'adopera 11 volte nella *Conquistata*)<sup>108</sup>. Secondo le attese, la voce compare una volta sola in A: «Indi, per l'alto ciel battendo i vanni, | le nubi colorì di luce e d'oro», all'interno di un sintagma che è una sicura reminiscenza ariosteica, dal famoso episodio di Ruggero che libera Angelica a cavallo dell'ippogrifo.

---

<sup>108</sup> Sembra un'inversione di tendenza da parte sua, dal momento che, come ci informa Vitale (2007), p. 331, nella *Liberata* è diffusa la forma più comune *ali/ale*.

## 4.8 Lessico della tradizione volgare

4.8.1 *Lessico poetico generale*. Riporto una prima serie di voci proprie, se non esclusive, della tradizione poetica italiana, di larghissimo uso, tanto da rendere pleonastica qualsiasi esemplificazione delle loro attestazioni nei principali autori<sup>109</sup>:

*aere*, voce di tradizione latina, adoperata in contesto letterario e, in particolar modo, poetico già dai più antichi autori; ecco una delle 4 occorrenze di E: «Al rotar del ciel superno | non pur l'aer e 'l foco intorno, | ma si volve il tutto in giro» (408-410);

*aita*, provenzalismo poetico comune già dal Duecento, deverbale da *aitare*, diffuso invece anche nella prosa; ben attestato in Rinuccini, eccone un esempio da E: «Se Fato invido e rio | di quest'amate piagge ha spento il sole, | donne, ne riconsole | che per celeste aita | il nobile pastor rimaso è in vita» (317-321);

*alma*, forma dissimilata di origine tardo latina, ma specializzatasi già negli antichi in ambito poetico e come tale considerata nel suo valore lessicale proprio<sup>110</sup>; un'attestazione, fra le tante, da D: «io l'alma e 'l fiato al crudo serpe ho tolto» (66);

*ancidere*, meridionalismo fonetico, di origine provenzale, presto diffusosi in area toscana e fiorentina e di lì specializzatosi nell'ambito poetico; da D: «Punto 'l sen di piaga acerba | da quell'armi ond'altri ancise, | non pria fine al pianto ei mise | che un bel fior si fè su l'erba» (187-190);

*augello*, provenzalismo poetico, molto diffuso anche nella forma diminutiva<sup>111</sup>; da E: «che non è fera in bosco, augello in fronda, | o muto pesce in onda, | ch'oggi non formi e spiri | dolcissimi d'amor sensi e sospiri» (67-70);

*aura*, voce poetica di larghissimo uso che si diffonde dal Trecento per tutta la tradizione letteraria; solo uno dei moltissimi esempi, da E: «Cruda Morte, ahi pur

---

<sup>109</sup> Ancora una volta, torna utile il *corpus* studiato in Vitale (2007), nonostante non si tratti certo di voci peculiari dello stile tassiano.

<sup>110</sup> Cfr. Serianni (2009), pp. 101-102.

<sup>111</sup> Ivi, p. 75.



potesti | oscurar sì dolci lampi: | sospirate, aure celesti, | lagrimate, o selve, o campi» (277-280);

*crine*, voce poetica in quanto singolare collettivo (ma *crini* comune anche nella prosa antica), che dal Trecento conosce, com'è noto, grandissima fortuna; è una delle voci poetiche più attestate in Rinuccini; soltanto un esempio, da E: «Mentre Senna real prepara intanto | alto diadema onde il bel crin si fregi | e i manti e seggi de gl'antichi regi, | del tracio Orfeo date l'orecchia al canto» (26-30);

*desiare*, voce più propria della poesia, che ricorre nella tradizione letteraria con numerosissime attestazioni; in Rinuccini, ne trovo, però, una soltanto, in D: «Godi pur de doni egregi; | i tuoi pregi | non t'invidio e non desio» (410-412);

*desio*, voce letteraria di tradizione latina, invero spendibile anche in prosa; soltanto un esempio da D: «S'hai di saper desio | d'un cieco arcier le prove» (110-111);

*desirare*, provenzalismo poetico già diffuso nel Duecento e in ambito siciliano, è una voce piuttosto marcata in senso arcaico; lo troviamo, secondo le attese, una sola volta in A, per esigenze di rima: «Non chieggo, no, ch'alcun per me sospiri | o celeste o mortale: | odi quel ch'io desiri, | bel pargoletto, odi il voler di Giove» (32-35);

*desire*, altro provenzalismo poetico, più spendibile, però, nei secoli della moderna tradizione letteraria; la voce, infatti, è ben attestata in Rinuccini, soprattutto in A: «perché mortal desire | in voi s'affissi, e mire | cupido amante di celeste foco» (305-307);

*guardo*, voce più propria della poesia, di grande diffusione a partire dal Trecento toscano; ben attestata in A: «Or qual hai più di sospettar cagione? | Rischiara il guardo: a che più dubbia stai?» (559-560);

*poggiare*, provenzalismo poetico che si diffonde già dal Duecento e conosce una certa fortuna dopo il Petrarca, ancora fino al Tasso; una sola attestazione, in E:

«Scender al centro oscuro | forse fia facil opra; | ma quanto ahi quanto è duro | indi poggiar poi sopra» (602-605);

*redire*, verbo difettivo, adoperato solo al presente indicativo e congiuntivo, di origine duecentesca e di larga diffusione nei secoli seguenti<sup>112</sup>; ecco una delle due attestazioni in E: «Hor non ti riede in mente | quando fra tante pene | io ti dicea sovente» (142-144);

*rio*, ‘ruscello, torrente’, poetismo fonetico, che acquista valore lessicale a partire almeno dal Trecento, e di larghissima fortuna nella tradizione letteraria<sup>113</sup>; solo due attestazioni, di cui una in E: «Quand’a rai del sol cocenti | par che il ciel s’infihammi e ’l mondo, | fresco rio d’onde lucenti | torna il dì lieto e giocondo» (299-302);

*sembianza*, voce di chiara origine provenzale, che si può considerare poetismo nel significato primo di ‘volto, aspetto’, piuttosto marcato in senso arcaico; una attestazione per ciascun libretto; scelgo da E: «mirate il mio crin biondo, | e del bel volto mio | mirate, donne, le sembianze antiche» (726-728);

*speme/spene*, con variante consonantica, probabilmente motivata da ragioni di rima<sup>114</sup>, è voce poetica, com’è noto, di larghissima diffusione già dagli antichi; naturalmente molto attestata nel nostro *corpus*, scelgo da D: «s’io prometto all’altrui pene | dolce spene | con un riso e con un guardo» (431-433).

4.8.2 *Lessico amoroso*. Si tratta della sezione più tradizionale del lessico rinucciniano, in cui l’autore si limita a riproporre voci quasi tutte di specializzazione semantica petrarchesca<sup>115</sup> e, come tali, vitalissime nella produzione lirica cinquecentesca, compreso il Tasso delle *Rime*. Un primo gruppo di voci fa generico riferimento agli occhi e al volto:

---

<sup>112</sup> Ivi, p. 227.

<sup>113</sup> Ivi, p. 98.

<sup>114</sup> Si veda una breve disquisizione della questione in Serianni (2009), p. 156, in part. n. 18.

<sup>115</sup> Sulla fissazione del lessico petrarchesco in Boiardo e nei primi petrarchisti tardoquattrocenteschi, con una spiccata attenzione per la specializzazione semantica in rapporto ad alcuni oggetti poetici convenzionali, cfr. Mengaldo (1963), pp. 322-336.

*ciglio*, ad indicare in particolare gli ‘occhi’, il ‘volto’. In D compare due volte sempre all’interno della medesima *iunctura*: dapprima, nella scena della tentata seduzione di Dafne da parte di Apollo: «Qual d’un bel ciglio adorno | spira lume gentil ch’al cor mi giunge?» (197-198); poi replicata nella parte del coro, che inneggia proprio alle potenzialità dell’amore: «Ma se d’un ciglio adorno | mira le fiamme un giorno [...] prova ch’in human petto non è core | che non senta d’amore» (297-304). La specializzazione amorosa della voce è testimoniata tanto dalla singola occorrenza del successivo libretto: «ma sempre, o che il bel ciglio | chinasse a terra o rivolgessi in giro, | l’alme beava e i cor d’alto martiro» (692-694), all’interno della descrizione delle bellezze di Euridice; quanto, soprattutto, dalle tre attestazioni in A, fra le quali questa è riferita ad Arianna: «Ma deh, ch’io miri lieto | quel bel ciglio seren che m’innamora: | troppo, troppo m’accora | quel nubiloso velo | ch’il bel viso gentil turba e scolora» (247-251). La voce si diffonde grazie all’uso che Dante ne fa nella *Commedia*, ma inizia ad acquistare una specializzazione semantica amorosa solamente con Petrarca, il quale nei *RVF* l’adopera in riferimento agli occhi di Laura: «Ov’è il bel ciglio, et l’una e l’altra stella | ch’al corso del mio viver lume denno?» (CCXCIX, 3-4); attraverso rimatori come Giusto de’ Conti («Quando costei ver me li passi move, | Che mi tien stretto con sì fero artiglio, | Io vedo Amor, che dal suo altero ciglio | Cosa che m’arde ne’ begli occhi piove», IX, 1-4) e soprattutto Poliziano («Fatta ella allor più gaia nel sembiante, | balenò intorno uno splendor vermiglio, | da fare un sasso divenire amante, | non pur te, Marte; e tale ardea nel ciglio, | qual suol la bella Aurora fiammeggiante», *Stanze*, II, 13), si arriva alle *Rime* del Bembo che pare consacrare la voce allo sguardo amoroso della donna: «Son questi quei begli occhi in cui mirando | senza difesa far perdei me stesso? | È questo quel bel ciglio a cui sì spesso | in van del mio languir merce’ dimando?» (XXI, 1-4). La voce giunge al Tasso che, non nella *Liberata*, in cui ha pressoché sempre valore proprio, ma nelle *Rime*, al solito, ne sperimenta tutte le possibilità metaforiche: «Poi come terse fiammeggiar le vide | ver me girolle e dal sereno ciglio | al cor volò più d’un pungente strale» (XLIII, 9-11);

*luci*, in senso metaforico gli ‘occhi’. Sempre nella scena di seduzione di Apollo in D, Rinuccini mette in bocca al dio questa voce: «Ah che non sol di fere | saettatrice sei, | ma contro a gl’alti iddei | saette avventi da le luci altere» (223-226); nei successivi libretti, la voce non è riferita esclusivamente agli occhi dell’amata. La voce è adoperata

al plurale, in questo senso, per la prima volta dal Dante della *Commedia*, che ne recupera e ne specializza l'ambito semantico dai poeti stilnovisti, i quali l'avevano adoperata anche in senso metaforico e amoroso, ma solo al singolare; in Dante, tuttavia, la voce ha un ampio ventaglio di possibilità espressive, che si adattano anche all'ambito amoroso, ma pur sempre in chiave mistica: «Io mi rivolsi dal mio destro lato | per vedere in Beatrice il mio dovere, | o per parlare o per atto, segnato; | e vidi le sue luci tanto mere, | tanto gioconde, che la sua sembianza | vinceva li altri e l'ultimo solere» (XVIII, 52-57). In Petrarca, la voce al plurale indica sempre gli occhi, ma, alternativamente, del poeta e della donna: «Amor vidi già fermar le piante | ver' me volgendo quelle luci sante | che fanno intorno a sé l'aere sereno» (*RVF*, CVIII, 2-4). Con il Boccaccio, la voce sembra specializzarsi in riferimento agli occhi dell'amata e poi, attraverso il Bembo e i petrarchisti cinquecenteschi, di nuovo con il Tasso delle *Rime* amorose, mantenendo pur sempre un'estensione semantica più ampia;

*lumi*, voce che, al plurale, inizia a diffondersi col *Paradiso* di Dante, significando più che altro 'stelle, spiriti luminosi', ma questa volta è proprio il Petrarca a decretarne la specializzazione semantica in riferimento agli occhi, in particolare, dell'amata: «et vidi lagrimar que' duo bei lumi, | ch'àn fatto mille volte invidia al sole» (*RVF*, CLVI, 5-6), ma pure dell'amante, con una straordinaria fortuna nella lirica cinquecentesca, che ne farà fino al Tasso lirico una delle voci simbolo della tradizione petrarchista. In Rinuccini, in particolare, la voce è sovente riferita agli occhi dell'amante, come in D: «Lumi, voi che vedeste | l'alta beltà ch'a lagrimar vi sforza, | affisatevi pure in questa fronde» (371-373); ma pure alla donna, in E: «pur veggio i tuoi be lumi e 'l tuo bel viso, | e par ch'anco non creda a gl'occhi miei» (722-723);

*rai*, poetismo fonetico<sup>116</sup>, ma specializzatosi a livello lessicale anche in senso amoroso. È ancora il Petrarca dei *RVF* a svilupparne la fortunatissima metafora erotica, che questo esempio pare proprio spiegare per intero: «così costei, ch'è tra le donne un sole, | in me movendo de' begli occhi i rai | cria d'amor pensieri, atti et parole» (IX, 10-12), riprendendo però un *topos* di lontana origine provenzale, come testimonia questo anonimo esempio appartenente alla scuola siciliana: «Ed eo, lasso, guardando 'nnamorai, | chè mi discese al cor vostra figura | per li occhi, come ven dal sol li rai, | e

<sup>116</sup> Cfr. Serianni (2009), pp. 93-94.

sempre di piacer nodrisce e dura». Attraverso il magistero lirico di poeti di transizione quali Giusto de' Conti e il Tebaldeo, la voce, con il suo valore metaforico, arriva ai petrarchisti cinquecenteschi, fino alla consueta esplosione espressiva tassiana. Rinuccini l'adopera in D, in riferimento agli occhi della protagonista: «ma fatt'accorta homai | ch'era ogni fuga in vano, | i lagrimosi rai | al ciel rivolse e l'una e l'altra mano» (332-335).

Senza scendere in minute analisi storiche, possiamo affermare che nei libretti di Rinuccini sono ancora produttive due antiche metafore amorose: la prima è quella legata al tema classico delle frecce d'amore, che nella tradizione poetica italiana è rappresentato dalle voci *dardo*, *saetta*, *stral(e)*, soprattutto in senso figurato, cioè in riferimento agli occhi della donna: soltanto un esempio in D, «Ah ben sent'io se son pungenti i dardi | de tuoi soavi sguardi!» (202-203)<sup>117</sup>. Quasi abusata, invece, l'altra antichissima metafora dell'amore come fuoco, in particolare in riferimento a voci quali *ardere*: in A, molto attestata: «dite: vedeste mai, rotando intorno, | arder in sì bel foco alme sì belle?» (952-953), *fiamma*: «Sia pur tuo cor sicuro. | Arderà fiamma egual d'entrambi il seno», e, naturalmente, al poetismo *foco*, sempre con monottongo: «fervido amante ha sì gran foco accolto | (fortunata donzella) | ch'altro non sa mirar ch'il suo bel volto» (970-972).

Un secondo gruppo di voci, non necessariamente letterarie, appartengono, invece, alla sfera delle sofferenze amorose per l'abbandono o la morte dell'amante:

*doglia*, autentica parola simbolo del lessico doloroso d'amore, ha origini antichissime nella nostra letteratura, almeno dal manifesto lentiniiano: «Così m'arde una doglia, | com'om che ten lo foco | a lo suo seno ascuso ecc.» (2, 28-30) e, attraverso Guittone e Cavalcanti, è adoperata da Dante nelle sue rime più aspre: «Quel dolce nome, che mi fa il cor agro, | tutte fiate ch'i' lo vedrò scritto | mi farà nuovo ogni dolor

---

<sup>117</sup> Su questo uso metaforico tradizionale, abbiamo una bella disamina di natura linguistica in Serianni (1997), pp. 38-39, il quale afferma che, «com'è ben noto, l'armamentario bellico si prestava (e si presta) per più versi a rappresentare le passioni amorose. Intanto, storicamente, per la suggestione iconografica di Cupido armato di frecce micidiali; poi, per la tradizionale percezione del corteggiamento amoroso come un "assalto" [...]; infine, per la funzionalità, nella tradizione stilnovistico-petrarchesca, dell'immagine della donna come "nemica" [...], munita di *frecce*, *dardi*, *strali* con cui infliggere *piaghe* insanabili allo sfortunato amante». Fra gli autori italiani che più hanno sfruttato questa metafora amorosa, vengono indicati il Petrarca dei *RVF*, il Boccaccio e il Sacchetti delle *Rime*, il Boiardo lirico, Sannazaro, il Lorenzo del *Canzoniere*, l'Ariosto delle *Rime* e i petrarchisti Bembo, Buonarroti, la Colonna, Della Casa e la Stampa.

ch'io sento; | e de la doglia diverrò si magro | de la persona, e 'l viso tanto afflito, | che qual mi vederà, n'avrà pavento» (XXI, 15-20), prima di passare al Petrarca e al Cinquecento lirico, dove perde un po' d'intensità espressiva. Rinuccini l'adopera *una tantum* in D: «Ogni ninfa in doglie e 'n pianti | posto havea per sua bellezza» (173-174);

*duolo*, di fatto sinonimo della precedente, questa voce è stata assai meno decisiva nei primi secoli, andando a coprire, per esempio nel Dante della *Commedia*, ambiti semantici diversi da quello strettamente amoroso; sembra essere stato il Petrarca ad averla resa disponibile ai lirici cinquecenteschi, dove conosce una larghissima diffusione, a partire, almeno, dalla canzone-manifesto petrarchesca: «Nel dolce tempo de la prima etade, | che nascer vide et anchor quasi in herba | la fera voglia che per mio mal crebbe, | perché cantando il duol si disacerba, | canterò com' io vissi in libertade, | mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe» (*RVF*, XXIII). Rinuccini usa diverse volte questa voce: inizialmente in D, in riferimento alle sofferenze amorose di Apollo: «deh, come fuor del luminoso volto | traspare il duol ch'ha dentr'al petto accolto!» (369-370); poi, naturalmente, in E: «Morte spense il bel lume; e freddo e solo | restai fra pianto e duolo» (456-457) e in A: «Vinta da l'aspro duolo | non s'accorge la misera ch'indarno | vanno i preghi e i sospir con l'aure a volo» (834-836);

*martiro/martire*, altro sicilianismo letterario, come *doglia*, con consueto metaplasmo di declinazione, è diffusissimo in tutto il Duecento e negli Stilnovisti; Petrarca lo adopera in generale con una certa moderazione, fra gli altri luoghi, per esempio, nella medesima canzone citata prima: «E se qui la memoria non m'aita | come suol fare, iscúsilla i martiri, | et un penser che solo angoscia dàlle, | tal ch' ad ogni altro fa voltar le spalle, | e mi face obliar me stesso a forza: | ché tèn di me quel d' entro, et io la scorza» (XXIII, 15-20); tuttavia, ciò non limita la grandissima diffusione della voce ancora per tutto il Cinquecento. Rinuccini la usa diverse volte, per esempio in E, in riferimento al dolore di Orfeo: «ove tra rei martiri | lo sconsolato amante | premea con guancia lagrimosa il suolo» (382-384), o anche in A: «e che volete voi che mi conforte | in così dura sorte, | in così gran martire?» (785-787);

*piaga*, voce non letteraria, ma sovente usata nella tradizione lirica per indicare, con facile metafora, la sofferenza amorosa; diffusa già nel Duecento, pur con attestazioni

nemmeno paragonabili alla fortuna delle precedenti voci, è codificata dal Petrarca e per il suo tramite arriva al Bembo, fino al Tasso, come testimonia questo esempio: «Non cresce il male, anzi 'l contrario avviene, | s'ella raddoppia l'amorosa piaga | e sana l'alma con sue dolci pene» (16). Rinuccini l'adopera *una tantum* in D: «Punto 'l sen di piaga acerba | da quell'armi ond'altri ancise, | non pria fine al pianto ei mise | ch'un bel fior si fé su l'erba» (187-190);

*querela*, voce non letteraria e non strettamente amorosa, introdotta dal Petrarca in ambito lirico, ma solo per un paio di volte nei *RVF*, delle quali l'una recita: «Et qual ingegno à sì parole preste, | che stringer possa 'l mio infelice stato, | et le mie d'esto ingrato | tante et sì gravi et sì giuste querele?» (CCCLX, 21-23). Questo è bastato perché la voce avesse un discreto successo, soprattutto fra i petrarchisti del Cinquecento, fino al nostro Rinuccini, che l'adopera *una tantum* in E: «O gioie, o risi, o canti | fatti querele e pianti!» (270-271).

Altre due voci letterarie, infine, rientrano nel tradizionale repertorio del lessico amoroso, senza che, però, possano essere raggruppate con le precedenti per qualche affinità semantica particolare:

*mercede*, voce letteraria, sovente apocopata in *mercé*, di antichissima origine, al solito riferibile per la prima volta alla scuola siciliana; di ambito non esclusivamente amoroso – significa spesso soltanto 'ricompensa' o, tutt'al più, 'grazia' – acquista già dal Duecento il significato quasi stereotipato di 'corrispondenza, partecipazione, condiscendenza di sentimenti amorosi da parte di una donna oggetto di ammirazione da parte di un uomo', all'interno di un sistema di valori poetici ancora di origine feudale. In questa accezione propria della lirica amorosa, la voce è recepita dal Dante della *Vita nuova*: «Qual ch'io sia, la mia donna il si vede, | e io ne spero ancor da lei merzede» (31, 3) e dal Petrarca dei *RVF*: «Poi che 'l camin m'è chiuso di mercede, | per desperata via son dilungato | dagli occhi ov'era, i' non so per qual fato, | riposto il guidardon d'ogni mia fede» (CXXX), riscuotendo, in seguito, un grande favore per tutto il Cinquecento. Rinuccini adopera questa voce, soprattutto in E, non solo nell'accezione amorosa, accompagnata sovente, quasi in maniera meccanica, al verbo *impetrare*; ecco esempi utili in proposito: «ineffabil mercede, almi dilette | Amor cortese oggi al mio

pianto impetra» (120-121), «A sì soavi preghi, | a sì fervido amante | mercede anco pur nieghi?» (535-537), «nell'implacabil cor destai pietate: | così l'alma beltate | fù mercé, fù trofeo del canto mio» (752-754);

*partita*: voce letteraria che può indicare anche solo un allontanamento, ma che acquista già nei primi secoli un'accezione particolare in riferimento alla separazione del poeta dall'amata. In realtà, a Dante e a Petrarca piace più nel significato figurato di 'morte', ma nel Cinquecento si ritrova sovente in ambito lirico, soprattutto, negli ultimi decenni, all'interno del repertorio madrigalistico, come testimoniano due celeberrime attestazioni, l'una di Tasso: «Perché ne l'aria bruna | s'udian, quasi dolendo, intorno intorno | gir l'aure insino al giorno? | Fur segni forse della tua partita, | vita de la mia vita?» (324), l'altra di Guarini: «Ah, dolente partita! | Ah, fin de la mia vita! | Da te parto e non moro?» (III, 3, 308). Rinuccini, forse ricordando occorrenze di questa sorte, inserisce due volte la voce in A: «Raddoppierogli al cor lacci e catene, | farò più cupa ancor l'aspra ferita, | di maggior foco gl'empierò le vene, | e faccia poi, se può, da lei partita» (85-88), «Una gentil donzella [...] piange la rotta fede, | piange l'empia partita | d'un amante infedele» (666-672).

