

STEFANO GIAZZON

*Note di lettura della Parte Decimaquarta dello Stato rustico
di Gian Vincenzo Imperiali*

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STEFANO GIAZZON

*Note di lettura della Parte Decimaquarta dello Stato rustico
di Gian Vincenzo Imperiali*

Il contributo getta un rapido sguardo su alcuni aspetti della Parte Decimaquarta dello Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiali, enorme poema barocco del primo Seicento, cercando di individuare alcune potenziali linee di ricerca, specie nel campo della stilistica delle fonti e in quello dello studio dell'invenzione lessicale dell'autore.

Con la Parte Decimaquarta inizia la sezione conclusiva del monumentale poema in endecasillabi sciolti di Giovanni Vincenzo Imperiali, secondo un disegno che tende, a mio parere, a mettere in rilievo una macrostruttura potentemente asimmetrica: le prime tredici Parti sono occupate dal tema del viaggio in Italia; le ultime tre dal motivo, altamente simbolico, del viaggio in Elicona.¹

Come sempre, molto ampio è l'orizzonte delle fonti cui Imperiali attinge, assai liberamente, per costruire la sua pagina poetica – lo *Stato rustico* è un vero e proprio secentesco *Wunderkammer* – che nasce da una spregiudicata e iperletteraria *contaminatio* di modelli disparati: accanto a quello che possiamo definire lessico di prelievo primario (Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso), Imperiali impiega una congerie di autori specialistici (quali l'Alamanni georgico della *Coltivazione* o il Boccalini dei *Ragguagli*), ma soprattutto fa giocare un ruolo centrale – in una partita di giro in cui non è sempre possibile, laddove manchino esplicite coordinate cronologiche, capire chi imiti chi – al poeta decisivo del canone primo-secentesco della letteratura italiana: Giovan Battista Marino.

Proprio la relazione con quest'ultimo merita qualche approfondimento in sede di stilistica delle fonti. Sul piano della microstilistica scorgo subito, per esempio, come il v. 16 («Oro il crine e la man neve animata») interferisca con la dizione di Marino, *Adone*, XI, 140, v. 8 («oro il bel crine

¹ Si può forse suggerire per il poema dell'Imperiali, sulla scorta di una elegante e celebre suggestione di Pozzi riferita all'*Adone* del Marino, il modello della figura ellittica fortemente sbilanciata con due fuochi energeticamente asimmetrici. Per la questione del viaggio in Parnaso, cfr. A. LÓPEZ-BERNASOCCHI, *Una nuova versione del viaggio in Parnaso: lo Stato Rustico di Gian Vincenzo Imperiale*, in «Studi secenteschi», XXIII, 1982, pp. 63-90. Si citerà sempre il testo da G. V. IMPERIALI, *Lo Stato rustico*, Venezia, Evangelista Deuchino, 1613. Il poema vede la luce a Genova nel 1607 presso Giuseppe Pavoni e viene ristampato dallo stesso nel 1611. Sulla questione delle varianti d'autore cfr. G. SOPRANZI, *Le tre redazioni dello Stato rustico di Giovanni Vincenzo Imperiale*, in R. REICHLIN-G. SOPRANZI, *Pastori barocchi fra Marino e Imperiali*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1988, 75-140. Per un inquadramento biografico e culturale cfr. R. MARTINONI, *Gian Vincenzo Imperiale politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova, Antenore, 1983 e la voce *Imperiale (Imperiali)*, *Gian Vincenzo*, curata da E. Russo e F. Pignatti, in *DBI*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 62, 2004, 297-302. Utili indicazioni si possono reperire anche in O. BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, specialmente alle pp. 142-150, e in F. VAZZOLER, *Gian Vincenzo Imperiale*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Genova, Costa&Nolan, 1992, I, 274-280. Per le questioni intertestuali, stilistiche e retoriche si è tenuto conto specialmente di A. LÓPEZ-BERNASOCCHI, *Tradizione e innovazione in un poema del Seicento: lo Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale. Lettura della Parte V*, in «Studi secenteschi», XXI, 1980, 41-107; LÓPEZ-BERNASOCCHI, 'Versus rapportati': nuovi esempi in un poema del Seicento. *Lo Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale*, «Lettere Italiane», XXXIII, 1981, 549-562; LÓPEZ-BERNASOCCHI, *Una nuova fonte dello Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale: l'Ovidio volgarizzato dell'Anguillara*, in «Studi e Problemi di Critica testuale», 22, 1981, 15-44; LÓPEZ-BERNASOCCHI, *Una forma particolare di artificio retorico: l'antimetatesi, esemplificata sullo Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale*, in «Lettere Italiane», XXXIV, 2, 1982, 215-225. Da ultimo cfr. L. PIANTONI, *Per «Lo stato rustico» di Gian Vincenzo Imperiale. Note stilistiche a un poema anti-narrativo*, in «Lettere italiane», 2014, 2, 247-276.

e porpora il bel viso»², canto da tenere tutto presente per analogie diegetiche e isotopiche notevoli con la XIV parte del poema dell'Imperiali.

Nella *descriptio* dell'aurora, di cospicua grammatura barocca, ai vv. 26-31 si legge:

Che con ago d'argento e con fil d'oro,
 Essa a se stessa intesse, essa trapunge
 Di nobil fregio: a cui rubini, e perle
 Fan ricamo gentile, orlo splendente;
 Onde ne vince almeno ogni altra stella,
 Se non ne vince il sole, ond'è sì bella.