#### 4.9 L'aggettivazione e l'*ornatus*

I principali contributi linguistici sui poeti petrarchisti dell'età umanistica hanno mostrato quanto sia importante lo studio dell'aggettivazione per riscontrare debiti e stimoli sia dalla tradizione volgare, più immediata e riconoscibile, che da quella latina, sovente recepita, invece, in maniera più scolastica e talvolta ostentata con una certa meccanicità<sup>118</sup>. Lungi dal pensare di poter esaurire lo scrigno lessicale del nostro *corpus*, mi limito ad indicare qui di seguito per ogni libretto talune suggestioni

---

<sup>118</sup> Si veda la breve premessa che Serianni inserisce nel suo saggio sulle poesie di Della Casa, intorno al valore precipuamente poetico dell'uso degli epiteti: «Già la retorica classica, com'è noto, aveva considerato gli epiteti un portato tipico del verso rispetto alla prosa. Nella trattatistica italiana dal Cinquecento in poi l'attenzione agli epiteti e alla loro diversa funzionalità in prosa e in poesia è una costante. Per il Trissino, le prose "sono così schife de li epitheti come i versi ne sono vaghi"; il Delminio ripete che l'epiteto è "Più libero a' poeti che agli oratori". Bisogna, naturalmente, guardarsi dagli eccessi: il Minturno non nega "che non sia tanta la licenza, che in usarli si prende, che spesse volte soverchiamente vi s'aggiungono"; ma il Quadrio, pur auspicando che "si schivino gli Epiteti oziosi ed inutili", riconosce che sarebbe "matta presunzione e bestiale [...] il dannar uno che *fredda neve* dicesse, e il volersi così fare correggitore di tutti gli antichi maestri, e poeti"». Cfr. Serianni (1997), pp. 42-43.



letterarie, legate in particolare a temi che ritengo peculiari di ciascun testo, che possano illuminare talune preferenze linguistiche di Rinuccini, nel suo tentativo arduo di codificare un nuovo genere poetico e musicale.

4.9.1 *L'ambiente bucolico della Dafne*. L'ambientazione agreste della vicenda mitologica di Apollo e Dafne viene rafforzata da Rinuccini attraverso l'introduzione, peraltro parca, di tessere lessicali attinte da un preciso bagaglio poetico. Le scene più significative in questo senso sono quella iniziale, dominata dal coro, dalle ninfe e dai pastori che si compiacciono dell'uccisione di Pitone da parte di Apollo, e il dialogo centrale fra il dio e Dafne, con la successiva fuga di quest'ultima.

Alcuni sintagmi sono di chiara matrice petrarchesca e, in quanto tali, dotati di grandissima fortuna per tutti i due secoli successivi. Faccio riferimento, per esempio, al sintagma *ombrosa selva*, che trova la sua fonte primaria in *RVF*, CLXXVI, un sonetto d'ambientazione silvana: «Raro un silentio, un solitario horrore | d'ombrosa selva mai tanto mi piacque: | se non che dal mio sol troppo si perde» (12-14), ma che gode di notevole fortuna a partire dal Boiardo e Lorenzo, poi col Bembo e di lì per tutto il Cinquecento; oppure alla dittologia *fronda e/o fiore*, anche al plurale *frondi e fiori*, che dall'ambito poetico fiorentino, influenzato in particolare dal magistero del Boccaccio, diventa un *topos* linguistico dell'ambiente bucolico.

Taluni sintagmi sono di ispirazione petrarchesca, ma raggiungono la codificazione poetica di cui anche Rinuccini fa uso solamente nel Quattrocento. È il caso, per esempio, del verso rinucciniano «valli cercando o monti» (218), che riecheggia un passo di una celebre canzone del Petrarca: «Cercar m'à fatto deserti paesi, | fiere et ladri rapaci, hispidi dumi, | dure genti et costumi, | et ogni error che' pellegrini intrica, | monti, valli, paludi et mari et fiumi, | mille lacciuoli in ogni parte tesi;» (CCCLX, 46-51), ma che compare in maniera letterale in un pre-petrarchista d'eccezione quale Giusto de' Conti (difficile, però, stabilire se questo autore fosse nella memoria del nostro librettista); è il caso della *iunctura* boschereccia *fugitivo cervo*, che richiama Petrarca (*RVF*, CCXII), ma è ripresa in maniera letterale dall'*Atto pastorale* di Luca Valenziano.

La maggior parte dell'*ornatus* linguistico bucolico di Rinuccini trae linfa, però, dallo sterminato repertorio pastorale in volgare del secondo Quattrocento e del Cinquecento. La dittologia *selve e prati*, ad esempio, è nel Bembo e nei successivi petrarchisti, compresa un'*Egloga* dell'Alamanni; *gregge od armento* compare nella *Pastorale* del

Boiardo; la dittologia verbale *s'inselva e si nasconde*, è originale, ma *inselvarsi* è un composto parasintetico che in poesia si diffonde col Poliziano delle *Stanze*: «quanto è più ardita fera più s'inselva, | e 'l sangue a tutte drento al cor s'aghiaccia» (XXXII, 5-6), un passo che sembra aver ispirato anche qualche altra espressione della *Dafne*; il sintagma *diletta caccia* è tratto da un *bestseller* cinquecentesco quale l'*Arcadia* del Sannazaro, mentre *fugace belva* è tratto da Giovanni Andrea dell'Anguillara, il traduttore volgare delle *Metamorfosi* ovidiane.

Poliziano e Lorenzo rimandano alle radici fiorentine dell'umanesimo volgare di Rinuccini, ma se il secondo sembra un sicuro punto di riferimento, come si può evincere da questo noto sonetto, in cui Lorenzo finge letterariamente di prediligere il mondo bucolico e dal quale Rinuccini pesca e interseca molti spunti lessicali (*Canz.*, 105):

Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori,  
le piazze, e templi e gli edifizii magni,  
le delizie, il tesor, quale accompagni  
mille duri pensier', mille dolori.  
Un verde praticel pien di bei fiori,  
un rivolo che l'erba intorno bagni,  
uno uccelletto che d'amor si lagni,  
acqueta molto meglio i nostri ardori;  
l'ombrese selve, e sassi e gli alti monti,  
gli antri oscuri e le fère fugitive,  
qualche leggiadra ninfa paurosa.  
Quivi veggo io con pensier' vaghi e pronti  
le belle luci come fussin vive'  
qui me le toglie ora una ora altra cosa.

il nostro librettista si tiene comunque ben lontano dalle punte lessicali più basse ed espressive che caratterizzano certa produzione comica fiorentina dell'età umanistica, così come di molte altre realtà regionali<sup>119</sup>.

Tuttavia, se si legge bene fra le righe di queste scene boscherecce si possono fare talune scoperte interessanti, che permettono di vedere questo libretto da un punto di vista diverso. Non sarà certo casuale il fatto che questi versi iniziali della *Dafne* rinucciniana (33-39):

---

<sup>119</sup> Basta limitarsi a sfogliare il puntuale inventario raccolto da Roggia sul lessico realistico ed espressivistico delle *Rime* del Poliziano per rendersi conto dell'assoluta estraneità del lessico rinucciniano a questa componente fondamentale del genere pastorale quattrocentesco, che fa del riuso di voci ed espressioni popolari una delle caratteristiche più appariscenti: cfr. Roggia (2001), pp. 207-236.

Dunque senza timor, senza spavento,  
pe' nostri dolci campi  
non guiderem mai più gregge od armento?  
Giove immortal, che tra baleni e lampi  
scoti la terra e 'l cielo,  
mandane o fiamma o telo  
che da mostro sì rio n'affidi e scampi.

nascondano un chiaro riferimento alla più nota canzone politica petrarchesca, *RVF*, CXXVIII, come si può evincere dalla citazione di un'espressione chiave quale «nostri dolci campi» e dall'identità di parole rima:

Voi cui Fortuna à posto in mano il freno  
de le belle contrade,  
di che nulla pietà par che vi stringa,  
che fan qui tante pellegrine spade?  
perché 'l verde terreno  
del barbarico sangue si depinga?  
Vano error vi lusinga:  
poco vedete, et parvi veder molto,  
ché 'n cor venale amor cercate o fede.  
Qual più gente possede,  
colui è più da' suoi nemici avolto.  
O diluvio raccolto  
di che deserti strani  
per inondar *i nostri dolci campi!*  
Se da le proprie mani  
questo n'avene, or chi fia che ne scampi?

In questo modo, si può comprendere che dietro all'ambientazione bucolica, come si è avuto modo di dire più volte – ma questa ne rappresenta una concreta dimostrazione linguistica –, sta un più profondo messaggio politico, da leggersi in chiave allegorica, in riferimento al fortunato mito di Apollo uccisore dell'«angue maligno» che giace sul «terren sanguigno», come quello dipinto da Petrarca, a significare il territorio italiano occupato dalle truppe straniere. E non è un caso che la medesima canzone petrarchesca, fra gli altri, abbia ispirato un potente testo politico di Alamanni, *Il diluvio romano*, dedicato al re francese Francesco I, contro l'invasione delle truppe alemanne<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Tali note linguistiche vanno senz'altro confrontate con le conclusioni contenute nel volume di De Caro (2006), che più volte ho avuto modo di citare, in particolare in riferimento al settimo capitolo (pp. 145-158), in cui l'autore spiega la rappresentazione allegorica del Serpente come traduzione del «motivo ricorrente della polemica antispannola a Firenze» (p. 156).

4.9.2 *La patina elegiaca dell'Euridice*. La sostanza lacrimosa del secondo libretto rinucciniano, tutto giocato intorno al tema della morte e della separazione, si rivela, innanzi tutto, attraverso l'adozione di tessere lessicali opportunamente tratte dalla tradizione lirica, fin dalle sue origini. È il caso, per esempio, della convenzionale dittologia verbale *piangere e sospirare* che, in tutte le possibili forme, ricorre già dal Duecento all'interno di contesti dolorosi; oppure dell'espressione contenuta nel verso di Rinuccini: «e voi, deh, per pietà del mio martiro» (449), per la quale ci si può rifare indietro fino a Guinizzelli: «Così conoscess'ella i miei disiri! | ché, senza dir, de lei seria servito | per la pietà ch'avrebbe de' martiri» (VII, 12-14), per poi, attraverso Cino e Petrarca, arrivare al Cinquecento. Così pure il sintagma *ria sorte (acerba)* è piuttosto tradizionale e si ritrova già in Guittone e Cino, ma pure, nel Quattrocento, in Lorenzo, ad indicare un analogo improvviso trapasso da un momento lieto ad uno doloroso: «Non so qual crudel fato o qual ria sorte | qual avverso destin, tristo pianeta, | mia vita, che stata è quanto dee lieta, | ha fatto tanto simile alla morte» (*Canz.*, 24), fino al Tasso del *Rinaldo*, in contesto di espressive esclamazioni: «Ahi! crude stelle, ahi! sorte iniqua e ria, | quando serà che fuor del duolo emerga?» (IV,14). Il verso rinucciniano «gelami il cor nel seno!», infine, è di nobilissima origine dantesca, da una ben nota rima di dolorosa lamentazione politica: «e messo ha di paura tanto gelo | nel cuor de' Tua fedel', che ciascun tace» (XLVIII, 9-10). Ma è Petrarca ad adattare l'espressione ad un contesto più elegiaco: «Talor mi trema 'l cor d'un dolce gelo | udendo lei per ch'io mi discoloro» (*RVF*, CCCLXII, 5-6), rendendola spendibile per i petrarchisti del Cinquecento, fino al Tasso delle *Rime* che, in clima di maniera, l'adopera spesso in antitesi semantica con voci afferenti all'ambito del caldo.

Altri sintagmi sono, invece, di origine quattro-cinquecentesca, come la fortunata *iunctura acerbo fato*, che ricorre dal Poliziano delle *Stanze* in avanti, o la dittologia *freddo e solo* che, per il tramite del Tebaldeo, arriva al Bembo delle *Rime*, o ancora l'espressione *morte invida e ria*, che potrebbe avere alle spalle questo verso del *Furioso* ariosteo: «Morte o Fortuna invidiosa e ria» (III, 38).

La maggior parte dei sintagmi elegiaci dell'*Euridice*, tuttavia, trova nel Tasso un ineliminabile punto di snodo. In alcuni casi, si tratta di espressioni già ricorrenti nei secoli precedenti, ma che in lui incontrano una codificazione sicuramente viva nella mente di Rinuccini. Si prenda il caso, per esempio, della coppia di sostantivi *pianto e duolo*, che, di provenienza boccaccesca, trova in Tasso una forte diffusione, sia sul

versante epico che su quello lirico, come testimonia questo esempio dalle *Rime*: «e con la vostra pace ha pace intanto | il mare e l'aria, e tregua il duolo e 'l pianto» (1047); *ria novella* è già trecentesco: compare anche nell'Ariosto, ma decisivo appare questo passo dall'*Aminta*, proprio in apertura del quarto atto: «Ne porti il vento, con la ria novella, | che s'era di te sparta, ogni tuo male | e presente e futuro» (1479-1481), decisivo per analogia di contesto funebre e di, inatteso, scioglimento lieto; la *iunctura mesti accenti* si diffonde soprattutto dal Cinquecento ed è propria sia del genere epico (si veda l'*Angelica* dell'Aretino), che di quello lirico petrarchista (vedi Gaspara Stampa), ma ancora in Tasso se ne riscontrano numerose e decisive attestazioni, fra le quali riporto questa dalla *Conquistata*: «e l'armonia rivolse in mesti accenti: | pianger seco pareano 'l mare e i venti» (XXI, 25); la dittologia *fontane e fiumi* è già nel Tebaldeo, in Boiardo, nel Bembo e nel Sannazaro, ma per l'accezione metaforica di 'pianto diretto', questo passo tassiano dalla *Conquistata*: «chiudendo 'l mio fedele in morte i lumi | e i miei versando pur fontane e fiumi» (XXI, 22) è da tener presente, in particolare perché, come la precedente *iunctura*, si trova all'interno di un canonico lamento funebre, sicuramente studiato da Rinuccini; il sintagma *tenebrosi orrori* si diffonde dal Cinquecento, fra gli altri, in Sannazaro, Bembo e Vittoria Colonna, ma è tipico del Tasso, dal momento che se ne contano ben 9 attestazioni fra *Conquistata*, *Rime* e *Mondo creato*; cito da una delle *Rime* di argomento doloroso: «Piangete, o Grazie, e voi piangete, o Amori, | feri trofei di morte e fere spoglie | di bella coppia, cui n'invidia e toglie | e negre pompe e tenebrosi orrori» (1498).

Moltissime altre espressioni poetiche dolorose dell'*Euridice* hanno invece un diretto antecedente solamente nel Tasso. Cito, fra le altre: *crudo e spietato*, che, oltre che nel *Rinaldo*, compare nelle *Rime*: «or qual altr'è sì spietato e crudo | caso o mostro o miracol che si conte?» (655); *fredde e tremanti*, dalla *Conquistata*: «e del fumante pino il tronco adusto | gittò con la tremante e fredda mano» (XVIII, 96), in chiaro contesto funebre; *angosciose (mie) parole*, dalle *Rime*: «Che dolente armonia | di parole angosciose e di sospiri | par che intorno si giri?» (1207); *cadavero infelice*, dal celebre lamento di Silvia nell'*Aminta*: «Sin qui vissi a me stessa, | a la mia feritate: or, quel ch'avanza, | viver voglio ad Aminta: | e, se non posso a lui, | viverò al freddo suo | cadavero infelice» (1809-1814); il verso rinucciniano: «come raggio di sol che nube adombri», contiene un'espressione semantica che è peculiare del Tasso (e, parrebbe, sua originale): ne cito, dalle *Rime*, un primo esempio: «tal ne la mente, o dove | l'alma del

suo splendor s'illustra e splende, | lucenti raggi il mio pensiero adombra, | quasi per nube od ombra» (1348), e un secondo: «e come un sol che nulla nube adombra» (1514); il sintagma *rimbombate dolenti*, dal celeberrimo lamento di Armida, nella versione castigata della *Conquistata*: «Volea gridar: – Dove, o crudel, me sola | lasci? – Ma 'l varco al suon chiuse il dolore; | sì che la rotta sua flebil parola | tornò dolente a rimbombar su'l core» (XIII, 38); ma dalla *Liberata*, Rinuccini trae senza dubbio la *iunctura* plurale *infelici amori*, da uno degli episodi più noti del poema, la fuga idillica di Erminia, che conosce negli stessi anni una straordinaria fortuna in contesto musicale: data l'importanza, e la bellezza, del passo, riporto l'intera ottava (VII, 19):

Sovente, allor che su gli estivi ardori  
giacean le pecorelle a l'ombra assise  
ne la scorza de' faggi e de gli allori  
segnò l'amato nome in mille guise,  
e de' suoi strani ed infelici amori  
gli aspri successi in mille piante incise,  
e in rileggendo poi le proprie note  
rigò di belle lagrime le gote.

4.9.3 *Il registro sostenuto dell'Arianna*. L'ultimo grande lavoro di Rinuccini mostra nelle pieghe delle scene popolate di principi e guerrieri un lessico elaborato, costantemente orientato, come già la sintassi, verso un registro linguistico elevato. Si prenda nel primo atto la scena d'arrivo di Teseo, che dapprima congeda i soldati e poi si rivolge alla sposa in un colloquio intimo, ma sostenuto.

La sostanza dell'*ornatus* è costituita da prelievi lessicali tratti in massa dal repertorio epico-cavalleresco cinquecentesco e, in particolare, ancora una volta tassiano. L'espressione *elmi disciolti e scudi*, ad esempio, al di là della costruzione artefatta caratterizzata dall'epifrasi, mostra una matrice lessicale che rimanda dapprima al *Furioso* ariosteo: «che sanguinoso e de la spada privo, | con mezzo scudo e con l'elmo disciolto» (XLII, 8), quindi alla *Liberata* tassiana: «e de gli scudi l'union disciolta, | più d'un elmo vi frange e d'una fronte» (XI, 38), versi mantenuti anche nella *Conquistata*. Il sintagma *guerrieri eletti* è di origine epica e trova una prima attestazione nelle traduzioni volgari del Caro, ma è il Tasso, con tutta probabilità, a renderlo vivo nella memoria rinucciniana, grazie ad un opportuno prelievo per la sua *Liberata*: «Allor vi manda il capitano ardita | e forte squadra di guerrieri eletti, | perché sia scorta a l'altra e 'n eseguire» (XIII, 19). Se la *iunctura beltà smarrita* è propria del genere cavalleresco

e, in quanto tale, torna nell’Aretino della *Marfisa*: «la dolce innamorata Bradamante | bascia al suo dio la vincitrice mano, | avendo ancora, benché fosse ardita, | dal suo bel viso ogni beltà smarrita» (I, 13), versi replicati identici nell’*Angelica, armate genti*, invece, è di gusto epico: diffuso dal Cinquecento, compare in contesto interessante nella *Conquistata* del Tasso: «s’opposer tosto a gli onorati rischi, | e le navi cingean di genti armate, | tal ch’un vallo di ferro intorno il chiuse, | e de’ nemici ogni pensier deluse» (XVIII, 109), interessante dal momento che anche in Rinuccini il sintagma è legato all’ambiente navale: «Itene al porto, voi: de curvi abeti | sia vostro il pondo e de l’armate genti» (189-190); oltretutto, la curiosa metonimia con cui il nostro librettista indica le navi, *curvi abeti*, rimanda al giovanile *Gierusalemme* tassiano, il primo abbozzo del grande poema epico che Rinuccini poteva conoscere: «Geme il vicino mar sotto l’incarco | di mille curvi abeti e mille pini» (XIV). La dittologia *turbi(ni) e procelle* compare, è vero, anche nel poemetto georgico dell’Alamanni, ma si diffonde ancora grazie al Tasso epico, come mostra questo esempio tratto dalla *Conquistata*: «E la fortuna in suo favor conversa, | pareva a’ Franchi diventar rubella: | però che mosse da la parte avversa | fulmini incontra lor, turbo e procella» (XVII, 111). Anche la *iunctura natio terreno*, che in sé non sembra possedere una specificità epica, giunge a Rinuccini probabilmente per il tramite della *Liberata* tassiana, all’interno del finto racconto lacrimoso di Armida al condottiero cristiano: «ma pure indietro a le mie patrie mura | le luci io rivolgea di pianto asperse, | né de la vista del natio terreno | potea, partendo, saziarle a pieno» (IV, 52).

Nella propria ricerca di una lingua sostenuta, Rinuccini si serve del precedente tassiano anche non in ambito strettamente epico. L’ultimo testo religioso del grande poeta, il cosiddetto *Mondo creato*, in virtù del suo registro sublimeggiante, ritorna come probabile fonte per alcune espressioni forbite dell’*Arianna*, fra le quali, per esempio, il secondo verso in bocca a Teseo: «o de gli affanni, o de gli onor compagni» (167), una lunga e doppia anastrofe che pare derivare da questo luogo della sesta giornata: «Ma dove ancora io voi tralascio a dietro, | o’n brevissimo dir astringo e premo, | destrier veloci e portatori illustri | de’ cavalieri in gloriosa guerra | e’n polveroso arringo, e’n largo campo | de gli onori compagni e del periglio?» (932-937). Anche le *Rime*, già ben presenti per la codificazione amorosa dei precedenti lavori rinucciniani, possono tornare utili per l’*Arianna*, soprattutto se d’impostazione celebrativa e di lingua sostenuta. È il caso, ad esempio, della clausola *di bel pregio alteri*, che dovrebbe derivare da questo

passo tassiano: «Pur meno altero fu de' suoi gran pregi | che de l'onor del buon fratel cortese, | ché, se non ebbe trionfando alloro, | nudrì l'arti, onorò gl'ingegni egregi» (DXL, 9-12), nonostante compaia già in altri lavori cinquecenteschi. Trattandosi, infine, di un libretto di intenzioni e soggetto tragico, non stupisce il fatto di trovare nell'*Arianna* diverse espressioni che rimandano alle precedenti sperimentazioni tragiche del Tasso e, in particolare, al suo *Torrismondo*, pur essendo quest'ultimo un testo, come s'è visto, che poco ha a che spartire col nostro per quanto concerne le intenzioni stilistiche. Si prenda ad esempio la *iunctura duro gelo*, che Tasso adopera già in senso metaforico amoroso nell'*Aminta* e nelle *Rime*, ma che trova nel *Torrismondo* un contesto più pertinente in rapporto al significato proprio del sintagma, così come è inteso da Rinuccini: «perch'ella qui ritrova alberghi e seggi | tra l'altissime nevi e 'l duro gelo, | e tra gli scudi e l'aste | vive sicura, e tra ministri e servi». (at. 2, sc. 6). La clausola rinucciniana «s'alto desio t'invoglia» è resa spendibile dal Tasso sia in contesto epico – vedi la seguente attestazione dalla *Liberata*: «Deh! vanne omai dove il desio t'invoglia» (VI, 74), poi replicata nella *Conquistata* e, soprattutto, quest'altra solo dalla *Conquistata*: «Cedi, s'alto desio d'onor t'invoglia» (VI, 77) – sia in contesto tragico: «e pien d'alto desio d'eterna fama» (at. 1, sc. 3); la dittologia *feste e pompe* deriva soltanto dal *Torrismondo*: «Lasso, la mia soror disprezza e sdegna | ed amori ed amanti e feste e pompe» (at. 1, sc. 3).

L'intenzione tragica di Rinuccini si rivela poi, anche a livello lessicale, attraverso la sua attenzione per il repertorio primo cinquecentesco e per la *Sofonisba* in particolare. Soltanto qualche esempio. Il verso rinucciniano «ove più il mar s'inscoglia», contiene un neologismo, *inscogliarsi*, che dovrebbe contare in questo libretto la sua prima attestazione; tuttavia, la forma non pronominale del verbo, *inscogliare*, è un noto neologismo trissiniano, rivendicato con forza dall'autore nella sua *Poetica*, laddove parla «de la generale elezione de le parole», e contenuto in questi versi in bocca alla protagonista della tragedia: «Qual trista piangeria, se non piang'io? | Che 'n così breve tempo | Ogni allegrezza mia s'è volta in doglia. | Turbato è 'l mare e mosso un vento rio, | Pur troppo hoimè per tempo, | Che la mia nave disarmata inscoglia. | Deh, foss'io morta in fasce! | Che ben morendo quasi si rinasce» (302-309). La dittologia aggettivale *gloriose e belle* è di matrice petrarchesca, ma è recuperata e introdotta in ambito poetico cinquecentesco proprio dal Trissino, che cita, in maniera più o meno letterale, il precedente dei *Trionfi* nella sua *Sofonisba*: «perché una bella e gloriosa morte | illustra



tutta la passata vita» (at. 1, sc. 3); di qui, la dittologia si diffonde fra i successivi petrarchisti e arriva al Tasso. Infine, le seguenti parole di Arianna: «Signor, deh mi concedi, | abbandonando il mio natio terreno, | che d'un sospiro almeno | la rimembranza onori» (208-211), sembrano ricalcate su queste altre di Sofonisba: «La gioia a voi proposta | di queste mie leggiadre | nozze, sarà, che il sospirar m'avanza | sarà, ch'io lasci la regale stanza, | e lo nativo mio dolce terreno» (316-320), come testimonia la ripresa lessicale del verbo *sospirare* e dell'intero sintagma *nati(v)o mio (dolce) terreno*.

Non va sottovalutata, in conclusione di questa breve analisi, la portata dei modelli linguistici latini, che si concreta in una serie di tessere lessicali, per lo più *iuncturae*, che hanno precisi riscontri nella letteratura classica. I modelli lessicali latini, d'altro canto, costituiscono la testimonianza tangibile della più generale attenzione rivolta da Rinuccini al mondo classico, sia per quanto concerne la ripresa archeologica del genere tragico cantato, sia per la scelta degli argomenti mitologici. Limitandoci ancora alla scena iniziale dominata da Teseo, nel verso «girsene il fumo al ciel de' patrii fochi» (172), il sintagma in clausola costituisce una *iunctura* di conio elegiaco, già in Propertio, ma che richiama sicuramente questo passo di Ovidio (*Pont.*, 1, 3, 33-34): «Non dubia est Ithaci prudentia, sed tamen optat | Fumum de patriis posse videre focus», per l'identità dell'immagine rievocata, nonché per l'analogia della situazione di separazione coatta dal luogo natio; gli *aurei tempi* che Teseo prospetta ad Arianna, sono una citazione lucreziana assai riconoscibile, all'interno di un passo ancora ben noto a chiunque si accosti alla letteratura latina: «Nec citharae reboant laqueata aurataque templa» (*Rer. Nat.*, 2, 28); ancora in ambito elegiaco troviamo la *iunctura paterni tetti*, che rimanda al famoso *carmen doctum* catulliano dedicato proprio al mito di Arianna, che costituisce una delle fonti più importanti dell'intero libretto rinucciniano: «Sic funesta domus ingressus tecta paterna» (LXIV, 246); non poteva mancare Virgilio, che fornisce la fonte per il sintagma *dolci sonni*, prima nelle *Georgiche*: «Tum somni dulces densaeque in montibus umbrae» (I, 342), quindi, al singolare, nell'*Eneide*: «nec dulci declinat lumina somno» (IV, 185); infine, il verso «e, se non cinge il crin d'edre e d'allori» (187) richiama, nella citazione delle due piante allegoriche, un passo dell'ottava bucolica virgiliana: «atque hanc sine tempora circum | Inter victrices hederam tibi serpere lauros» (11-12).

## 5. La nascita di un nuovo stile musicale: Peri e Monteverdi

L'operazione letteraria che Rinuccini ha condotto nella creazione del nuovo genere melodrammatico non può essere valutata, per forza di cose, prescindendo dal contributo essenziale dato dai compositori con i quali il poeta fiorentino ha collaborato: fra questi, come s'è visto, occupano un posto centrale in primo luogo Jacopo Peri, in seguito, presso la corte mantovana, Claudio Monteverdi. Non è questa la sede, tuttavia, per proporre un'analisi minuta di carattere musicale o musicologico; mi limiterò, dunque, a fornire qualche spunto sull'intonazione dell'*Euridice* e a tracciare una breve disamina del lamento monteverdiano di Arianna, unica parte superstite della partitura omonima. Scelgo volutamente di non trattare l'intonazione di Caccini sulla medesima *Euridice* di Rinuccini, non perché priva di interesse in sé, ma per il fatto che fra i due artisti, così come è stato da più parti messo in luce, non c'è stata alcuna collaborazione diretta, dal momento che Caccini ha messo autonomamente in musica il testo senza una precisa committenza, ma per rispondere soltanto ad un personale sentimento di rivalità artistica con Peri.

Mi è parso necessario, tuttavia, da una parte, far precedere la trattazione più propriamente musicologica da alcune brevi note di carattere metrico, un ambito d'incontro di fondamentale importanza per le interconnessioni fra il livello della musica e quello della poesia; dall'altra, estendere l'indagine a due testi collaterali: l'uno è l'*Orfeo* di Striggio, che costituisce il primo banco di prova per Monteverdi con il nuovo genere e che intrattiene notevoli rapporti di dipendenza con la precedente *Euridice*; l'altro, il cosiddetto *Ballo delle ingrate*, scritto dallo stesso Rinuccini e musicato da Monteverdi nel medesimo torno di tempo dell'*Arianna*, sempre per la corte mantovana, nel quale emergono alcuni elementi ricorrenti della poetica dei due autori.

## 5.1 La metrica di Rinuccini

L'elemento peculiare delle scelte metriche rinucciniane, già ben evidente nel primo libretto, è l'adozione di una combinazione di endecasillabi e settenari per le parti destinate all'azione dei personaggi principali, in contrapposizione alle forme strofiche destinate ai cori. Se in quest'ultime le rime sono d'obbligo, secondo schemi regolari, anche nei recitativi esse non mancano, pur presentandosi in maniera piuttosto libera e quasi mai, se non in chiusura di periodo, a distanza ravvicinata<sup>1</sup>. Non è superfluo sottolineare il fatto che, a differenza di quanto avviene per esempio nella coeva *Favola d'Orfeo* di Alessandro Striggio, musicata da Monteverdi, nei libretti di Rinuccini non si trovano casi di forme strofiche, e dunque chiuse, affidate ad un solista<sup>2</sup>.

La scelta di adoperare endecasillabi e settenari alternati si rifà senza dubbio al modello più recente del *Pastor fido* guariniano, nonché all'*Aminta* del Tasso, tuttavia s'è visto come essa non sia estranea nemmeno al repertorio tragico (vedi naturalmente la *Canace* di Speroni), compreso quello fiorentino (e il pensiero va soprattutto a

---

<sup>1</sup> Si leggano le parole della Russano Hanning su importanti questioni metriche, in particolare legate all'uso della rima nell'*Euridice* di Rinuccini: «Another trait of Rinuccini's poetry that renders the use of rhyme less obvious is the frequent pairing of hendecasyllables and heptasyllables, the latter being a verse from which, according to Mei, is too fleeting to satisfy the ear. Hence, the endings of the short verses are presumably less readily perceived by the listener, and the effect is to increase the possibility of enjambement and render the poetry closer to the style of prose. In addition, Rinuccini occasionally inserts unrhymed lines into the texture of his fabric. These are always isolated, as though they had been added intentionally to disfigure the design, and they are usually, though not without exception, verses of seven syllables». Cfr. Russano Hanning (1980), p. 67. Non mi sento di concordare con l'idea che l'alternanza di endecasillabi e settenari, mediante la possibile introduzione di *enjambement* – peraltro sempre molto parca da parte di Rinuccini –, possa contribuire a rendere più prosastico il testo poetico, da una parte perché ciò si scontra con la tradizione del madrigale letterario cinquecentesco (basti pensare alla produzione del Tasso, sempre fortemente poetica per quanto riguarda il ritmo dei versi), dall'altra, perché, anche in presenza di *enjambement*, l'intonazione di Peri tende sempre, come si vedrà, a rispettare l'integrità del verso, sia esso lungo o breve.

<sup>2</sup> In riferimento all'*Orfeo* di Striggio, basti pensare all'aria di Orfeo del secondo atto, «Vi ricorda, o boschi ombrosi», scritta in quartine di ottonari secondo lo schema ABBA, che non a caso ispira a Monteverdi un motivetto di danza, con tanto di ritornello strumentale fra una strofa e l'altra; si pensi pure all'altro passo celebre dell'opera, il «Possente spirito» del terzo atto affidato sempre al protagonista, che è scritto in terza rima dantesca, come già – a dire il vero – nella *Dafne* rinucciniana gli ultimi dieci versi affidati ad Apollo, da «non curi la mia pianta o fiamma o gelo», prima del coro finale. Si leggano in proposito le parole della Russano Hanning, che sottolinea la novità delle scelte sperimentali di Rinuccini: «While Rinuccini usually avoids formal and conventional constructions, especially in the *parti recitative* of his libretto, there are sections in *Euridice* in which he seems to employ a modification of the old frame work of terza rima to accommodate his dialogue. [...] I believe Rinuccini's approximation of the original norms indicates his quest for some kind of structural organization to serve as a guide for the creation of a new poetic language, suitable to dramatic dialogue and speech-like song». E più avanti: «The poetry of the recitative sections, however, varies according to the function and place of the monologue or dialogue in relation to the drama». Cfr. Russano Hanning (1980), p. 67 e p. 71.

Rucellai e al Martelli)<sup>3</sup>. L'adozione di un metro misto, oltre a criteri di dolcezza, risponde anche a ragioni di varietà espressiva, come tenterò di mostrare qui di seguito trattando dell'intonazione musicale<sup>4</sup>. Anche le forme chiuse e strofiche dei cori hanno una diretta funzione musicale, dal momento che con il loro ritmo regolare facilitano il lavoro del compositore che, per convenzione, sovente deve adottare in quei casi metri di danza<sup>5</sup>.

5.1.1 Si prenderà ora il libretto dell'*Euridice* come esempio paradigmatico della produzione melodrammatica di Rinuccini – dal momento che gli altri libretti non si discostano molto – e lo si analizzerà a livello metrico<sup>6</sup>.

Il prologo affidato alla personificazione della Tragedia è strutturato in quartine di endecasillabi secondo uno schema di rime incrociato. Tale regolarità corrisponde alla struttura dell'intonazione musicale, che prevede uno schema armonico e melodico identico per ogni strofa. Va da sé che viene lasciato al buon senso dell'interprete l'adattamento mensurale in corrispondenza di schemi di versi non esattamente corrispondenti al modello offerto dalla prima strofa (si veda, ad esempio la distanza che

---

<sup>3</sup> Sulla metrica delle tragedie fiorentine del primo Cinquecento, abbiamo a disposizione un recente saggio di Paola Cosentino, la quale, nel sottolineare l'importanza dell'endecasillabo sciolto trissiniano, riconosce il valore delle sperimentazioni anche più audaci: «la polimetria diviene infatti un espediente espressivo efficace all'interno di una drammaturgia che poco concede alle variazioni dei registri tonali e che seleziona una limitata gamma di lessemi tragici all'interno del linguaggio già depurato della tradizione petrarchesca. Si distinguono, ad esempio, la sestina impiegata dal Rucellai in un coro della *Rosmunda*; la rima che sempre il Rucellai utilizza interrompendo le serie di endecasillabi sciolti, dove essa acquista un valore significante; l'impiego di settenari alternati a quinari che tende a regolarizzarsi nell'*Oreste*; ancora l'esperimento di una canzone senza rime, caratterizzata da forti inarcature, nella *Tullia* del Martelli; infine l'alternarsi libero di settenari ed endecasillabi non rimati nei commi dell'*Antigone* dell'Alamanni, il quale, rinunciando, in queste sedi, all'impiego di madrigali o di ballate, dimostra una maggiore indipendenza dalle forme metriche tradizionali». Cfr. Cosentino (2005), p. 57.

<sup>4</sup> È la stessa Cosentino a ricordare in proposito che la scelta operata già dal Trissino di introdurre nelle parti corali metri tradizionali con alternanza di endecasillabi e settenari corrispondeva ad una ricerca di «schemi lirici che temperavano la radicalità della scelta compiuta nelle sezioni dialogate», come si evince dal breve brano tratto dalla quinta divisione della *Poetica* del vicentino, che la Cosentino riporta in maniera opportuna: «Ben è vero che nei cori della tragedia e della commedia e nelle commedie che trattano di amore e di laudi, ove la dolcezza e la vaghezza specialmente vi si richiede, esse rime con le sue regole non sono da schivare; ma vi denno ricevere et abbracciare per esser membra principali di esse vaghezza e dolcezza». Cfr. Cosentino (2005), p. 49-50.

<sup>5</sup> Un'approfondita analisi delle parti corali dei melodrammi rinucciniani si può leggere in Russano Hanning (1980), pp. 131-180. La studiosa sottolinea come le parti corali si facciano più ampie e complesse nei libretti del 1607-1608, per venire incontro alle esigenze dei compositori, che erano limitati dall'esclusività del recitativo, dal momento che l'aria solistica non aveva ancora preso piede. Viene anche messo in luce come numerose intonazioni corali dei primi melodrammi intrattengano molti apparentamenti con la produzione delle canzonette popolari cinquecentesche, naturalmente in opposizione al genere del madrigale polifonico di natura letteraria.

<sup>6</sup> Un'utilissima analisi metrica, ricca di riferimenti storici e implicazioni musicali, da cui ho già tratto e trarrò diversi spunti critici, si può leggere in Russano Hanning (1980), pp. 56-83.

corre fra il primo verso della prima quartina: «Io, che d'alti sospir vaga e di pianti» e il primo verso della seconda: «non sangue sparso d'innocenti vene»). Da sottolineare il fatto che la macrosintassi non va di pari passo con la segmentazione strofica: pertanto, la prima quartina risulterà compiuta musicalmente, con tanto di cadenza, ma non autosufficiente a livello sintattico, dal momento che il verbo che corrisponde al soggetto in apertura compare soltanto nell'ultimo verso della seconda quartina. Ciò significa che compositore e librettista hanno sacrificato ragioni comunicative a convenzioni musicali<sup>7</sup>.

Il primo atto è tutto svolto in endecasillabi e settenari, con una serie di interventi piuttosto autonomi che coinvolgono il coro ed Euridice. Il coro che chiude l'atto, che corrisponde al parodo della tragedia classica, è organizzato in quartine composte da due endecasillabi che incorniciano due settenari, secondo lo schema rimico incrociato AbbA. La strofa iniziale, come nella ballata, costituisce il ritornello musicale ricorrente, senza però alcun legame di rime con le varie strofe.

Anche il secondo atto, più ampio, è tutto svolto in un recitativo di endecasillabi e settenari. Al dialogo iniziale, più fitto, fra Orfeo e il compagno Arcetro, con l'intervento dell'altro pastore Tirsi, segue senza soluzione di continuità la scena della *rhexis* della messaggera Dafne sulla morte di Euridice. Anche il racconto della messaggera, costantemente puntellato dagli interventi dei personaggi in scena e del coro, è tutto svolto in endecasillabi e settenari. Per l'analisi musicale di questo fondamentale passo drammaturgico, vedi *infra*. Un coro organizzato in quartine di ottonari, con rime alternate ABAB, chiude il secondo atto: in questo caso, si ripetono in musica soltanto i due versi conclusivi della prima quartina, che fungono da ritornello.

Tutto l'atto terzo è occupato dal racconto di Arcetro, secondo il consueto metro recitativo; chiude l'atto un coro più breve costituito da sestine di ottonari secondo lo schema rimico ABCABC. Prima del cambio di scena, un breve intervento affidato ai Pastori è costituito da un organismo di otto versi, endecasillabi e settenari alternati, con

---

<sup>7</sup> Per un'analisi della musica di Peri al Prologo dell'*Euridice* e, in particolare, per gli evidenti legami col Prologo della *Dafne* e con altri pezzi chiusi cinquecenteschi scritti sopra un metro analogo, cfr. Porter (1965), pp. 182-189. Si leggano in proposito, però, anche le parole di Fabbri (2001), pp. 217-218: «Aux origines du théâtre musical, précisément à cause des habitudes de communication dont on a parlé, le recours à des structures de cette nature se vérifie surtout à certains moments fixes: dans les prologues, confiés à un personnage qui entonne les strophes de ce qu'on peut appeler une ode horatienne (les partitions qui nous sont parvenues ne contiennent que le modèle mélodique de la seule première stance, à appliquer avec d'éventuelles adaptations minimales aux strophes successives, ainsi que la ritournelle instrumentale qui s'interpose entre les strophes), et dans les chœurs qui séparent une scène d'une autre ou qui terminent les actes».

lo schema di rime aBBAccDD, quasi una sorta di breve intermezzo prima della centrale scena infernale.

Anche il quarto atto, compresa l'ampia preghiera di Orfeo, non viene meno alla scansione metrica di endecasillabi e settenari, anche quando il dialogo fra il protagonista e le divinità infernali si fa più fitto. Il coro conclusivo, che corrisponde all'ultimo stasimo della tragedia classica, è organizzato in sestine di soli settenari, secondo lo schema ababcc.

Tutto l'ampio quinto atto è un unico recitativo a più voci. Chiude il melodramma un ampio coro che è strutturato in strofe anacreontiche, cioè sestine di ottonari e quaternari secondo lo schema AaBCcB, dietro l'evidente modello di Gabriello Chiabrera, che in quelli stessi anni aveva ripreso l'insolito metro dalla produzione francese cinquecentesca, con l'intento di innovare la tradizione italiana, ancorata alle forme del modello petrarchesco<sup>8</sup>. Influenzate dal Chiabrera sono probabilmente forse anche le forme prescelte per i cori precedenti, dal momento che si ritrovano tutte nel piccolo *corpus* di liriche che il poeta invia a Jacopo Corsi e a Rinuccini stesso negli anni cruciali 1594-1595<sup>9</sup>. L'adozione della strofetta anacreontica, insieme all'uso massiccio di endecasillabi alternati a settenari, costituisce la principale peculiarità della metrica rinucciniana, come si vede, piuttosto misurata nelle scelte e coerente nello svolgimento<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Sulle innovazioni metriche di Chiabrera, cfr. il recente e importante Zuliani (2003), nel quale si afferma: «se da un lato è impensabile un rapporto diretto fra i metri di Chiabrera e queste canzonette quattrocentesche, dall'altro è possibile che una tradizione ininterrotta li unisca attraverso il '500 nell'ambito della pratica musicale profana 'di consumo', la già citata "tradizione non scritta del canto accompagnato", che giunse assai di rado ad essere fermata su carta» (p. 122).

<sup>9</sup> Cfr. Raboni (1998), in part. pp. XVIII-XIX, ove si cita la ronsardiana *Del mio sol son ricciutegli*, che si può leggere alle pp. 35-37 del medesimo volume e che presenta una struttura di versi e rime identica al coro finale della *Dafne*. In proposito, Zuliani afferma: «La sperimentazione poetica chiabreriana avvenne a stretto contatto con la ricerca musicale della Camerata fiorentina, che alla fine del '500 diede vita al melodramma, ed appunto l'ode-canzone di Chiabrera pose le basi per il metro delle arie del melodramma e dell'opera»; mentre più avanti, richiamando le esplicite richieste dei musicisti dell'epoca al poeta, Zuliani sostiene che «la nuova metrica era percepita come una novità nella musica colta, che come s'è visto in quegli anni viveva l'ascesa del canto monodico, dopo secoli di predominio della musica polifonica». Cfr. Zuliani (2003), rispettivamente p. 122 e p. 124.

<sup>10</sup> Cfr. Russano Hanning (1980), p. 13: «Rinuccini's debt to Chiabrera is generally discussed in terms of new poetic meters and verse forms imitated by the latter in turn from French poets, especially Ronsard. Although never formally acknowledged by Chiabrera, his acquaintance with the ideas of the Pléiade was formed in Rome through his friendship with Marc-Antoine Muret, the exiled French humanist and follower of Ronsard. [...] The influence of French sources, is also evident in the external forms of their poetry. The final chorus, for example of *Dafne*, "Bella ninfa fuggitiva" is identical in meter to Chiabrera's *canzonetta* "Belle rose porporine" from the 1599 collection *Maniere*, which in turn is built upon Ronsard's "Quand je voy dans un jardin". In these examples, the specific innovations are the use in Italian verse (of a courtly rather than popular nature) of mixed *ottonari* and *quaternari (sic)* [...] and of a six-line strophe with the rhyme aab ccb, a form very popular among the Pléiade poets». Ma si veda anche

## 5.2 Sull'intonazione musicale di Jacopo Peri

Come si è avuto modo di ricordare, dell'intonazione del libretto rinucciniano della *Dafne* ci sono giunti soltanto pochi frammenti, per lo più corali, di difficile attribuzione, dal momento che c'è pure la mano di Jacopo Corsi, e di per sé poco significativi<sup>11</sup>. Ai fini di una pur contenuta analisi dello stile melodrammatico di Peri, ci viene in soccorso la partitura completa dell'*Euridice*, oggetto di numerose ristampe anche in epoca moderna<sup>12</sup>.

Per ragioni di opportunità e di spazio, ho scelto di analizzare due momenti centrali del melodramma: il racconto della morte di Euridice da parte della messaggera Dafne e la preghiera di Orfeo alle divinità infernali<sup>13</sup>.

---

Fabbi (2001), p. 218: «Les interventions corale étaient en général strophiques, et sans doute rédigées selon les nouveaux préceptes de la poésie anacréontique: avec des vers brefs, souvent parisyllabiques, avec des schéma accentuels très évidents et réguliers. [...] S'agissant d'entités collectives, le compositeur pouvait les traiter de façon crédible en polyphonie surtout homorythmique, mais il ne manque pas d'exemples d'imitations, avec également des solutions stilistico-chorales dans lesquelles les interventions à plusieurs voix pouvaient figurer dans une fonction responsoriale».

<sup>11</sup> La più completa descrizione dello stato delle parti musicali conservate che concernono l'intonazione di Peri del libretto rinucciniano della *Dafne* resta ancora quella di Porter (1965), che in questo articolo comunicava la recente scoperta di un breve recitativo tratto dal racconto del Nunzio; interessanti anche le sue osservazioni sul rapporto fra schemi metrico-formali della tradizione letteraria cinquecentesca e schemi musicali coevi, che si applicano bene alle tipologie di intonazione registrate nei frammenti superstiti. Sulla più generale povertà drammaturgica della *Dafne* di Rinuccini e Peri, considerata soltanto una prova delle nuove possibilità espressive del canto monodico applicato alla scena, cfr. il più recente Tomlinson (1975).

<sup>12</sup> Cito almeno l'ormai storica ristampa celebrativa di epoca fascista Magni Dufflocq (1934) e la più recente Forni (1979), che è una semplice ristampa anastatica della partitura originale; mentre, in ambito anglosassone, l'edizione di Mayer Brown (1981) adopera il moderno sistema di notazione musicale.

<sup>13</sup> Sullo stile musicale di Jacopo Peri, e sull'*Euridice* in particolare, che costituisce senza dubbio la sua prova più rappresentativa, abbiamo la fondamentale analisi di Laura Pistolesi, che inserisce il nuovo melodramma all'interno delle dispute cinquecentesche sulla teoria musicale e sulla riscoperta della notazione greca antica. La studiosa opera un confronto fra le due versioni musicali del libretto, quella di Peri appunto e quella mai rappresentata, ma stampata per prima, di Giulio Caccini, a partire dalle loro dichiarazioni teoriche contenute nelle prefazioni alle rispettive edizioni a stampa. Di Peri, in particolare, la Pistolesi sottolinea dapprima l'ideale di «una melodia [...] che si configuri come “cosa mezzana” fra il canto vero e proprio, o meglio il canto polifonico – la polifonia era all'epoca ancora la Musica per antonomasia – e il semplice parlare», cioè, in altre parole, «una forma intermedia fra parola e canto» che «poggia sul presupposto dell'esistenza di una stretta parentela fra le due realtà» (pp. 51-52); quindi suggerisce che «evidentemente la melodia è concepita dal Peri al di fuori dell'armonia, in relazione all'articolazione dei suoni anziché in relazione alla loro funzionalità armonica. [...] Dato che è l'affetto a suscitare gli accenti musicali e a guidare lo svolgimento melodico del canto, il basso si muoverà “al tempo di queglii”, rimanendo fermo fin tanto che la melodia, scorrendo per vari gradi, ritorni di nuovo ad una nota capace di un accordo armonico determinando un cambiamento del basso» (p. 53). Scendendo poi in minuti rilievi tecnici, la Pistolesi conclude affermando che «nel Peri il basso continuo è indispensabile sostegno al rinascere della monodia nel senso più classicheggiante del termine, cioè a un tipo di canto che segue criteri esclusivamente melodici, dove lo svincolarsi della intrinseca necessità di continue consonanze, proprie della polifonia, offre la possibilità di dare libero corso alla articolazione semitonale e cromatica cui è principalmente affidato il compito di imitare la parola e l'affetto» (p. 82). Per queste citazioni e per ulteriori approfondimenti, cfr. Pistolesi (1990) nella sua integrità. Considerazioni simili si

5.2.1 *La rthesis della morte di Euridice*. L'atmosfera lieta delle nozze d'Orfeo viene improvvisamente interrotta da un inopinato accordo di sol minore sotto un'esclamazione dolorosa della ninfa Dafne, compagna di Euridice. Di qui, dopo quasi cento battute di rikusazioni ed inviti reciproci, a batt. 310 inizia il racconto di Dafne, organizzato a livello metrico in un libero recitativo di endecasillabi e settenari.

Bisogna dire subito che Peri rispetta con assoluta regolarità l'unità del verso e, da parte sua, Rinuccini evita il più possibile *enjambement* forti; di conseguenza, l'alternanza di endecasillabi e settenari permette una maggiore varietà di ritmo musicale, più contenuta nei versi brevi, più rapida ed espansiva nei versi lunghi. In questo modo, non è mai pregiudicato il valore comunicativo del testo poetico, nonostante la presenza di periodi anche piuttosto lunghi e complessi. In questo senso, l'intonazione di Peri sembra effettivamente più recitazione che canto<sup>14</sup>.

Ma è opportuno vedere più da vicino questa importante sezione. Iniziamo con il primo periodo:

Per quel vago boschetto,  
ove rigando i fiori  
lento trascorre il fonte de gli Allori,  
prende dolce diletto  
con le compagne sue la bella sposa.

È un unico periodo che occupa cinque versi, composto da una principale che accoglie al suo interno una relativa locativa, retta dal complemento di luogo posto subito in apertura: a sua volta, la relativa contiene una breve gerundiva dal debole valore subordinante. Si noti che in entrambe le frasi il soggetto è posto come ultimo elemento dopo il predicato, in corrispondenza dei due versi endecasillabi, con un effetto metrico-sintattico ritardante piuttosto caratteristico.

Peri sceglie un'armonia che corrisponde alla moderna tonalità di si bemolle maggiore, adatta ad una situazione genericamente serena e dolce. L'armonia è piuttosto statica, almeno per i primi tre versi, con una semplice cadenza alla moderna dominante, cioè fa maggiore, che si compie proprio in conclusione di periodo. A livello metrico, si

---

ritrovano in un altro e più recente saggio della medesima studiosa: cfr. Pistolesi (2001). Utili anche alcuni spunti che si possono trarre dalla lettura di Russano Hanning (1980), pp. 83-130, in cui l'intonazione di Peri è confrontata con quella di Caccini, ma pure con l'*Orfeo* monteverdiano.

<sup>14</sup> Segnalo un recente e piuttosto tecnico saggio di John Walter Hill, che si prefigge di mostrare attraverso i moderni mezzi scientifici della fonologia l'aderenza del recitativo musicale di Peri ad un'ipotetica recitazione parlata. Cfr. Hill (2003).



può notare subito una caratteristica dell'intonazione del compositore fiorentino, la tendenza, cioè, ad inserire valori brevi per le sillabe dell'emistichio iniziale, che si allungano nel secondo emistichio fino alla clausola che presenta sempre valori lunghi: un modo, forse, per esaltare i valori fonici delle ultime sillabe, che sono spesso legate dalla rima. Le clausole dei primi quattro versi in questione, a livello musicale, sono sempre piane, cioè l'ultima sillaba cade sul secondo tempo debole, mentre soltanto la clausola finale è tronca, presentando l'ultima sillaba in battere, con un valore molto lungo di semibreve: questo fatto accentua il senso di conclusione del periodo e, se si aggiunge la pausa di semiminima prima di «la bella sposa», che non può che marcare musicalmente il soggetto principale, nonché la già notata cadenza alla dominante, si evince già da queste poche battute un'attenzione sintattica notevole da parte del compositore, che pare interessato non solo a rispettare la scansione metrica del testo, ma a rivelarne pure gli equilibri logici e comunicativi.

Ma ecco il lunghissimo e fondamentale periodo centrale:

Chi violetta o rosa  
 Per far ghirlande al crine  
 Togliea dal prato e da l'acute spine,  
 e qual posando il fianco  
 su la fiorita sponda  
 dolce cantava al mormorar de l'onda;  
 ma la bella Euridice  
 movea danzando il piè su 'l verde prato,  
 quando, ria sorte acerba!,  
 angue crudo e spietato,  
 che celato giacea tra' fiori e l'erba,  
 punsele il piè con sì maligno dente,  
 ch'impallidi repente  
 come raggio di sol che nube adombri,  
 e dal profondo core  
 con un sospir mortale  
 sì spaventoso ohimè!, sospinse fòre,  
 che, quasi avesse l'ale,  
 giunse ogni ninfa al doloroso suono,  
 ed ella in abbandono  
 tutta lasciossi allor ne l'altrui braccia.

Questo periodo, come già messo in luce nei precedenti capitoli, è caratterizzato da una struttura sintattica nota fra gli studiosi col nome di «*cum* narrativo», presentando una serie di verbi all'imperfetto indicativo nella prima parte, mentre nella seconda, dopo la fondamentale congiunzione *quando*, una serie di verbi al perfetto indicativo, che

rappresentano l'elemento di novità rispetto ad una situazione iniziale di positiva consuetudine. A differenza della prima parte, in cui ci sono solo brevi subordinate implicite, la seconda presenta una struttura sintattica più complessa, caratterizzata dalla presenza di due subordinate consecutive, nonché da una rete di più brevi relative e incisi: ci troviamo di fronte ad una tipica costruzione rinucciniana che, come s'è detto, tenta di esprimere con precisione i diversi passaggi logici, senza perdere equilibrio e rotondità formale.

L'intonazione di Peri in questo cruciale passaggio narrativo è particolarmente espressiva ed efficace. La struttura bipartita del «*cum* narrativo» è infatti esaltata musicalmente da una nettissima contrapposizione fra armonie legate alla sfera iniziale del *cantus mollis* e nuove armonie nell'ambito del *cantus durus*: il passaggio avviene proprio con il verso «quando, ria sorte acerba!», cioè quando sparisce il bemolle in chiave e compaiono il fa diesis e il sol diesis nel canto e il primo accordo minore di la. La prima parte, che non si allontana dalla moderna tonalità di si bemolle maggiore, ricalca le modalità espressive del primo periodo, con valori lunghi nelle clausole per la maggior parte piane, tranne quando si vuole marcare la conclusione di una frase principale, come nel caso del primo endecasillabo, oppure anche di una subordinata, come nel caso di «su la fiorita sponda», per sottolineare meglio la successiva principale. Alla complessità della seconda parte, corrisponde nell'intonazione di Peri un'instabilità armonica che rovescia la staticità del *cantus mollis* iniziale: si susseguono successioni armoniche inattese e dissonanti, che non trovano un centro armonico stabile e duraturo – proprio per rendere l'allungamento sintattico dettato dalle numerose relative e soprattutto dalle due consecutive – se non per brevi oasi, quale quella al verso «Come raggio di sol che nube adombri», che prepara l'epifania funebre appena seguente.

Ecco l'ultimo periodo:

Spargea il bel volto e le dorate chiome  
un sudor via più freddo assai che ghiaccio:  
indi s'udio il tuo nome  
tra le labbra sonar fredde e tremanti,  
e, volti gli occhi al cielo,  
scolorito il bel viso e i bei sembianti,  
restò tanta bellezza immobil gelo.

Si tratta di un periodo che non presenta peculiarità sintattiche, ma è invece tutto giocato all'interno della sfera semantica del 'freddo', che si contrappone ad immagini

ormai sfumate di 'bellezza', rievocate con la ripetizione ossessiva dell'aggettivo corrispondente. È interessante rilevare che l'intonazione di Peri non è costruita in senso madrigalistico sulla resa onomatopeica o figurale dei singoli elementi lessicali, bensì si articola in maniera analoga al testo poetico sulla contrapposizione dissonante di figurazioni armoniche appartenenti agli ambiti opposti di *cantus mollis* e *cantus durus*. Si vedano, per esempio, le batt. 386-387, in cui il fa diesis prescritto nell'accordo di re maggiore sotteso alle «dorate chiome» è annullato dall'inatteso fa bequadro appena successivo del canto, in corrispondenza del «sudor via più freddo assai che ghiaccio» del testo; si veda lo strano e dissonante accordo che si forma a batt. 401, laddove il compositore prescrive un si bemolle al canto sopra un accordo di re maggiore del basso, che va poi a cozzare con il successivo mi maggiore, proprio mentre si rievocano «i bei sembianti» per sempre perduti.

5.2.2 *La preghiera infernale di Orfeo*. Si tratta del momento più importante dell'intero melodramma. Da una parte, all'interno della finzione drammaturgica, il protagonista gioca qui tutte le sue carte, coll'unica possibilità concessagli di compiere un autentico miracolo; dall'altra parte, librettista e compositore devono rendere plausibile tale miracolo, in chiave di potenza ammaliatrice dell'arte musicale, giustificando al tempo stesso l'invenzione di un genere che ha senso di esistere solo in quanto quel miracolo si compia<sup>15</sup>. Il risultato, – è bene ammetterlo – per chi abbia nelle orecchie gli esiti monteverdiani o quelli dei melodrammi più maturi, non è particolarmente emozionante. Il recitativo di Peri, come già commentavano i primi spettatori dell'epoca, provoca una certa sensazione di monotonia e noia, nonostante alcune soluzioni musicali interessanti. In questo senso, la scommessa dei due autori è stata perduta. Non ci si deve però sottrarre ad un'analisi più minuta dell'intonazione musicale, dal momento che a livello teorico essa acquista una notevole importanza,

---

<sup>15</sup> Ad insistere molto sull'importanza che il potere della musica riveste nei testi allegorici rinucciniani è Barbara Russano Hanning, che nel suo già citato articolo del 1973, dopo aver analizzato i diversi prologhi dei libretti di Rinuccini in rapporto con la poetica dei precedenti poeti tragici cinquecenteschi, afferma che «the insistence upon certain elements of the formula – namely the marvelous claims of the singer for his art, which we are led to believe is an ancient one, not only by specific reference to antiquity but also by the return of the singer from a distant place and age in every case except that of Caccini in *Narciso* – reveals Rinuccini's consistent preoccupation with the power of music». Cfr. Russano Hanning (1973), p. 256. Un'analisi più ampia della figura di Orfeo, legata a quella di Apollo, all'interno della produzione artistica encomiastica fiorentina del Cinquecento, dunque anche figurativa e pittorica, non solo letteraria e musicale, si può leggere nel successivo Russano Hanning (1979). Ancora sulle allegorie nascoste nel libretto dell'*Euridice*, ma soprattutto sulla caratterizzazione musicale della figura di Orfeo, alcuni utili spunti possono essere tratti dal recente Harness (2003), in part. pp. 8-10.

soprattutto in rapporto al testo poetico<sup>16</sup>. Anche in questo caso, è bene studiare una sezione alla volta.

La prima strofa è un organismo regolare di dieci versi:

Funeste piagge, ombrosi orridi campi,  
che di stelle o di sole  
non vedeste giammai scintill'e lampi,  
rimbombate dolenti  
al suon de l'angosciose mie parole,  
mentre con mesti accenti  
il perduto mio ben con voi sospiro;  
e voi, deh, per pietà del mio martiro,  
che nel misero cor dimora eterno,  
lagriamate al mio pianto, ombre d'inferno.

La disposizione degli endecasillabi e dei settenari è alternata per i primi sei versi, mentre gli ultimi quattro sono solo endecasillabi, in rima baciata. Il ritmo sintattico è piuttosto statico, dal momento che l'intera strofa, quasi stanza di canzone petrarchesca, è costruita intorno alla doppia invocazione iniziale, cui corrisponde, come già messo in luce in altre occasioni, un imperativo replicato anche nell'ultimo verso.

Peri sceglie la moderna tonalità minore di sol, all'interno dell'ambito del *cantus mollis*, ad indicare un dolore più intimo; l'armonia è quasi bloccata sull'accordo iniziale, almeno per i primi versi, forse a disegnare la sofferenza interna dell'amante che pare pietrificata e non sembra poter sfogarsi in maniera espressiva. Tuttavia, sono degne di nota alcune sincopi, o più generali spostamenti d'accento, che alterano la scansione naturale delle battute musicali, come accade subito a batt. 77, in cui il compositore affida due valori lunghi consecutivi alle due sillabe toniche consecutive dell'emistichio «ombrosi orridi campi», rispettando l'andamento mosso della metrica di Rinuccini e marcando tale scontro d'accenti con una dissonanza al canto, nel battere di batt. 78. Altre sincopi o ritardi si incontrano anche più avanti, ad esempio in corrispondenza delle parole «scintill'e lampi» o «rimbombate dolenti» e, soprattutto, «dimora eterno» (batt. 103-105): tali alterazioni ritmiche, che si fanno spesso anche armoniche, rappresentano a mio avviso il tentativo da parte di Peri di sperimentare un linguaggio musicale recitativo che ampli le possibilità espressive tradizionali cinquecentesche e che

---

<sup>16</sup> Riporto ancora le parole della Pistolesi: «Peri si rivela dunque personaggio estremamente presente alle problematiche del suo tempo e il suo progetto, più che mera archeologia, si prefigura come ridefinizione dei mezzi espressivi musicali sulla base delle suggestioni operate dalla mitica antichità greca. In particolare acquista nuovo significato il rifarsi alla tragedia non nei termini di un suo recupero letterario bensì tramite l'individuazione di una spirituale affinità con essa». Cfr. Pistolesi (1990), p. 54.

dimostri di poter risultare effettivamente tragico, così come appare con più intensità nella successiva strofa.

Si tratta di un organismo più breve di otto versi:

Ohimè!, che, su l'aurora,  
giunse a l'ocaso il sol de gli occhi miei.  
Misero! e su quell'ora  
che scaldarmi a' bei raggi mi credei,  
Morte spense il bel lume; e freddo e solo  
restai fra il pianto e duolo,  
com'angue suole in fredda piaggia il verno.  
Lagrimate al mio pianto, ombre d'inferno.

Rinuccini non viene meno alla regolarità metrica, alternando ancora settenari ed endecasillabi, secondo consueti schemi rimici. La novità di questa strofa è costituita dall'andamento sintattico più spezzato, caratterizzato da esclamazioni che interrompono la fluidità del discorso. Peri, pertanto, coglie al volo questa mutazione espressiva, trasportando immediatamente il discorso musicale nell'ambito più aspro del *cantus durus*, come appare in maniera evidente dall'inopinato accordo di mi maggiore di batt. 113, lontanissimo dal sol minore iniziale. In realtà, il canto di Orfeo non si allontana mai dalla sfera di sol, come mostra la cadenza finale, ma in questa parte sfoga il proprio dolore in modo più eclatante, mediante alterazioni cromatiche, rappresentate dai numerosi diesis previsti anche nell'armonia del basso, e tetracordi cromatici discendenti (batt. 130-133), che rappresentano – e rappresenteranno in particolare con Monteverdi – la figurazione più tipica del lamento.

L'ultima strofa è la più estesa e irregolare a livello metrico:

E tu, mentre al Ciel piacque,  
luce di questi lumi  
fatti al tuo dipartir fontan'e fiumi,  
che fai per entro i tenebrosi orrori?  
forse t'affliggi e piagni  
l'acerbo Fato e gl'infelici amori?  
Deh, se scintilla ancora  
ti scalda il sen di quei sì cari ardori,  
senti, mia vita, senti  
quai pianti e quai lamenti  
versa il tuo caro Orfeo dal cor interno.  
Lagrimate al mio pianto, ombre d'inferno.

Qui Orfeo, dopo intime invocazioni ed esclamazioni più aspre, si rivolge direttamente all'amata Euridice, con un'eloquente allocuzione iniziale, cui fanno seguito patetiche apposizioni, interrogative retoriche, ripetizioni e formule binarie: un profluvio di artifici retorici che costituiscono il punto di arrivo della perorazione infernale. Peri, in maniera analoga, accumula i propri artifici musicali già messi in mostra in precedenza, all'interno di un discorso vocale che si fa piuttosto denso e a tratti forzato, ma sempre sorprendente. Possiamo seguirlo brevemente passo per passo.

Si comincia nella moderna tonalità di sol maggiore, quasi contraltare elegiaco del cupo modo minore iniziale; ma il si bemolle ritorna costantemente, sia nella parte del canto che in quella dell'accompagnamento, per marcare l'ossessiva sostanza lamentosa del canto di Orfeo, che si conclude, infatti, sempre col medesimo verso: «Lagrimate al mio pianto, ombre d'inferno». Presenza costante di queste battute è però anche l'accordo di mi maggiore, che abbiamo definito quale elemento armonico opposto alla tonalità di base di sol minore: compare già a batt. 157 e poi con stridente successione cromatica a batt. 166, laddove il mi bemolle del basso sale improvvisamente a mi bequadro, per poi restarci per alcune battute. È come se il canto di Orfeo volesse abbandonare la propria natura dolce per farsi espressivamente più artificioso, in concomitanza di un innalzamento della temperatura retorica, laddove il cantore si esprime con parole di sdegno, quali «acerbo fato», o si fa insistente con interiezioni conative, come il tradizionale *deh*, opportunamente ribadito da Peri, in un ambito tonale che è ormai un chiaro mi minore, con tanto di re diesis nell'accompagnamento (batt. 176). Lentamente, in seguito, per mezzo di una serie di sincopi e ritardi nella parte del canto, opportunamente reiterati e resi quasi incalzanti, si ritorna nella sfera iniziale di sol, abbandonando definitivamente il sol diesis, ma recuperando alle batt. 190-193 il tetracordo cromatico discendente già ascoltato in precedenza, proprio in corrispondenza dei versi: «quai pianti e quai lamenti | versa il tuo caro Orfeo dal cor interno»: il medesimo ritornello conclude la perorazione di Orfeo che, come s'è detto, non mancherà di influenzare Monteverdi, pur ad un livello di maggiore consapevolezza musicale.

### 5.3 Sull'*Orfeo* di Striggio e Monteverdi

I debiti che Alessandro Striggio *junior*, figura di artista poliedrico nell'ambito cortigiano a cavallo fra Cinque e Seicento (fra l'altro figlio di un grande madrigalista, molto legato all'ambiente fiorentino e mantovano), ha contratto con lo stile rappresentativo di Rinuccini, nella sua unica ma fortunatissima incursione nel melodramma – in virtù del fondamentale apporto di Claudio Monteverdi, s'intende – sono ormai cosa nota all'interno degli studi sulla nascita dell'opera<sup>17</sup>. Non è questa la sede per proporre un'analisi esaustiva sullo stile di Striggio, né sulla lingua del primo melodramma monteverdiano: mi limiterò dunque a considerare qualche aspetto letterario o musicale, in stretto rapporto con il precedente rinucciniano dell'*Euridice*.

Iniziamo dunque con il prologo dell'*Orfeo*, la cui struttura dipende in maniera molto evidente dai prologhi rinucciniani: quartine di endecasillabi in rima incrociata, cui Monteverdi sovrappone, come già Peri, una medesima *aria* armonico-melodica, con piccoli adattamenti nella linea del canto, certo meno immediati e rigidi rispetto al modello fiorentino. La sintassi di Striggio è molto più semplice e lineare in confronto a quella rinucciniana: non si riscontrano, infatti, casi di periodi che superino la misura della singola strofa, né esempi di forti *enjambement*, a tutto vantaggio dell'intonazione musicale.

Il contenuto di questo prologo è tuttavia assai distante dall'intensità programmatica di Rinuccini. Striggio adotta di nuovo la soluzione della personificazione, ma è la Musica a parlare, di cui l'autore sottolinea le potenzialità taumaturgiche: «so far tranquillo ogni turbato core» (6), o genericamente espressive: «et or di nobil ira et or d'amore | posso infiammar le più gelate menti» (7-8). Non si riscontra dunque nessun accenno al potere della musica di muovere a compassione, ciò che nell'*Euridice* costituisce la chiave per comprendere le motivazioni catartiche del genere tragico, dal momento che per Striggio il canto può soltanto «mortal orecchia lusingar talora» (10). Anche il personaggio di Orfeo non esce dal *cliché* classicheggiante: «d'Orfeo che trasse al suo cantar le fere, | e servo fe' l'Inferno a sue preghiere» (14-15), senza cenni a possibili intendimenti allegorici, o riferimenti alla contingente situazione politica. Palese il richiamo a Rinuccini che si legge nel v. 17: «Or mentre i canti alterno or lieti, or mesti», in riferimento ai versi finali dell'*Euridice*, in cui Orfeo spiega il modo in cui

---

<sup>17</sup> Cito in proposito almeno Russano Hanning (1980) e Tomlinson (1981).

è riuscito a piegare la volontà di Plutone: «Modi or soavi, or mesti, | fervidi preghi e flebili sospiri | temprai sì dolce, ch'io | ne l'implacabil cor destai pietate» (749-752): evidentemente, Striggio ha colto il rivoluzionario approccio fiorentino al recitativo rappresentativo, dietro probabile suggestione di un attento compositore come Monteverdi, senza però che queste indicazioni musicali siano diventate metafora dell'intreccio drammatico.

Il primo atto, piuttosto breve (21-151), ha la funzione, come nell'*Euridice*, di presentare i personaggi. Se Rinuccini fa entrare in scena il protagonista solo nel secondo atto, Striggio sceglie di anticiparne l'ingresso, affidandogli un recitativo di una ventina di versi (75-93) nel quale il cantore esprime a suo modo tutta la propria gioia. Dopo essersi rivolto al dio Apollo/Sole, con una serie di invocazioni che ricordano molto certi svolgimenti sintattici di Rinuccini: «Rosa del ciel, gemma del giorno, e degna | prole di lui che l'universo affrena, | sol, ch'il tutto circondi e 'l tutto miri, | da gli stellanti giri, | dimmi, vedesti mai | alcun di me più fortunato amante?» (75-80), con accumulo di apposizioni e risoluzione verbale interrogativa, secondo il gusto petrarchesco, Orfeo canta il suo amore per Euridice, rielaborando l'*incipit* di un notissimo sonetto dello stesso Petrarca, non senza una certa affettazione stilistica: «Fu ben felice il giorno, | mio ben, che pria ti vidi, | e più felice l'ora | che per te sospirai, | perch'al mio sospirar tu sospirasti: | felicissimo il punto | che la candida mano | pegno di pura fede a me porgesti!»<sup>18</sup>. La risposta di Euridice è all'insegna del concettismo e rielabora un *topos* addirittura di origine provenzale: «Io non dirò qual sia | nel tuo gioire, Orfeo, la gioia mia, | ché non ho meco il core | ma teco stassi in compagnia d'Amore; | chiedilo dunque a lui s'intender brami | quanto lieta i' gioisca e quanto t'ami» (94-99). Direi che Striggio deve aver dato un occhio alla produzione guariniana, che Monteverdi conosceva bene e aveva musicato molte volte, soprattutto nell'appena precedente quinto libro di madrigali.

L'elemento più caratteristico delle soluzioni drammatiche di Striggio in questo primo atto è il maggior peso riservato ai cori, che incorniciano lo scambio di battute dei due sposi, e sono svolti in forme strofiche chiuse, una soluzione che Rinuccini riserva solamente per i cori conclusivi di ciascun atto, mai all'interno della rappresentazione. In particolare, il coro «Lasciate i monti» (51-68) è scritto secondo lo schema delle

---

<sup>18</sup> Faccio riferimento al sonetto LXI dei *RVF* petrarcheschi: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno, | et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto».



anacreontiche di Chiabrera, pur in versi dispari, quinari e settenari: è un chiaro omaggio alle innovative soluzioni di Rinuccini e uno strizzare l'occhio alla moda letteraria d'intrattenimento del tempo. Questa soluzione di Striggio permette a Monteverdi di inserire pezzi musicalmente conchiusi all'interno della narrazione, ciò che a Peri non era mai venuto di fare. In particolare, l'intonazione danzante dell'anacreontica «Lasciate i monti», replicata dopo il recitativo degli sposi, è un esempio già piuttosto notevole, a mio avviso, della predilezione che Monteverdi rivolge alla componente musicale in rapporto al testo intonato; non è difficile notare in molti punti, infatti, la non corrispondenza fra accenti musicali e accenti metrici, nonché la libertà con cui il compositore congiunge i versi di una stessa strofa, unendoli talvolta per mezzo di sinalefe, all'interno della sua costruzione polifonica in imitazione.

L'atto è chiuso da un coro piuttosto singolare che svolge non in forma strofica, bensì discorsiva, con endecasillabi alternati a settenari, un pensiero sentenzioso sulla mutevolezza della vita umana e sull'imperscrutabilità dei favori divini. Il periodare di natura quasi prosastica, fitto di subordinate dal valore logico non immediato, contrasta senza dubbio con la necessità di un'intonazione corale, solitamente caratterizzata da omofonia e da un ritmo regolare: non è un caso, dunque, che Monteverdi ne musicò, pur in modo mirabile, solamente la prima parte, spezzandola per giunta in organismi più piccoli ed autonomi. Se a ciò si aggiungono la presenza di un lessico elevato, cui appartiene, per esempio, il pretto dantismo *inforsare* (127) o il latinismo *atro* (129), dal sapore comunque dantesco; costruzioni classicheggianti come l'accusativo di relazione in «nembo rio gravido il seno | d'atra tempesta» (128-129); o la disposizione marcata degli elementi sintattici: «veste di fior la Primavera i campi» (132), si comprende come Striggio abbia volutamente ricercato in questo passo un'espressività poetica sostenuta, che veicolasse con la dovuta solennità il suo intendimento didascalico: «pur, se lece spiegar pensiero interno | sol per cangiarlo ove l'error si scopra, | direm che in questa guisa, | mentre i voti d'Orfeo seconda il cielo, | prova vuol far di sua virtù più certa: | ch'il soffrir le miserie è picciol pregio, | ma 'l cortese girar di sorte amica | suol dal dritto cammin traviare l'alme. | Oro così per foco è più pregiato; | combattuto valore | godrà così di più sublime onore» (141-151). Un insegnamento che ben si sposa con l'ambiente accademico mantovano, ma che probabilmente il pubblico della prima non ascoltò, dal momento che quest'ultima parte non si trova in partitura.

La struttura del secondo atto della favola di Striggio è quasi pedissequamente ricalcata su quella del secondo atto dell'*Euridice*. Anche in questo melodramma, l'atmosfera gioiosa iniziale è improvvisamente rovesciata dall'arrivo della messaggera, qui impersonata dalla ninfa Silvia, che informerà i presenti della morte di Euridice. Tuttavia, nella prima parte dell'atto, Striggio, a differenza di Rinuccini, accumula una serie di forme chiuse, con schemi rimici costantemente incrociati, che sono suddivisi fra il coro e Orfeo, e vengono rivestiti da Monteverdi con analoghi pezzi chiusi: il più noto di questi, è un'autentica aria, forse la prima della storia del melodramma, «Vi ricorda, o boschi ombrosi», scritta da Striggio in un metro pari, l'ottonario, proprio per facilitare l'intonazione del compositore. Monteverdi, infatti, adotta un ritmo regolarissimo di danza, dall'andamento dattilico, che sovrappone senza particolare cura agli ottonari di Striggio: l'aderenza sillabica è naturalmente perfetta, ma dove il librettista ha inserito accenti ravvicinati, come in «Vissi **già mesto** e dolente» o «Sol per **te bella** Euridice», il compositore ignora la metrica del testo e non si perita di far cadere tempi forti sopra sillabe atone. Già alla sua prima esperienza melodrammatica, dunque, Monteverdi sembra essere consapevole della necessità musicale di pezzi chiusi dal sapore popolareggiante e danzante, per vincere la monotonia del recitativo di Peri, anche a costo di inficiare la perfetta aderenza di musica e parole che i fiorentini avevano teorizzato e applicato nelle loro opere.

L'ingresso della messaggera è modellato, anche dal punto di vista linguistico, sulle soluzioni rinucciniane, per cui, come la ninfa di Rinuccini, così la ninfa di Striggio irrompe in scena con un'esclamazione, qui replicata ben tre volte: «Ahi caso acerbo! Ahi fato empio e crudele! | ahi stelle ingiuriose, ahi cielo avaro!» (200-201). Se la messaggera di Rinuccini, però, non spiega subito l'accaduto, ma lascia che la morte di Euridice affiori pian piano nella coscienza degli ascoltatori, fino all'ultimo bellissimo verso, tragicamente inequivocabile: «restò tanta bellezza immobil gelo» (234), la messaggera di Striggio, invece, rompe subito gli indugi, dichiarando immediatamente, dopo una minima esitazione: «La tua bella Euridice... | La tua diletta sposa è morta!» (218-219).

Il successivo racconto pare una trascrizione libera della *rhexis* rinucciniana, sintetizzata in una ventina di versi: il lessico è praticamente il medesimo, con tanto di latinismi (si veda l'«angue insidioso») e autentiche riprese letterali: (almeno il «punsele il piè con sì maligno dente» rinucciniano (218), che diventa: «le punse un piè con

velenoso dente» (226), con una variazione minima). Direi dunque che rispetto al modello di Rinuccini, ci troviamo di fronte ad una evidente perdita di efficacia poetica, compensata, però, dalla ben più notevole intonazione di Monteverdi, rispetto a quella, piuttosto scialba, di Peri. A dire il vero, basta anche una rapida scorsa alla partitura per accorgersi che Monteverdi ha tratto molte soluzioni dalla precedente intonazione del collega fiorentino. Si faccia caso, almeno, al contrasto armonico che produce la messaggera al suo ingresso, con il suo inatteso accordo minore del tutto in linea con le intenzioni del libretto, così come avveniva già nell'*Euridice* fiorentina. Ma si ascolti anche, all'interno del racconto vero e proprio della morte di Euridice, la tipica opposizione armonica sperimentata da Peri fra *cantus mollis* applicato ai versi sereni iniziali («In un fiorito prato») e il *cantus durus* dell'apparizione del serpente, con la già notata sequenza ravvicinata mi maggiore-sol minore. Anche Monteverdi, poi, sfrutta moltissimo in questo passo le dissonanze e i cromatismi, ma la sua intonazione appare più naturale e spontanea, nonché più strutturata, con andamento melodico crescente fino al culmine raggiunto col verso «E te chiamando Orfeo», con ipotiposi, e successivo andamento decrescente fino alla chiusura<sup>19</sup>.

Il coro conclusivo sembra, questa volta, rispettare la tradizione della forma chiusa, ma le tre strofe di cui è composto non presentano rime e sono di lunghezza variabile, anche se tutte bipartite, a livello sia sintattico che metrico. Quale *refrain*, Striggio affida al coro, al termine di ogni strofa, il distico che aveva per prima pronunciato la messaggera: «Sospirate, aure celesti, | lagrimate, o selve, o campi» (315-316), che corrisponde al ritornello dell'omologo coro rinucciniano dell'*Euridice*.

Giunto a questo punto, Striggio sceglie di non seguire Rinuccini nel racconto della disperazione di Orfeo e dell'epifania di Venere, ma decide di spostare subito la scena negli Inferi. Al posto di Venere, Striggio affida come scorta ad Orfeo una più morale e meno mitologica personificazione della Speranza, che, con evidentissime citazioni dantesche, tutte tratte dal terzo canto dell'*Inferno* (si vedano, almeno, l'«altra palude», che riprende la «livida palude» dantesca, la voce *nocchiero* per indicare il personaggio di Caronte, la celeberrima *iunctura* «città dolente», fino alla citazione letterale dell'ormai proverbiale «Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate»), invita il cantore ad entrare in un Aldilà dal sapore molto cristiano.

---

<sup>19</sup> Sulle scelte armoniche operate da Monteverdi nell'*Orfeo*, si legga l'interessante analisi contenuta in Chafe (1992).

Nella favola di Striggio, il personaggio di Caronte, probabilmente sulla scorta della lezione dantesca, acquista un peso notevole, tanto che è proprio lui, definito «possente spirito e formidabil nume» (364), che Orfeo deve convincere per poter passare; nell'*Euridice* rinucciniana, si ricorderà, lo sposo infelice cantava invece direttamente davanti a Plutone. La perorazione di Orfeo – ed è un ulteriore omaggio a Dante – è scritta in terza rima, ma il testo è piuttosto vago e scadente. In ogni caso, a Monteverdi non sembra importare molto, dal momento che la sua intonazione pesantemente melismatica rende pressoché inintelligibile qualsiasi parola. Appare chiaro dunque come i due autori volessero celebrare in questo punto un più generico potere della musica, lungi dalle elucubrazioni allegorico-politiche che si sono sottolineate nell'*Euridice* fiorentina, per la quale non si sarebbe certo potuto permettere che il testo rinucciniano fosse reso irriconoscibile dall'intonazione di Peri. Monteverdi in questo recitativo, arricchito da strumenti concertanti di sapore già molto veneziano, vuole più che altro fornire un valido esempio di perizia musicale che possa, per usare le già citate parole di Striggio, «mortal orecchia lusingar talora».

Il coro conclusivo è una canzone regolare di endecasillabi alternati a settenari, dal contenuto elevato e filosofico, nella quale si commenta, attraverso esempi illustri che richiamano molto da vicino, in certi punti, il tono celebrativo del Virgilio delle *Georgiche*, la capacità dell'uomo di domare la natura. Al culmine, secondo una tecnica già sperimentata da Rinuccini, Striggio celebra l'eccezionale impresa di Orfeo che, fino a questo momento, però, ha semplicemente addormentato Caronte e si è appena avventurato negli Inferi.

È solo nel quarto atto che Striggio fa comparire Plutone, il quale ha qui un ruolo veramente marginale, quasi di notificatore solenne di una decisione di fatto già presa, al solito per intercessione di Proserpina. Appare evidente, dunque, la distanza che corre dalla scena infernale dell'*Euridice* rinucciniana, in cui l'allegoria politica del regnante compassionevole era forte e motivata. Striggio elimina tutta l'operazione di convincimento di Orfeo e degli altri cortigiani infernali, che evidentemente non aveva molto senso nel contesto accademico mantovano, ben lontano dal clima politico ancora umanistico della Firenze medicea. Plutone, più che alla conservazione del proprio potere, sembra interessato al rapporto amoroso con la moglie, la quale, con parole di ringraziamento molto petrarchesche: «Sia benedetto il dì che pria ti piacqui, | benedetta la preda e 'l dolce inganno» (487-488), ottiene una risposta affettuosa da parte del

consorte: «Tue soavi parole | d'Amor l'antica piaga | rinfrescan nel mio core, | così l'anima tua non sia più vaga | di celeste diletto, | sì ch'abbandoni il marital tuo letto» (491-496).

L'allontanamento dalle scelte rinucciniane si manifesta infine con la scelta operata da Striggio di rispettare la versione originale del mito orfico, che prevede la definitiva perdita di Euridice per colpa dello stesso sposo. È chiaro come all'interno dell'allegoria rinucciniana la morte di Euridice, intesa come la città di Firenze, avrebbe distrutto tutto il significato civile sotteso alla creazione del melodramma e all'impegno in prima persona del nobile Corsi.

Striggio sembra invece interessato ad altre allegorie, che vengono riassunte nell'atipico coro conclusivo del quarto atto, che per contenuti andrà confrontato con quello, citato, del primo:

È la virtute un raggio  
di celeste bellezza,  
fregio dell'alma ond'ella sol s'apprezza:  
questa di tempo oltraggio  
non teme, anzi maggiore  
divien se più s'attempa il suo splendore.  
Nebbia l'adombra sol d'affetto umano,  
a cui talor in vano  
tenta opporsi ragion, ch'ei la sua luce  
pegne, e l'uomo cieco a cieco fin conduce.

Orfeo vinse l'Inferno e vinto poi  
fu dagli affetti suoi.  
Degno d'eterna gloria  
fia sol colui ch'avrà di sé vittoria.

In altre parole, questo melodramma vuole mettere in scena la potenzialità distruttiva dell'«affetto umano», ciò che dovrebbe corrispondere al concetto di 'passione', al «troppo amor» di cui si lamenta la stessa Euridice che ripiomba nelle tenebre, di contro all'esaltazione della «virtù», concepita come ragione luminosa e splendente. È chiaro, insomma, che Striggio vuole allegoricamente interpretare la vicenda orfica, ad uso e consumo dell'ambiente accademico mantovano, quale esaltazione della luce divina della ragione contro le tenebre infernali della passione, secondo una sensibilità filosofica non distante dal futuro melodramma metastasiano, ma assai lontana da quella umanistica e civile del fiorentino Rinuccini.

## 5.4 La rivoluzione di Monteverdi.

La perdita della partitura completa dell'*Arianna*, il secondo melodramma di Monteverdi, ma l'unico su parole di Rinuccini, composto come l'*Orfeo* a Mantova, costituisce uno dei rimpianti più grandi per la critica musicologica e per gli amanti del melodramma in generale. A giudicare dalle altre prove monteverdiane e da quel che c'è rimasto, non c'è dubbio che si trattasse di un capolavoro. Dobbiamo accontentarci – e non è comunque poco – dell'unico frammento tramandatoci, il famoso lamento della protagonista, un brano che ebbe subito un successo grandissimo e indusse l'autore a numerosi rifacimenti e trascrizioni<sup>20</sup>.

Il lamento è strutturato in cinque sezioni, più una sorta di appendice che costituisce un raccordo con l'atto conclusivo. L'analisi dell'intonazione musicale delle varie sezioni concepite da Rinuccini servirà anche a rendere ragione del notevolissimo passo in avanti che Monteverdi fa compiere al nuovo genere melodrammatico<sup>21</sup>. È evidente che, al di là di un'innata e superiore genialità artistica, dietro a questi capolavori sta una nuova e rivoluzionaria concezione dell'arte musicale, frutto di una rinnovata sensibilità che travalica l'eredità umanistica col suo rigido principio d'imitazione, che informa

---

<sup>20</sup> Per un'analisi della genesi dell'*Arianna* presso la corte mantovana, oltre che degli aspetti musicali dell'innovativo melodramma e, in particolare, del lamento della protagonista, cfr. Fabbri (1985), pp. 124-148.

<sup>21</sup> L'intonazione monteverdiana del lamento d'*Arianna* è analizzata in maniera approfondita in un saggio di Tomlinson del 1981 che ricostruisce quella che Monteverdi stesso definì "via naturale all'immitazione": cfr. Tomlinson (1981), pp. 86-95. Riporto di seguito le importanti conclusioni: «In all of this we begin to understand, at least on a strict artistic level, the nature of Monteverdi's *gran fatica* in 1607-8. Faced with the affective parallelisms, eloquent assonance, and incisive rhythmic gestures of Rinuccini's melic idiom, he was obliged to reshape the style of his recitative to match a poetic image rarely evident in *Orfeo*. More than this: Monteverdi's experience of Rinuccini's lyric style in the composition of *L'Arianna* marks an important watershed in the composer's development. It brought about the final consolidation of musical means of poetic and/or rhetorical expression that Monteverdi had begun to formulate in response to his revelatory introduction to Tasso's poetry around 1590. The music of Ariadne's lament is not a "setting" of Rinuccini's text in the traditional Renaissance sense of a more or less expressive vehicle for the words. It is, instead, a realization of the rhetorical and assonant music inherent in the text, of the varied expressive devices through which Rinuccini projects Ariadne's changing passions. In this, the lament manifests an attitude toward the relation of text and music rooted in a vein of sixteenth-century literary theory that established an expressive link between the form and its content» (pp. 95-96). Questa analisi viene ripresa da Tomlinson in un volume più ampio e molto interessante sull'intera produzione monteverdiana. In particolare, lo studioso confronta il lamento rinucciniano con precedenti lamenti musicati da Monteverdi tratti dal *Pastor fido*. È interessante la conclusione di Tomlinson, che coglie molto bene la distanza che corre fra i due poeti e dunque la diversità dell'approccio del compositore: «the epigrammatic features of Guarini's lines have disappeared completely. Rinuccini's hypotaxis unfolds in affective repetitions and exclamations and conveys a thought moving enough to embody Ariadne's sorrow but not so complex as to dilute it with clever phrasemaking. [...] In Ariadne's lament (if not, perhaps, in the whole of *L'Arianna*) Monteverdi found a poetic idiom whose chief aim was the pure rhetorical formulation of passion. It was, given Monteverdi's own expressive goals in the years around 1600, the ideal *poesia per musica*». Cfr. Tomlinson (1987), p. 121.

ancora la sensibilità del fiorentino Peri, verso nuovi orizzonti più realistici ed espressionistici al tempo stesso<sup>22</sup>.

Lasciatemi morire,  
lasciatemi morire;  
e che volete voi che mi conforte  
in così dura sorte,  
in così gran martire?  
lasciatemi morire.

Come già più volte messo in luce, la peculiarità letteraria più evidente dell'intero lamento di Arianna, e di questa prima parte in particolare, è l'alto tasso di ridondanza verbale, che fa sì che il primo settenario sia replicato ben due volte in una strofetta di soli sei versi; a questo si aggiunga l'anafora fra il quarto e il quinto verso, nonché l'inevitabile monotonia fonica in clausola.

Di fronte ad una tale, ma evidentemente voluta, insistenza espressiva, Monteverdi è costretto a rispondere a livello musicale con una serie di minime ma significative variazioni armoniche e melodiche che motivino a livello retorico la scelta di queste insistite ripetizioni, proprio come farebbe un consumato attore di teatro. Innanzi tutto, l'ambito armonico prescelto corrisponde, grosso modo, alla moderna tonalità di re minore, ma l'accordo di tonica – mi sia concesso adoperare questi termini “moderni” – non viene presentato subito in apertura, ma è raggiunto con una certa fatica solo al termine della prima cadenza, e poi, di fatto, non più abbandonato. Come risolve Monteverdi la pericolosa duplicazione del primo verso? In senso già molto moderno e tonale, cioè con una prima cadenza alla dominante (la maggiore) e con una seconda e definitiva cadenza alla tonica: vale a dire, lasciando inizialmente sospeso il discorso,

---

<sup>22</sup> È ancora la Pistolesi a sintetizzare molto bene la questione: «se il Caccini assume la fisionomia di vero e proprio delegato della società, catalizzatore e interprete delle istanze più moderne della musica del suo tempo, il Peri appare al contrario un delegato della cultura. La sua esperienza acquista in questo senso le dimensioni di ultima prova di una soluzione rinascimentale della musica che, in vista dell'espressione musicale di sentimenti umani e individuali, guarda alla possibilità di coniugare tonalismo e mezzi espressivi propri della modalità, racchiudente in sé tutta la civiltà greco-romana e i significati simbolici elaborati in ambito liturgico. [...] In realtà la via tracciata da Peri non ebbe continuatori e si esaurì con la sua *Euridice*. [...] Fallito l'ideale rinascimentale in quanto aspirazione alla sintesi di dato rivelato ed esperienza umana, il melodramma capovolge il concetto stesso di ufficialità sostituendo alla rappresentazione del simbolo la rappresentazione dell'affetto; la tonalità, esplosa agli inizi del Seicento, trova nella nuova espressione musicale il suo specifico luogo di realizzazione sociale, soppiantando l'ufficialità liturgica e liquidando definitivamente l'*auctoritas* modale. [...] Mentre nei decenni immediatamente successivi a Mantova, Venezia, Roma, il melodramma conosce sviluppi nuovi e significativi sulla base sostanzialmente delle scelte cacciniane, che si rivelano pertanto vero e proprio tramite fra linguaggio cinquecentesco e futuri e fortunati esiti melodrammatici, Firenze rimane legata alla ricerca di una soluzione rinascimentale della musica». Cfr. Pistolesi (1990), pp. 87-88.

quasi come se Arianna non fosse realmente certa della sua deliberazione, e poi confermandola con una solenne ed ampia cadenza che non lascia più dubbi. Tuttavia, si noti, sempre in corrispondenza di questi due primi versi, l'amplificazione melodica della parte del canto, che occupa prima un intervallo di quinta diminuita e dopo un'intera ottava, con un salto discendente di sesta, acuito dalla pausa di semiminima, che sa di irrevocabile fatalità. Le due semifrasi musicali sono però unite musicalmente, oltre che dalla simmetria della costruzione, dalla possibilità di essere componibili, in relazione alla prima parte della linea melodica, all'interno di una completa scala cromatica ascendente, la-sib-si-do-do#-re, che costituisce quasi un sofferto grido di dolore. In più, si noti che rispetto alle monotone scelte di Peri, il quale si ostinava a prevedere valori brevi per ogni primo emistichio e valori lunghi per le clausole di tutti i versi, Monteverdi coglie subito l'importanza espressiva della seconda sillaba dell'imperativo *lasciatemi*, anche in virtù della fricativa palatale che comunica un senso di stanchezza e spossatezza, sottolineandola sia con valori lunghi che con dissonanze piuttosto aspre.

Dopo la tragica fatalità di questi primi due versi, non pare già più possibile replicare o aggiungere qualcosa. Il discorso riparte dal medesimo re su cui s'era fermato, con brevi salti ascendenti che mimano il tentativo frustrato di risollevarsi da una sorte già scritta, salti che in maniera opportuna formano una breve *climax* espressiva, che corrisponde a quella creata dall'anafora del testo poetico, anche a livello lessicale (prima «dura sorte», poi «gran martire»); quindi, ritorna la frase iniziale, in cui il «lasciatemi morire» è ancora raddoppiato<sup>23</sup>.

O Teseo, o Teseo mio,  
 sì che mio ti vo' dir, che mio pur sei,  
 benché t'involi, ahi crudo! a gli occhi miei.  
 Volgiti, Teseo mio,  
 volgiti, Teseo, oh Dio!  
 volgiti indietro a rimirar colei  
 che lasciato ha per te la patria e il regno,

---

<sup>23</sup> Si leggano a proposito dell'intonazione monteverdiana di questa prima sezione del lamento di Rinuccini le parole di Tomlinson, che in un suo articolo del 1982, teso a screditare la validità emotiva della poesia marinista considerata, forse un po' sbrigativamente, tutta fredda ed ingegnosa, sostiene al contrario che «Rinuccini's impassioned rhetoric – the exclamations and affective repetitions, the syntactic parallelisms sculpted to express now agitation, now dejection, the mournful or barbed assonance underlining the ever changing emotions [...] – accorded perfectly with the ideal of a musical language of explicit dramatic power» (p. 579); e a proposito dello stile di Monteverdi, afferma che «he had merged techniques from his polyphonic styles with the recitative of earlier Florentine opera composers in a musico-dramatic language of unprecedented power» (p. 585). Cfr. Tomlinson (1982).



e in queste arene ancora,  
cibo di fere dispietate e crude,  
lascerà l'ossa ignude.  
O Teseo, o Teseo mio,  
se tu sapessi, oh Dio!  
se tu sapessi, ohimè!, come s'affanna  
la povera Arianna,  
forse, forse pentito  
rivolgeresti ancor la prora al lito.

In questa più ampia sezione, si possono apprezzare con maggiore completezza le intenzioni espressive di Monteverdi e, probabilmente, almeno qualche aspetto della sua più complessa concezione di intonazione musicale per il nuovo genere melodrammatico. La peculiarità più evidente della musica monteverdiana è, infatti, l'attenzione, d'impronta ancora madrigalistica, sul singolo dato verbale, in particolare se appartiene all'area semantica dolorosa. È il caso delle marcate sottolineature espressive su tutte le interiezioni o brevi esclamazioni che punteggiano il tessuto poetico del lamento, in ordine, dall'«ahi crudo!» di batt. 30-32, all'«oh Dio!» di batt. 39-40, replicato identico alle batt. 57-58, fino allo straordinario salto discendente di settima maggiore sull'«ohimè!» di batt. 60-61. Si tratta di elementi del tutto secondari nell'ordine sintattico e comunicativo del testo, ma evidentemente Monteverdi li ritiene necessari per rafforzare i propri intendimenti tragici, declinati in un contesto più propriamente patetico, non dissimile, come si accennava, da quello di parte della sua precedente produzione madrigalistica. È però da sottolineare il fatto che, mentre la polifonia del madrigale induce il compositore a soffermarsi e quasi a stanziare intorno a questi minuti elementi lessicali, la natura monodica del melodramma non permette che un rapido allentarsi dell'andamento recitativo. Queste brevi soste, o meglio rallentamenti, sono compensati dalla più sbrigativa resa di interi versi (quali «volgiti indietro a rimirar colei | che lasciato ha per te la patria e il regno» ed altri) che, al di là di opportune e rapidissime pennellate espressive, come la straordinaria sincope sul terzo *volgiti* che in *climax* tocca il vertice acuto della linea melodica, anche perché è il predicato fondamentale dell'intero periodo, versi – si diceva – che hanno solo in apparenza gravidanza comunicativa, ma possono benissimo essere derubricati come sproloqui vani di una donna che ha perso la ragione e «non s'accorge [...] ch'indarno | vanno i preghi e i sospir con l'aure a volo» (835-836), come commenta il coro circostante: di qui, l'intelligente scelta di un evanescente ribattuto melodico.

Ma con l'aure serene  
tu te ne vai felice, ed io qui piango;  
a te prepara Atene  
liete pompe e superbe, ed io rimango  
cibo di fere in solitarie arene;  
te l'uno e l'altro tuo vecchio parente  
stringerà lieto, ed io  
più non vedrovvi, o madre, o padre mio.

L'attenzione nei confronti della struttura sintattica del testo poetico, quand'anche lampante, è un elemento che contraddistingue la genialità monteverdiana rispetto agli altri compositori contemporanei. Tutta questa breve sezione, come s'è già visto, è caratterizzata dalla contrapposizione fra il presunto destino lieto di Teseo e il presunto destino infelice di Arianna, concretata nell'opposizione fra il pronome di seconda persona e quello di prima. Monteverdi realizza musicalmente questa opposizione, affidando al destino felice di Teseo un accordo di do maggiore che risolve sempre alla dominante, mentre al destino infelice di Arianna un'armonia più corrucciata e dolorosi intervalli di semitono ascendente sopra «ed io», che finiscono per ricalcare il «lasciatemi morire» iniziale, con tanto di scala ascendente, salto discendente di sesta e cadenza conclusiva alla tonalità d'impianto. L'idea è insomma sempre quella di un destino fatale, già scritto nelle stelle, che non può lasciare scampo: ciò che, in altre parole, costituisce l'essenza del genere tragico e in musica si realizza con un eterno ritorno al movimento iniziale.

Dove, dove è la fede,  
che tanto mi giuravi?  
così ne l'alta sede  
tu mi ripon de gli avi?  
son queste le corone  
onde m'adorni il crine?  
questi gli scettri sono,  
queste le gemme e gli ori:  
lasciarmi in abbandono  
a fera che mi strazi e mi divori?  
Ah Teseo, ah Teseo mio,  
lasceraì tu morire,  
in van piangendo, in van gridando aita,  
la misera Arianna  
che a te fidossi, e ti die' gloria e vita?

Si tratta della sezione in cui Rinuccini applica più che altrove gli stilemi più tipici del lamento elegiaco, non solo di origine petrarchesca, ma, come s'è visto, di diretta

derivazione latina. Lungi dal limitarsi ad una convenzionale intonazione, Monteverdi prende sul serio tali stilemi retorici e li rende vivi e realistici. Proprio come farebbe una donna in carne ed ossa, l'Arianna monteverdiana accumula interrogazioni con dolorosa insistenza, assestandosi intorno ad una nota fissa, dapprima la poi, una quarta sopra, re, esattamente come accade a chi è stravolto dalla disperazione. In particolare, la sequenza a partire da «Son queste le corone» contiene in sé un'ossessività che è molto teatrale, così come la scala discendente che dal mi di «lasciarmi» discioglie tutta la tensione, riportando il canto ad un registro più grave. Dopo una lunga pausa, la parte che comincia con «Ah Teseo» è dominata da valori lunghi e da dissonanze anche intense, come quella che si crea a batt. 126 fra il re del canto e il mi bemolle del basso, prima dell'ennesima scala cromatica ascendente che ricalca quella dell'*incipit* e riconduce la voce ad un registro acuto, con autentica ipotiposi sulle parole «gridando aita». Direi che proprio questa ricerca di realismo, pur in chiave espressionistica, sia una delle soluzioni vincenti dell'intonazione monteverdiana: è come se il compositore cremonese si fosse reso conto che la mimesi di Peri non potesse avere futuro, se non fosse stata gonfiata e drogata in chiave teatrale; ed è la distanza che corre da una poetica di imitazione ancora umanistica e rinascimentale ad una poetica già barocca e pienamente secentesca.

Ahi, che non pur risponde!  
Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti.  
O nembi, o turbi, o venti,  
sommergetelo voi dentr'a quell'onde!  
correte, orche e balene,  
e de le membra immonde  
empiete le voragini profonde.  
Che parlo, ahi!, che vaneggio?  
misera, ohimè!, che chieggio?  
O Teseo, o Teseo mio,  
non son, non son quell'io,  
non son quell'io che i ferì detti sciolse:  
parlò l'affanno mio, parlò il dolore;  
parlò la lingua sì, ma non già 'l core.

È la sezione conclusiva, in cui il dolore di Arianna tocca la soglia del delirio, e in cui Monteverdi può applicare, pur per pochi versi, la nuova tecnica del cosiddetto «stile concitato», che il compositore stesso andava sperimentando proprio in quegli anni all'interno di composizioni diverse, che confluiranno in parte nell'ultimo libro di madrigali (basti pensare almeno al celeberrimo *Combattimento* tassiano). Si tratta

sempre, tutto sommato, di realismo espressivo, che in concomitanza dell'invocazione alle tempeste e ai mostri marini si fa delirante ipotiposi dallo straordinario effetto teatrale. Ma notevole è anche la resa musicale del ritorno di Arianna ad uno stato di coscienza, con una lunghissima pausa generale, e poi valori più lunghi, dissonanze e cromatismi; un doloroso ritorno alla realtà, che si fa commovente quando la donna cerca di scusare la sua pazzia: ritornano le rapide e concitate semicrome, come una straziante rimembranza, su «Non son quell'io» e «Parlò la lingua sì», contrapposte, ormai in maniera definitiva, ai valori lunghi che riportano il canto sulle orme dell'*incipit*, con analogo salto discendente conclusivo di sesta e pausa di semiminima, e analogo cadenza composta verso la tonalità d'impianto. Ancora una volta, una fatalità celeste condanna la donna e non lascia presagire sviluppi positivi.

### 5.5 Ancora su Rinuccini e Monteverdi

Qualche giorno dopo la rappresentazione dell'*Arianna*, nel medesimo 1608, s'è visto, il duca di Mantova fa mettere in scena presso il Teatro della Commedia «un balletto di molto bella invenzione, opera del Sig. Ottavio Rinuccini», per usare le parole di uno spettatore contemporaneo<sup>24</sup>, sempre con musica di Monteverdi. Il nuovo lavoro, lungo non più di mezz'ora, costituisce uno strano ibrido drammaturgico, che comprende sì un balletto, ma che è svolto per lo più in stile recitativo, con tanto di scambi dialogici. Non possiamo, tuttavia, considerarlo un vero e proprio melodramma, dal momento che manca di un intreccio sostanzioso e risulta piuttosto schematico e statico nel suo complessivo intento didascalico. Tuttavia, vengono recuperati dai due autori temi e strutture propri della loro precedente produzione e, pertanto, anche il *Ballo delle ingrate*, come comunemente è indicato questo lavoro, riserva un certo interesse all'interno del nostro studio.

Davanti ad «un'ampia e profondissima caverna», che era «circondata dentro e d'intorno d'ardente fuoco»<sup>25</sup>, rappresentazione evidente dell'ingresso infernale, si svolge un primo e brevissimo dialogo, ormai tradizionale nella produzione rinucciniana,

---

<sup>24</sup> Cito dal *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno M.DC.VIII. nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga, con la Serenissima Infante Margherita di Savoia* di Federico Follino, i cui stralci sono riportati in Solerti (1904), vol. II, la cit. a p. 249.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

fra Venere e Amore; in particolare, il richiamo al primo atto della coeva Arianna è lampante. Il poeta fiorentino sceglie ancora, dunque, personaggi mitologici, così come in tutti i suoi precedenti libretti, e, come tema, di nuovo la potenza d'amore; la presenza dell'Inferno e, in seguito, del dio Plutone è un richiamo diretto all'*Euridice*. In particolare, Venere e Amore hanno il compito di evocare Plutone dall'Inferno per sottoporgli una richiesta, che verrà svelata più avanti, ma le parole che usa Amore ricordano molto da vicino l'impresa di Orfeo:

Non tacerà mia voce  
Dolce lusinghe e preghi,  
Fin che l'alma feroce  
Del Re severo al tuo voler non pieghi.

Rimasta sola, Venere, «volgendosi a gli spettatori e riguardando le Dame che gli (*sic*) erano a fronte»<sup>26</sup>, canta questa ottava, nella quale emerge in tutta chiarezza il tema, già evocato nella *Dafne*, dell'ingratitude amorosa punita:

Udite, donne, udite, e i saggi detti  
Di celeste parlar ne 'l cor serbate.  
Chi, nemica d'Amor, di crudi affetti  
Armerà il cor ne la fiorita etate,  
Sentirà come poscia arda e saetti  
Quando più non arà grazia e beltate.  
E 'n van ricorrerà, tardi pentita,  
Di lisci e d'acque a la fallace aita.

Monteverdi musica questa ottava quasi come una canzonetta in due strofe, mantenendo sostanzialmente la medesima linea armonico-melodica. Il ricorso ad un ritornelletto strumentale di natura danzante fra il quarto e il quinto verso, unito alla leggerezza con cui viene intonato l'ultimo verso di ciascuna parte, rende ragione della velata ironia che traspare dalle parole di Rinuccini. Tuttavia non può passare inosservata la notevole grazia malinconica che gli accordi minori comunicano soprattutto in corrispondenza dei vv. 5-6, ad indicare il trascorrere inevitabile del tempo e la vanità della bellezza mortale, temi tipicamente rinascimentali.

Plutone, «in vista formidabile e tremenda»<sup>27</sup>, esce dall'Inferno, ma, con atteggiamento rispettoso e quasi lusinghiero, invita Venere a parlare. La dea,

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 250.

<sup>27</sup> Ivi, p. 251.

rovesciando completamente la celebrazione di Amore contenuta nella *Dafne*, ne lamenta invece l'impotenza, cagionata dal «rigore» di straordinarie bellezze ritrose che abitano proprio «ne la nobil Manto»: dal momento che, come è riferito nelle cronache dell'epoca, alla rappresentazione hanno partecipato «otto Dame delle principali della città così in nobiltà come in bellezza ed in leggiadria di ballare»<sup>28</sup>, il riferimento alla città di Mantova non può apparire casuale, ma testimonia il fatto che questo testo fu concepito ad uso e consumo della corte ducale. Ecco come Venere spiega la questione:

Non de' più fidi amanti  
Odon le voci e i pianti;  
Amor, costanza e fede  
Né pur ombra trovar può di mercede.  
Questa gli altrui martìri  
Narra ridendo, e quella  
Sol gode d'esser bella  
Quanto tragge d'un cor pianti e sospiri.  
In van gentil guerriero,  
Di piume adorno e d'armi,  
Move in campo d'onor leggiadro e fero;  
Indarno ingegno altero  
Fregia d'eterni carmi  
Beltà che non l'ascolta o non l'apprezza:  
O barbara fierezza!  
Una io ne vidi (e potrei dirne il nome),  
Per non far lieto altrui di sua bellezza  
Tutto il volto velar, non pur le chiome.  
Senti, senti 'l rigore,  
(O cor di tigre e d'angue),  
Mirar senza dolore  
Fido amante versar lagrime e sangue!  
Né per sua gloria o per altrui vendetta  
Ritrova in sua faretra Amor saetta.

Non sfugga, per questa carrellata di donne ingrata, il ricordo di un'altra analoga carrellata intorno alla quale Rinuccini aveva costruito un coro della *Dafne*, «Non si nasconde in selva», dove i casi del cacciatore, del guerriero e dell'uomo politico, sordi ai richiami amorosi, erano condannati in virtù di un sentimento erotico panico. Qui Venere appare assai meno convinta dell'invincibile potenza dell'amore: ne sono testimonianza le numerose esclamazioni quasi di stizza, che Monteverdi rende con improvvisate virate verso l'acuto, nonché le dittologie dolorose, quali «pianti e sospiri» o

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 249.

«lagrime e sangue», che il compositore sottolinea con rallentamenti espressivi e riveste di dissonanze secondo un gusto madrigalesco.

A questo punto Amore rivolge direttamente a Plutone la richiesta che motiva lo svolgimento scenico dell'intera vicenda:

Fuor de l'altra caverna,  
Ove piangono in van di speme ignude,  
Scòrgi teco, signor, quell'empie e crude.  
Vegga su 'l Mincio ogn'anima superba  
A qual martir cruda beltà si serba.

Plutone, inizialmente, si rifiuta di accondiscendere ad una tale istanza e, per questo motivo, si ricrea per pochi versi la medesima situazione della scena infernale dell'*Euridice*, in cui il sovrano infernale cedeva a poco a poco di fronte all'opera di convincimento di Orfeo e dei suoi stessi funzionari. Anche in questo nuovo contesto, si riascoltano frasi concernenti l'uso del potere politico da parte di un principe: «Ma chi contrast'al tuo potere eterno?», chiede Amore, e Plutone risponde con una sentenza già nota: «Saggio è signor se di sua possa è parco». Quindi, per mezzo di una *captatio benevolentiae* che ricorda quella dantesca a Catone – un passo che sembra comunque ben presente nella mente di Rinuccini, in questa come nell'altra scena infernale – viene rievocata la figura amorosa di Proserpina; Plutone, vinto da un tale ricordo, e dunque anche lui vittima dell'amore, cede e chiama fuori le donne ingrato. Questa evidente citazione testimonia il fatto che il tema della compassione riservata all'uomo di potere costituisce un elemento centrale della poetica cortigiana di Rinuccini, anche in un contesto più leggero.

All'uscita delle donne dall'Inferno, Venere ed Amore tornano in cielo, lasciando Plutone solo con loro. Ecco la descrizione della pantomima delle ingrato: «Calarono queste, ma però con gran dolore significato per gesti, a due a due per una piacevole discesa dal palco, accompagnando i passi col suono di una gran quantità di stromenti che suonavano un'aria da ballo malinconiosa e flebile; e giunte in sul piano del teatro fecero un balletto così bello e così vago, con passi, con moti e con atti ora di dolore et ora di disperazione, e quando con gesti di misericordia e quando di sdegno, talor abbracciandosi come se avnesser le lagrime per tenerezza su gli occhi, talor

percuotendosi gonfie di rabbia e di furore»<sup>29</sup>. Plutone, alla fine del ballo, ponendosi in mezzo a loro, si rivolge al pubblico in sala, con un lungo monologo di otto quartine, talvolta intervallate da ritornelli strumentali, nel quale il dio spiega il significato della pantomima. Il messaggio che comunica Rinuccini è piuttosto chiaro:

Antro è là giù di luce e d'aer privo,  
Ove torbido fumo ogn'or s'aggira,  
Ivi de 'l folle error tardi sospira  
Alma ch'ingrata ebbe ogn'amante a schivo.

Indi le traggo e ve l'addito e mostro,  
Pallide il volto e lagrimose il ciglio,  
Perché cangiando omai voglie e consiglio  
Non piangessi ancor voi ne 'l negro chiostro.

E, di conseguenza, viene dichiarata l'indicazione di carattere didascalico:

Ma qual ceca ragion vuol che si neghi  
Quel che mal grado al fin vi tolgon gli anni?  
Frutto non è da riserbarsi a 'l verno  
(Trove fede il mio dir), mortal beltate;

Plutone, quindi, invita le anime a rientrare nell'Inferno e proprio in conclusione Rinuccini inserisce un gran colpo di teatro, che costituisce l'elemento migliore di tutto il lavoro: «una delle Ingrate, ch'era rimasta su 'l palco quando le altre discesero a ballare, proruppe in così lagrimosi accenti accompagnati da sospiri e da singulti, che non fu cuor di donna così fiero in quel teatro che non versasse per gli occhi qualche lagrima pietosa. Le parole ch'ella disse nel suo bel pianto furono le seguenti»<sup>30</sup>:

Ahi troppo, ahi troppo è duro  
(Crudel sentenza e vie più cruda pena)  
Tornar a lagrimar ne l'antro oscuro.  
Aer sereno e puro,  
Addio, per sempre addio;  
Addio, per sempre addio,  
O cielo, o sole; addio, lucide stelle;  
Apprendete pietà, donne e donzelle.

A 'l fumo, a' gridi, a' pianti,  
A sempiterno affanno;  
Ahi, dove son le pompe, ove gl'amanti?

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 256.

<sup>30</sup> Ivi, p. 258.



Dove, dove se 'n vanno  
Donne, che s'è pregiate a 'l mondo furo!  
Aer sereno e puro,  
Addio, per sempre addio;  
Addio, per sempre addio,  
O cielo, o sole; addio, lucide stelle;  
Apprendete pietà, donne e donzelle.

Si tratta, insomma, di un autentico lamento, alla stregua di quello molto più ampio ed elaborato dell'*Arianna*; anche qui, al solito, abbondano esclamazioni, interrogative retoriche, anafore. Tuttavia, senza dubbio, è la musica di Monteverdi che più contribuisce a creare la commozione di cui parlava il testimone dell'epoca. Il lamento venne infatti affidato ad una famosa cantante, Virginia Andreini, per la quale il compositore scrisse uno dei pezzi più riusciti della sua straordinaria produzione. Ritrovo, è inevitabile, diversi punti di contatto con il lamento di Arianna, in particolare nella tendenza monteverdiana a sottolineare le interiezioni con rallentamenti espressivi, che si contrappongono ad un ritmo più mosso in corrispondenza di versi emotivamente meno densi. Ho già avuto modo di affermare che si tratta di un'eredità della tecnica del madrigale, come testimoniano i continui cambi di colore armonico, a seconda del lessico intonato: si veda, ad esempio, l'improvviso trascorrere al modo maggiore in corrispondenza di sintagmi più dolci come «aer sereno e puro» o «lucide stelle», oppure il diverso trattamento espressivo che Monteverdi riserva ai primi due elementi del *tricolon* «A 'l fumo, a' gridi, a' pianti», rispetto all'ultimo, proprio in virtù dell'evidente contrapposizione semantica. Autentico colpo di genio, però, è l'intonazione dell'ultimo verso di ciascuna strofa, sopra un giro armonico che s'è già ascoltato in precedenza, quasi completamente nel modo minore e fitto di asperre dissonanze fra la parte del basso e la linea del canto: lo stesso verso è fatto ripetere alle sole voci in polifonia e, la seconda volta, si spegne lentamente, ad indicare la definitiva scomparsa delle ingrate negli Inferi.

## 6. Conclusioni

L'analisi linguistica, a mio avviso, si è rivelata uno strumento prezioso per confermare e, talvolta, correggere le ipotesi di natura letteraria e stilistica che erano state avanzate, dietro lo stimolo dei più aggiornati contributi bibliografici, sulla consistenza della proposta tragica rinucciniana, sviluppata in seno all'ambiente musicale fiorentino del tardo Cinquecento. Essa, nel contempo, ha permesso altresì di fornire indicazioni più chiare e dati oggettivi, utili a delineare meglio la posizione di Ottavio Rinuccini all'interno della produzione teatrale cinquecentesca, che il poeta fiorentino innova con il proprio carattere sperimentale, a partire da precise scelte letterarie, frutto delle personali convinzioni teoriche e della sua sensibilità poetica. Ripercorriamone, dunque, in sintesi i risultati.

La conservazione del monottongo per le forme poetiche *core, foco, loco, novo, moro, movo*, in prossimità di *muta cum liquida*, secondo il tipo *prova*, e dopo palatale, come in *gioco*, corrisponde perfettamente alle scelte operate dal Tasso nelle *Rime*, dietro il modello petrarchesco, pur meno rigido, che va tuttavia sempre controllato – secondo la preziosa indicazione di Serianni<sup>1</sup> – sull'effettiva lezione delle edizioni cinquecentesche. Anche per la serie palatale, le forme monottongate *fera, mele, altero, intero* rispondono al modello dei *RVF*, mentre *queto* e *tepidio* sono poetismi comuni nella lirica cinquecentesca. Si può inoltre riconoscere l'ombra di Petrarca nella scelta esclusiva della forma non assimilata *meraviglia*, nonché per l'assenza della variante siciliana *disio*. La marginalità delle forme latineggianti secondo il tipo *auro* segna invece una presa di distanza dallo stile grave del Tasso, soprattutto epico, in ossequio ad una tradizione lirica petrarchista di impronta polizianesca.

Ci troviamo di fronte, insomma, a scelte linguistiche che rispondono alle attese nei riguardi di un poeta tardo-cinquecentesco, nel quale si riscontra uno spettro molto limitato anche nelle varianti morfologiche, in particolare verbali, non tanto per l'adeguamento alle prescrizioni bembiane per quanto concerne la forma etimologica

---

<sup>1</sup> Cfr. Serianni (1997), pp. 15-17.

della prima persona dell'indicativo imperfetto, quanto piuttosto, ad esempio, per la scelta costante di forme etimologiche per la sesta persona del perfetto, a fronte di una notevole varietà morfologica soprattutto in contesto fiorentino, come Bembo registra. La prudenza nei confronti dell'enclisi libera, tutta a favore di forme pronominali proclitiche, con la notevole eccezione dell'imperativo, mostra altresì come in ambito morfosintattico, giunti alle soglie del Seicento, si impongano ormai questioni stilistiche o metriche, anche in riferimento ad altri fenomeni morfosintattici quali l'elisione e l'apocope, laddove le regole della lingua antica, ancora vive negli autori del periodo umanistico quattrocentesco, appaiono definitivamente isterilite e non più operanti.

In questo contesto del tutto tradizionale, spiccano forme pur sporadiche del fiorentino argenteo, ingiustamente censurate nelle moderne edizioni a stampa, fatto forse non casuale, dato lo stridore che la loro presenza può provocare in un tessuto tutto petrarchesco. Si tratta sempre di forme verbali, relative soprattutto all'indicativo presente (il tipo *tardono*, per la sesta persona della prima classe, e la forma *alziano*, per la quarta) o al congiuntivo presente (secondo il tipo *fuggino*, per la seconda e terza classe), alcune marcatamente popolari, come *vadia* ed *eràmo*. Tali forme – qualcuna peraltro già petrarchesca (ad esempio *fusse*) e quindi dotata di una certa tradizione letteraria – sono comunque ben attestate in molti scrittori del Cinquecento non soltanto fiorentini e, in taluni casi, persino accolte, e fin'anche prescritte, dalla norma grammaticale, pur fiorentina e aperta anche al parlato contemporaneo quale quella del Giambullari.

Se dunque l'ambito fonomorfológico non rivela particolari sorprese, la sintassi rinucciniana, invece, appare, a mio avviso, piuttosto interessante, offrendo più di uno spunto per osservazioni di natura stilistica, retorica e anche musicale.

Molti fenomeni sintattici risentono fortemente del modello petrarchesco: penso, ad esempio, al gusto spiccato per costruzioni in iperbato – talune decisamente spinte – o per le dittologie, soprattutto aggettivali e nominali, quest'ultime, però, di sapore più petrarchistico e cinquecentesco, data la loro peculiarità di relitto sintattico cristallizzato nel tempo; petrarchesche, s'è visto, sono anche le numerosissime invocazioni in apertura di periodo, sovente seguite da una relativa caratterizzante, in particolare se in clima elegiaco; anche un costrutto più prosastico ed epico, quale il cosiddetto *cum inversum*, è adoperato da Rinuccini in momenti carichi di tensione, dietro la scorta degli esempi petrarcheschi più noti: s'è avuto modo di sottolineare la straordinaria

espressività di questa scelta sintattica, per esempio nel racconto della messaggera dell'*Euridice*, opportunamente valorizzata dalla sensibilità letteraria di Peri, per mezzo di un potenziamento delle normali possibilità dell'armonia rinascimentale.

Tuttavia, molte altre scelte sintattiche di Rinuccini devono essere ricondotte ad un petrarchismo più maturo, di impronta senza dubbio tassiana. Mi riferisco al caso lampante della libera disposizione degli elementi della frase, secondo le due costruzioni con verbo in clausola o con completa inversione dell'ordine lineare, che risultano tipiche delle scelte del Tasso lirico, non solo per la pressione del vagheggiato modello latino, ma per questioni di gusto che travalicano l'eredità petrarchesca umanistica, verso un'espressività più costruita e meno spontanea. Nel caso specifico di Rinuccini, tale artificiosità sintattica, evidente anche nell'altro modulo tassiano dell'inversione dei sintagmi verbali in clausola, sembra avere, com'è naturale, una motivazione e, nel contempo, una intenzione di natura musicale: s'è visto, infatti, come l'intonazione di Peri tenda a privilegiare sempre, per mezzo di valori più lunghi, proprio gli elementi in clausola, i quali si caricano, dunque, di una maggiore pregnanza semantica ed espressiva che Rinuccini tenta di valorizzare con un'appariscente forzatura sintattica. Non parrà azzardato postulare in proposito una comune intenzione artistica fra poeta e compositore, così come gli stessi protagonisti riferiscono nei propri scritti programmatici, che si evidenzia anche nel calibrato «ritardando» – secondo la definizione di Mengaldo<sup>2</sup> – creato dalle medesime inversioni in conclusione di un lungo periodo fitto di subordinate, che Peri sottolinea spesso con un analogo rallentamento armonico, in vista di una più solenne cadenza conclusiva.

Esistono formule sintattiche, infine, per le quali ho chiamato in causa la produzione tragica fiorentina primo-cinquescentesca, tutta di matrice trissiniana e dunque erudita, ma caratterizzata, in particolare, da un tasso più elevato, come s'è dimostrato, di espressività elegiaca. Richiamo in proposito un certo gusto rinucciniano per l'apposizione e per l'inciso, soprattutto in contesto patetico; l'uso del polisindeto, sia in forma copulativa, tipico delle narrazioni cariche di tensione, che in forma avversativa, secondo un andamento piuttosto cadenzato e ripetitivo; l'abbondanza, in ultimo, di subordinate condizionali di tono elevato, soprattutto in un libretto più sostenuto come quello dell'*Arianna*. Tali reminiscenze classicheggianti testimoniano il tentativo da parte di Rinuccini di superare l'eredità poetica petrarchesca e di ampliare il tessuto

---

<sup>2</sup> Cfr. Mengaldo (1962), pp. 445-446.

sintattico tassiano, in una veste più funzionale ai suoi intendimenti drammaturgici, recuperando la compostezza formale delle prime sperimentazioni teatrali umanistiche, che avevano trovato proprio nella città di Firenze una *humus* culturale ideale per la loro realizzazione.

Sul versante lessicale, ho avuto modo di mettere in luce una certa propensione nei confronti di recuperi classicheggianti; si tratta per lo più di latinismi di origine dotta e letteraria – quasi tutti di coniazione dantesca o petrarchesca – nel Cinquecento ormai ben acclimatati. A questi si devono aggiungere *iuncturae* latine meno diffuse e talvolta affatto originali, che testimoniano una grande frequentazione da parte di Rinuccini dei testi della letteratura latina, Virgilio ed Ovidio su tutti. La folta presenza della tradizione classica è un forte indizio della volontà rinucciniana di affermare la propria appartenenza ad una precisa tradizione umanistica civile, che in contesto fiorentino si riallaccia senza dubbio al magistero del Poliziano e ai dotti frequentatori degli Orti Oricellari, la cui lingua è però addolcita in chiave petrarchesca e petrarchistica, in modo da fornire uno strumento docile e malleabile alle mani dei compositori. Il latinismo, in ogni caso, non raggiunge mai le vette erudite o peregrine che contraddistinguono, com'è noto, la lingua del Tasso, soprattutto epico: in questo senso, mi pare si possa delineare per Rinuccini una certa distanza dal poeta della *Liberata*, in virtù di un bagaglio lessicale più uniforme e limitato, orientato sempre nella direzione della dolcezza e della moderazione stilistica. Costituisce una conferma di quest'ultima affermazione la notevole presenza del lessico amoroso convenzionale, di inevitabile matrice petrarchesca, corretto sui principali lirici quattro-cinquecenteschi, dal Boiardo al Tasso delle *Rime*.

Il quadro linguistico fin qui tracciato, tuttavia, non tiene conto delle inevitabili differenze stilistiche che corrono fra i tre libretti, piuttosto distanti per intenzione artistica. S'è visto, infatti, come il breve testo della *Dafne*, scritto da Rinuccini soltanto per sperimentare le potenzialità letterarie e musicali del nuovo genere rappresentativo modellato sugli archetipi teatrali antichi, evidenzia un tessuto poetico alquanto schematico, caratterizzato, da una parte, da una spiccata tendenza sintattica all'accumulo binario, dall'altra, dal recupero lessicale di elementi bucolici di matrice anche quattrocentesca, funzionali alla resa del contesto boschereccio. Si tratta, insomma, dell'ennesima variazione di una ben riconoscibile metafora amorosa di matrice petrarchesca – e quanto il mito di Dafne sia un elemento costitutivo all'interno

dei *RVF* per la definizione del personaggio di Laura è un dato ormai acquisito della critica recente – metafora amorosa, si diceva, che gioca sulla non corrispondenza dell'amata e sulla conseguente reazione dolorosa dell'amante.

Il testo dell'*Euridice*, invece, rielabora lo spunto elegiaco della *Dafne* e ne fa elemento espressivo chiave di un libretto più ampio e maturo. Rinuccini sembra infatti essersi reso conto delle potenzialità musicali dello stile patetico, costruito per mezzo di continue invocazioni sintatticamente statiche, che rappresentano il più evidente debito del primo librettista al modello petrarchesco, attraverso un lessico contenuto, rarefatto ed evocativo, che rielabora stilemi, anche convenzionali, della tradizione lirica, secondo un'inclinazione naturale alla condensazione espressiva che, se da un lato può risultare monotona nel suo uniforme colore a mezze tinte, dall'altro lato fornisce ad un'intonazione musicale di impostazione non madrigalistica una base poetica asciutta ed essenziale.

Il punto di arrivo della produzione di Rinuccini è costituito dal libretto dell'*Arianna*, che manifesta intendimenti letterari ben più elevati rispetto ai precedenti lavori, in linea con la presenza in scena di personaggi altolocati e con le tematiche gravi della ragion di stato. La sintassi dell'*Arianna*, dunque, è ricca ed elaborata, privilegia l'ipotassi alla paratassi, si sviluppa attraverso formulazioni anche retoricamente ridondanti, si snoda per mezzo di costruzioni all'insegna dell'accumulo, superando la rigidità binaria. Il lessico pesca dalla tradizione cinquecentesca d'impronta epica, in particolar modo tassiana, senza disdegnare formule sostenute proprie della tradizione tragica. Il grande lamento della protagonista, in quanto sintesi degli intendimenti drammaturgici ed espressivi rinucciniani, esito estremo della cultura umanistica italiana ed ultima grande applicazione letteraria del principio rinascimentale di imitazione, offre all'innovativo e rivoluzionario linguaggio musicale di Monteverdi, straordinariamente proiettato verso la modernità, un tessuto poetico di raffinata sintesi e contenutezza espressiva, che gli impedisce di travalicare la rigorosa misura classica, costringendolo a trattarsi in una veste ben strutturata, ancora lontana dalle licenze del gusto marinista.

Mi pare, dunque, che l'analisi linguistica qui sintetizzata abbia fatto maggiore chiarezza anche per quanto concerne la questione cruciale, si diceva, dell'intenzionalità tragica del teatro di Rinuccini e del conseguente rapporto con i principali generi drammatici del Cinquecento. L'asciuttezza e la semplicità della lingua rinucciniana richiamano senza dubbio l'esperienza umanistica fiorentina, sulla scia, in particolare,

del magistero del Poliziano e della breve esperienza poetica di Ludovico Martelli, a cui vanno senza dubbio ricondotte le caratteristiche stilistiche di dolcezza ed equilibrio del nostro librettista: l'ipotesi di un ben ponderato recupero di questa tradizione cittadina, portata a più dotto compimento attraverso l'accostamento della musica e del canto, trova quindi ulteriore conferma, oltre che nei presupposti teorico-politici, anche nelle scelte linguistiche. L'analisi qui condotta, insomma, riconsegna al nostro librettista un ruolo centrale nella creazione del melodramma, secondo le indicazioni fornite negli ultimi cinquant'anni dalla critica musicologica anglosassone, che ha approfonditamente ricostruito l'ambiente teorico della Firenze medicea. Riacquistano un significato più pieno anche le parole spese dagli inventori del melodramma sulla «nobil maniera di recitare»<sup>3</sup> degli antichi Greci e Romani, sulla novità della «artifiziosa maniera di recitar cantando»<sup>4</sup>, o ancora sulla necessità di «imitar col canto chi parla»<sup>5</sup>, in passato sovente derubricate quali fantasie prive di un autentico retroterra teorico-culturale. Il nuovo genere può così apparire, senza particolari forzature, l'ennesima metamorfosi dello spettacolo tragico di matrice trissiniana, anzi ne costituisce la realizzazione più filologica, se si prendono in considerazione le speculazioni erudite dei teorici tardo-cinquecenteschi da cui prende forma e ispirazione.

D'altro canto, sarebbe parso davvero improbabile non riscontrare in Rinuccini una certa influenza della moda poetica tardo-cinquecentesca e, in particolare, della produzione di un poeta così originale come il Tasso. È tuttavia significativo il fatto che l'influenza tassiana non si limiti al genere pastorale, da cui si recupera più che altro il tono petrarchesco potenziato in chiave elegiaca, ma coinvolga pure l'ambito epico e, soprattutto, quello lirico. Con questo voglio dire che i riscontri evidenti, soprattutto a livello lessicale, con testi pur determinanti come l'*Aminta* e il *Pastor fido*, non devono oscurare l'importanza di altri apporti letterari, mediante una semplicistica riduzione dei libretti rinucciniani al genere pastorale, motivata da un fallace assioma interpretativo di partenza, come s'è dimostrato, che qualche occorrenza lessicale, all'interno di un'indagine parziale, sarebbe sufficiente a suffragare. In altre parole, il rapporto intertestuale fra Tasso, Guarini e Rinuccini è ben più complesso: se da un lato, infatti, il nostro librettista si mostra attento ai recuperi tragici e alle ricostruzioni classicheggianti mediante i quali Tasso e Guarini innalzano il genere pastorale, dall'altro il nascente

---

<sup>3</sup> Cfr. Solerti (1904), vol. II, p. 107.

<sup>4</sup> Ivi, p. 68.

<sup>5</sup> Ivi, p. 109.

melodramma rifiuta qualsiasi componente comica, manifesta un certo scetticismo nei confronti dello stile concettoso e, all'occorrenza, sembra disposto ad elevare i propri contenuti attingendo al repertorio sublime del poema epico e religioso, sulla base di un comune interesse verso la retorica classica.

La lingua di Rinuccini, insomma, contribuisce a tener lontano il primo melodramma dal filone madrigalistico cinquecentesco, costruito proprio sulla linea *Canace-Aminta-Pastor fido*, che di lì a qualche anno avrebbe condotto all'esplosione barocca e marinista. Si tratta di una distanza stilistica e teorica che costituisce forse la causa principale dell'isolamento culturale dei libretti fiorentini e mantovani d'ambito cortigiano rispetto al successivo e ben più fecondo sviluppo dell'opera impresariale veneziana del pieno Seicento; un isolamento che dimostra ancora una volta il sapore nostalgico d'un recupero erudito dello spirito umanistico, spento per sempre dalle difficoltà materiali della politica italiana di quegli anni e dal ruolo subalterno dell'intellettuale cortigiano.



## Bibliografia

Agostinelli (1996): C. Agostinelli, *Sull'origine degli infiniti sincopati "corre", "scerre", "sciorre", "sverre", "torre"*, «Studi linguistici italiani», XXII (1996), pp. 65-73;

Anselmi (1993): G. M. Anselmi, «*Aminta*» di Torquato Tasso, in *Letteratura italiana. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993, vol. II, 607-625;

Arbizzoni (1991): G. Arbizzoni, *Esperimenti quattrocenteschi di teatro tragico volgare*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi europei*, Viterbo, Union Printing, 1991, pp. 37-59;

Ariani (1974): M. Ariani, *Tra classicismo e manierismo: il teatro tragico del cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974;

Id. (1977): M. Ariani, *Il «puro artificio». Scrittura tragica e dissoluzione melica nella «Canace» di Sperone Speroni*, in *Ideologia e scrittura nel Cinquecento*, Urbino, Argalia, 1977, pp. 79-140;

Id. (1979): M. Ariani, *La trasgressione e l'ordine: l'«Orbecche» di G. B. Giraldi Cinthio e la fondazione del linguaggio tragico cinquecentesco*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIII (1979), pp. 117-180;

Austin (1968): *New Looks at Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di W. W. Austin, Ithaca, Cornell University Press, 1968;

Battaglin (1964-65): D. Battaglin, *Leonardo Salviati e le «Osservazioni al Pastor Fido» del Guarini*, «Memorie della Accademia Patavina di SS.LL.AA. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», LXXVIII (1964-65), pp. 249-284;

Ead. (1970): D. Battaglin, *Il linguaggio tragicomico del Guarini e l'elaborazione del Pastor fido*, in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana, 1970, pp. 291-353;

Bausi (1989): F. Bausi, «*Imitar col canto chi parla*». *Verso sciolto e «recitar cantando» nell'estetica cinquecentesca*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LI (1989), pp. 553-68;

- Bertini (2007): F. Bertini, *'Imago aequitatis': il 'princeps iudex' nell'"Altile" di Giovan Battista Giraldo Cinzio*, «Studi italiani», (2007), pp. 23-43;
- Bettarini (2005): F. Petrarca, *Canzoniere: Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005;
- Bigi (1971): E. Bigi, *Il dramma pastorale del Cinquecento*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971;
- Boggini (2001): D. Boggini, *Per un'edizione critica delle "Poesie" di Ottavio Rinuccini*, «Rivista di letteratura italiana», (2001), pp. 11-60;
- Bonomi (1986): P. Giambullari, *Regole della lingua fiorentina*, edizione critica a cura di I. Bonomi, Firenze, presso l'Accademia, 1996;
- Bruni (1967): F. Bruni, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, «Filologia e letterature», XIII (1967), pp. 24-71;
- Bruscagli (1985): R. Bruscagli, *L'Aminta del Tasso e le pastorali ferraresi del '500*, in *Studi di Filologia e Critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno ed., 1985, pp. 279-318;
- Carter (1978-79): T. Carter, *Jacopo Peri (1561-1633): Aspects of His Life and Works*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CV (1978-79), pp. 50-62;
- Id. (1980): T. Carter, *Jacopo Peri*, «Music & Letters», LXI (1980), pp. 121-35;
- Id. (2000): T. Carter, *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*, Aldershot-Berlington, Ashgate, 2000;
- Id. (2003): T. Carter, *Rediscovering Il rapimento di Cefalo*, «Journal of Seventeenth-Century Music», IX (2003);
- Caselli (1991): L. Caselli, *Note sul linguaggio tragico di G. B. Giraldo Cinzio*, «Critica letteraria», XIX (1991), pp. 309-325;
- Castellani Pollidori (1966): O. Castellani Pollidori, *Ricerche sui costrutti col possessivo in italiano*, «Studi linguistici italiani», VI (1966), pp. 3-48 e 81-137;
- Chafe (1992): E. T. Chafe, *Monteverdi's Tonal Language*, New York, Macmillan, 1992;
- Colombo (2007): G. B. Giraldo Cinzio, *Arrenopia*, a cura di D. Colombo, Torino, RES, 2007;
- Colussi (2009): D. Colussi, *Costanti e varianti del Tasso lirico: Il manoscritto Chigiano L VIII 302*, Roma, Aracne, 2009;

Cosentino (2003): P. Cosentino, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2003;

Ead. (2005): P. Cosentino, *Fra verso sciolto e sperimentalismo volgare: la rinascita tragica fiorentina*, in G. Lonardi, S. Verdino (a cura di), *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Padova, Esedra, 2005, pp. 39-62;

Cremante (1988): R. Cremante (a cura di), *Teatro del Cinquecento*, t. I, *La tragedia*, Milano, Ricciardi, 1988;

Id. (2005): R. Cremante, «*Or non parl'io, né penso, altro che pianto*»: usi del Petrarca nella tragedia del Cinquecento, in C. Montagnani, *I territori del Petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 187-208;

Daniele (1983): A. Daniele, *Capitoli tassiani*, Padova, Antenore, 1983;

Id. (1989): A. Daniele, *Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e l'Accademia degli Infiammati di Padova*, in *Sperone Speroni*, Padova, Editoriale Programma, 1989;

De Caro (2006): G. De Caro, *Euridice: momenti dell'Umanesimo civile fiorentino*, Bologna, Ut Orpheus ed., 2006;

De Lorenzo (2008): P. De Lorenzo, *Rinuocini e la 'rinascita' di Euridice*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXVI (2008), pp. 103-122;

Decroisette-Graziani-Heuillon (2001): F. Decroisette, F. Graziani, J. Heuillon (a cura di), *La naissance de l'Opéra. Euridice 1600-2000*, Paris, L'Harmattan, 2001;

Doglio (1972): F. Doglio, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1972;

Donnini (2008): P. Bembo, *Le Rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno ed., 2008;

ED: *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1970-1978;

Fabbri (1974): P. Fabbri, *Tasso, Guarini e il «Divino Claudio». Componenti manieristiche nella poetica di Monteverdi*, «Studi musicali», III (1974), pp. 233-54;

Id. (1985): P. Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985;

Id. (1995): P. Fabbri, *Origini del melodramma, Caratteri e funzioni dell'opera, Diffusione dell'opera*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, a cura di A. Basso, Torino, UTET, 1995, vol. I, pp. 59-129;

Id. (2001): P. Fabbri, *Parler et jouer en musique: une pratique à la recherche de fondaments théoriques*, in Decroisette-Graziani-Heuillon (2001), pp. 203-30;

Id. (2003): P. Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003;

- Id. (2004): P. Fabbri, *La nascita dell'opera in musica*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J. J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2004, vol. IV, pp. 380-402;
- Id. (2007): P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007;
- Fano (1934): V. Galilei, *Dialogo della musica antica et moderna*, prefazione a cura di F. Fano, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934;
- Fassò (1956): L. Fassò, *Teatro del Seicento*, Napoli, Ricciardi, 1956;
- Fenzi (1979): E. Fenzi, *Il potere, la morte, l'amore. Note sull' 'Aminta' di Torquato Tasso*, «L'immagine riflessa», III (1979), pp. 167-248;
- Finazzi (2001): M. Finazzi, *Due manoscritti della «Tullia» di Lodovico Martelli*, «Studi di filologia italiana», LIX (2001), pp. 117-166;
- Folena (1952): G. Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'«Arcadia» di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952;
- Fordyce (1973): *Catullus*, a Commentary by C. J. Fordyce, Oxford, Clarendon Press, 1973;
- Forni (1979): J. Peri, *Le musiche sopra l'Euridice*, Sala Bolognese, Forni ed., 1979;
- Franchi (1988): S. Franchi, *Monodia e coro: tradizione classica, scritti critici e origini del melodramma. Sopravvivenze di una danza greca nell'Europa medievale e moderna*, in B. Gentili, R. Pretagostini (a cura di), *La musica in Grecia*, Bari, Laterza, 1988, pp. 35-71;
- Fubini (1968): M. Fubini, *L'Aminta intermezzo alla tragedia della «Liberata»*, «Giornale storico della letteratura italiana», (1968), pp. 38-52;
- Gallo (2005): V. Gallo, *Da Trissino a Giraldis. Miti e topica tragica*, Manziana, Vecchiarelli, 2005;
- Gareffi (1997): A. Gareffi, *La questione del «Pastor fido». G. B. Guarini, Annotazioni. F. Summo, Due discorsi*, Manziana, Vecchiarelli, 1997;
- GDLI: *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, Torino, UTET, 1961-2008;
- Ghinassi (1957): G. Ghinassi, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957;
- Giacotti (1968): D. Giacotti, *Il recupero della tragedia antica a Firenze e la Camerata de' Bardi*, in Università cattolica del Sacro Cuore, *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Serie storia del teatro*, vol. I, Milano, Vita e pensiero, 1968, pp. 94-132;

Graziani (2001): F. Graziani, *La mort d'Eurydice: Favola et Tragedia selon Rinuccini*, in Decroisette-Graziani-Heuillon (2001), pp. 99-120;

Gronda-Fabbri (2007): *Libretti d'opera italiani: dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 2007;

Guercio (2002): V. Guercio, *La lezione dell'Aminta e il Pastor fido*, «Studi secenteschi», XLIII (2002), pp. 119-160;

Guerrieri Crocetti (1973): G. B. Giraldi Cinzio, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973;

Harness (2003): K. Harness, *Le tre Euridici: Characterization and Allegory in the Euridici of Peri and Caccini*, «Journal of Seventeenth-Century Music», IX (2003);

Hill (2003): J. W. Hill, *Beyond Isomorphism toward a Better Theory of Recitative*, «Journal of Seventeenth-Century Music», IX (2003);

Hoxby (2005): B. Hoxby, *The Doleful Airs of Euripides: The Origins of Opera and the Spirit of Tragedy Reconsidered*, «Cambridge Opera Journal», XVII (2005), pp. 253-69;

Kirkendale (1993): W. Kirkendale, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993;

Id. (2001): W. Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri «Gentiluomo romano»*, Firenze, Olschki, 2001;

LIZ: *Letteratura Italiana Zanichelli (CD-ROM 4.0)*, a cura di P. Stoppelli e E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001;

Lucarelli (1979): G. Lucarelli, *Gli Orti Oricellai: epilogo della politica fiorentina del Quattrocento e inizio del pensiero politico moderno*, Lucca, Pacini Fazzi, 1979;

Magni Dufflocq (1934): J. Peri, *Le musiche sopra l'Euridice* (rist. anast.), prefazione a cura di E. Magni Dufflocq, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934;

Manni (1979): P. Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», VIII (1979), pp. 115-171;

Marazzini (1993): C. Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1993;

Marti (1967): P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, a cura di M. Marti, Padova, Liviana, 1967;

Mayer Brown (1981): J. Peri, *Euridice: an Opera in One Act, Five Scenes*, Libretto by Ottavio Rinuccini, Edited by H. Mayer Brown, Madison, A-R, 1981;

- Mengaldo (1962): P. V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «La rassegna della letteratura italiana», LXVI (1962), pp. 436-482;
- Id. (1963): P. V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963;
- Momigliano (1960): A. Momigliano, *I melodrammi del Rinuccini*, in Id., *Studi di poesia*, terza ed. riveduta e accresciuta, Messina-Firenze, D'Anna, 1960, pp. 89-93;
- Muraro (1971): *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1971;
- Neuschäfer (2001): A. Neuschäfer, *Da 'Thieste' (1543) a 'Le Troiane' (1566): le tragedie di Lodovico Dolce tra traduzione e rifacimento*, «La parola del testo», (2001), pp. 361-380;
- Palisca (1954): C. V. Palisca, *Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata*, «The Musical Quarterly», XL (1954), pp. 1-20;
- Id. (1960): C. V. Palisca, *Vincenzo Galilei and Some Links between "Pseudo-Monody" and Monody*, «The Musical Quarterly», XLVI (1960), pp. 344-60;
- Id. (1963): C. V. Palisca, *Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de' Cavalieri*, «The Musical Quarterly», XLIX (1963), pp. 339-55;
- Id. (1968): C. Palisca, *The Artusi-Monteverdi Controversy*, in D. Arnold, N. Fortune (a cura di), *The Monteverdi Companion*, London, Faber and Faber, 1968, pp. 133-66;
- Id. (1972): C. Palisca, «*The Florentine Camerata*»: *A Reappraisal*, in «Studi musicali», I (1972), pp. 203-36;
- Id. (1985): C. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven and London, Yale University Press, 1985;
- Id. (1989): C. Palisca, *The Florentine Camerata*, New Haven and London, Yale University Press, 1989;
- Id. (1994): C. Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994;
- Paratore (1975): E. Paratore, *Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nel '500*, in Id., *Dal Petrarca all'Alfieri. Saggi di letteratura comparata*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 105-262;
- Patota (1984): G. Patota, *Ricerche sull'imperativo con pronome atono*, «Studi linguistici italiani», X (1984), pp. 173-246;

Pease (1967): *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, edited by A. S. Pease, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967;

Pertusi (1963): A. Pertusi, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, «Byzantion», xxxiii (1963), pp. 391-426;

Pevere (1999): A. Beccari, A. Lollio, A. Argenti, *Favole*, a cura di F. Pevere, Torino, RES, 1999;

Piccioli (1968): G. Piccioli, *Gli Orti Oricellari e le istituzioni drammaturgiche fiorentine*, in Università cattolica del Sacro Cuore, *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Serie storia del teatro*, vol. I, Milano, Vita e pensiero, 1968, pp. 60-93;

Pieri (1980): M. Pieri, *La «Rosmunda» del Rucellai e la tragedia fiorentina del primo Cinquecento*, «Quaderni di teatro», II (1980), pp. 96-113;

Ead. (1983): M. Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983;

Pirrotta (1969): N. Pirrotta, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1969;

Id. (1987): N. Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987;

Pirrotta-Fortune (1954): N. Pirrotta, *Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata*, «The Musical Quarterly», XL (1954), pp. 169-89 (trad. inglese di N. Fortune);

Pistolessi (1990): L. Pistolessi, *Del recitar cantando. Per uno studio comparativo dell'Euridice di Jacopo Peri e dell'Euridice di Giulio Caccini*, «Musica e teatro. Quaderni degli Amici della Scala», IX (1990), pp. 19-149;

Ead. (2001): L. Pistolessi, *Le deux Euridice: des préfaces aux partitions. Analyse comparative*, in Decroisette-Graziani-Heuillon (2001), pp. 247-81;

Poggiogalli (1999): D. Poggiogalli, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, Firenze, presso l'Accademia, 1999;

Porter (1965): W. V. Porter, *Peri and Corsi's "Dafne": Some New Discoveries and Observations*, «Journal of the American Musicological Society», XVIII (1965), pp. 170-96;

Raboni (1998): G. Chiabrera, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di G. Raboni, Parma, Guanda, 1998;

Restani (1990): D. Restani, *L'itinerario di Girolamo Mei: dalla poetica alla musica, con un'appendice di testi*, Firenze, Olschki, 1990;

- Riccò (2005): L. Riccò, *Il teatro 'secondo le correnti occasioni'*, «Studi italiani», (2005), pp. 5-39;
- Roaf (1959): C. Roaf, *A Sixteenth Century Anonimo: the Author of the Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo*, «Italian Studies», XIV (1959), pp. 49-74;
- Ead. (1982): S. Speroni, *Canace e Scritti in sua difesa*, a cura di C. Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982;
- Ead. (1989): C. Roaf, *Retorica e poetica nella Canace*, in Sperone Speroni, Padova, Editoriale Programma, 1989, pp. 169-191;
- Roggia (2001): C. E. Roggia, *La materia e il lavoro: studio linguistico sul Poliziano minore*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 2001;
- Rohlf's (1968): G. Rohlf's, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. II, *Morfologia*, trad. di T. Franceschi, Torino, Einaudi, 1968;
- Ronga (1956): L. Ronga, *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*, in Fassò (1956), pp. XXXVII-LIII;
- Russano Hanning (1973): B. Russano Hanning, *Apologia pro Ottavio Rinuccini*, «Journal of the American Musicological Society», XXVI (1973), pp. 240-62;
- Ead. (1979): B. Russano Hanning, *Glorious Apollo: Poetic and Political Themes in the First Opera*, «Renaissance Quarterly», XXXII (1979), pp. 485-513;
- Ead. (1980): B. Russano Hanning, *Of Poetry and Music's Power. Humanism and the Creation of Opera*, UMI Research Press, (1969) 1980;
- Salviati (1584): L. Salviati, *Degli avvertimenti della lingua sopra'l Decamerone volume primo*, Venezia, presso Domenico e Gio. Battista Guerra fratelli, 1584;
- Selmi (1999): B. Guarini, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, Venezia, Marsilio, 1999;
- Id. (2001): E. Selmi, «Classici e moderni» nell'officina del «Pastor fido», Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2001;
- Serianni (1997): L. Serianni, *Lingua e stile delle poesie di Giovanni Della Casa*, in G. Barbarisi, C. Berra (a cura di), *Per Giovanni Della Casa: ricerche e contributi*, Bologna, Cisalpino, 1997, pp. 11-61;
- Id. (2009): *La lingua poetica italiana: grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009;
- Soldani (1999a): A. Soldani, *Attraverso l'ottava: sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999;
- Id. (1999b): A. Soldani, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola del testo», III (1999), pp. 279-344;



- Solerti (1887): A. Solerti (a cura di), *Le tragedie metriche di Alessandro Pazzi de' Medici*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1887;
- Id. (1903): A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1983);
- Id. (1904): A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, Milano, Sandron, 1904 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1976);
- Sorella (1994): A. Sorella, *La tragedia*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1994, vol. I, pp. 751-792;
- Id. (1995): A. Sorella, *Fiorentinismo e classicità in Alessandro de' Pazzi*, in M. Dardano, P. Trifone (a cura di), *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 239-279;
- Spera (1997): L. Alamanni, *Tragedia di Antigone*, a cura di F. Spera, Torino, RES, 1997;
- Id. (1998): L. Martelli, *Tullia*, a cura di F. Spera, Torino, RES, 1998;
- Sternfeld (1978): F. W. Sternfeld, *The First Printed Opera Libretto*, «Music & Letters», LIX (1978), pp. 121-38;
- Tissoni Benvenuti (1986): A. Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano*, Padova, Antenore, 1986;
- Tomlinson (1975): G. A. Tomlinson, *Ancora su Ottavio Rinuccini*, «Journal of the American Musicological Society», XXVIII (1975), pp. 351-56;
- Id. (1981): G. Tomlinson, *Madrigal, Monody and Monteverdi's "Via Naturale Alla Immitazione"*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV (1981), pp. 60-108;
- Id. (1982): G. Tomlinson, *Music and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini and Marino*, «Critical Inquiry», VIII (1982), pp. 565-89;
- Id. (1987): G. Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987;
- Tonelli (1999): N. Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki, 1999;
- Trovato (1979): P. Trovato, *Dante in Petrarca: per un inventario dei dantismi nei Rerum vulgarium fragmenta*, Firenze, Olschki, 1979;
- Varese (1985): T. Tasso, *Aminta*, a cura di C. Varese, Milano, Mursia, 1985;

- Ventura (2008): E. Ventura, *Nastagio degli Onesti (Dec., V,8)*, in «Studi sul Boccaccio», xxxvi (2008), pp. 63-88;
- Viroli (1994): M. Viroli, *Dalla politica alla ragion di Stato*, Roma, Donzelli, 1994;
- Vitale (1996): M. Vitale, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996;
- Id. (2007): M. Vitale, *L'officina linguistica del Tasso epico: la Gerusalemme liberata*, Milano, LED, 2007;
- Id. (2010): M. Vitale, *L'Omerida italico: Gian Giorgio Trissino: appunti sulla lingua dell'Italia liberata da' Gotthi*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2010;
- Weinberg (1961): B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University Press, 1961;
- Id. (1970): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma, Laterza, 1970, vol. I;
- Id. (1972): *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma, Laterza, 1972, vol. III;
- Zuliani (2003): L. Zuliani, *Sull'origine delle innovazioni metriche di Gabriello Chiabrera*, «Stilistica e metrica italiana», (2003), pp. 91-128;