Qui oltre ad alcune tessere topiche ('argento e oro', 'rubini e perle') e a un verso dalla esibitissima ricerca di effetti fonetici («Essa a se stessa intesse, essa trapunge»), nei versi conclusivi mi sembra di reperire un nuovo modulo che verrà recuperato – non senza passare anche attraverso il crivello petrarchesco di *Triumphus Mortis*, I, 166 («Pallida no, ma più che neve bianca») per il piano della sintassi – dal Marino dell'*Adone* (e sempre nello stesso canto XI):

Dirà, che questa sua perla gentile
 tra l'onde no, ma tra le stelle nacque,
 e che 'l ciel, *perché vince ogni altra stella,*
vuolsi, in vece del sole, ornar di quella. (XI, 68, 5-8)

Imperiali procede con la descrizione del risveglio della natura secondo la topica convenzionale del *locus amoenus*, ma al v. 40 scorgiamo un altro sintagma degno di qualche attenzione: la giuntura «vivi smeraldi», esplicativa del precedente «minute herbettes»:

E da la terra le minute herbettes,
 Di ridente pratel vivi smeraldi,
 De i fior aprendo l'odorate bocche,
 Forman di varij odor grata harmonia (39-42)

La rete di relazioni intertestuali ci riconduce ancora – e a questo punto non può essere un caso – a Marino che (unico autore nel quale, dopo Imperiali, la *iunctura* sia rinvenibile), scrive in *Adone*, XI, 20, 5, mentre descrive le delizie del cielo di Venere: «rupi gemmate di smeraldi vivi». Vari e significativi indizi, questi, di un rapporto elettivo (e certo bidirezionale) fra Imperiali e Marino, caratterizzato da un insieme di dinamiche emulative e agonistiche su cui non è qui possibile soffermarsi: occorre però rilevare come spesso il poema dell'Imperiali si configuri come modello, anche sul piano microtestuale, e venga paradigmaticamente adibito dal Marino a serbatoio privilegiato di prelievo lessematico, sintattico, tematico.

Procedendo per campionature, l'esordio di Euterpe, Musa e accompagnatrice di Clizio in questo *itinerarium* sempre più astratto-ideale e che entra in scena al v. 67, evidenzia un gradiente di concettismo assai rappresentativo dei meccanismi di funzionamento della scrittura dell'Imperiali. Ci limitiamo a fornirne uno *specimen* iperbarocco:

Se tu lunga stagion, Clitio gentile,
 Al mio passo, al mio detto, et al mio guardo
 Mosso il piè, desto il core e aperto i lumi
 [...]
 Ne' miei conforti confortasti il core;
 Il cor con pari fé, con pari affetto
 [...]

² Cfr. G. B. MARINO, *L'Adone*, 2 voll., a cura di E. Russo, Milano, BUR, 2013, da cui si cita. Si è tenuto sempre presente anche l'imprescindibile G. MARINO, *Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988.

Già fei gioir ne le tue gioie anch'io,
 Anzi che in lance tal sempre librai
 E 'l tuo gioir e il mio gioir, che quanto
 Io più fui gioia tua, tanto più ognora,
 Libratrice giustissima, amorosa
 Fui di mie gioie al tuo gioir gioiosa. (67-83)

Non occorre nemmeno soffermarsi su *rapportationes*, *derivationes*, *reduplicationes* e polittoti di vario genere.³ Invero degna di nota pare invece la capacità di Imperiali di semantizzare nuclei lessematici partendo dalla dimensione fonetica (come in *fè* che diventa *affetto* ed è ripreso, nel verso successivo, in *fei*). La *cauda* poi sembra rimontare a certi esiti estremi del canzoniere guittoniano.

La logica della ripetizione, della poesia al quadrato, della ricapitolazione, fa sì che Euterpe, senza nessuna reale necessità diegetica, schizzi, ai vv. 84-179, un riassunto del viaggio in Italia che occupa le prime tredici parti del poema. L'Italia viene antropomorficamente descritta come se fosse una donna e, analizzando il livello microtestuale, in questa sequenza Imperiali impiega alcuni costrutti participiali degni di qualche nota (e che sembrano rinviare a una invenzione di gusto dantesco). Due paiono, fra i tanti impiegati nel corso della parte (da *invermigliata* al v. 17 a *inaborate* di v. 588), invero notevoli: *incristallito* (v. 88) e *insassito* (v. 104). Il primo sarà ripreso dal Marino di *Adone*, XI, 77, v. 4: «la Tana il piede *incristallito* implica», mentre il secondo ha séguito nel Marino lirico della *Galeria* (1620), nel madrigale dedicato all'*Aurora* di Michelangelo (vv. 5-6: «Pur l'essere *insassita* / col mio Vecchio importuno almen mi giova»),⁴ ulteriore dimostrazione di uno scambio fittissimo di materiali fra i due poeti, che prevede anche l'adozione di tessere.

Dopo aver esaltato Genova (patria dell'autore) e Firenze, ideologicamente rilevante, in un'ottica barocca, è l'esaltazione del Papato (vv. 136-141). Quindi ancora Euterpe procede con la descrizione delle bellezze della Campania, dell'Adriatico, del Tirreno.

Le gioie di Clizio sono state finora essenzialmente materiali, sensibili, pertanto Euterpe lo invita a prepararsi ad una gioia che sarà incommensurabilmente più profonda e potente di quelle vissute finora: la vista del monte Elicona. Clizio ha ormai dantescammente compiuto il proprio percorso e, ripresosi da una sorta di sonno, può finalmente contemplare l'Elicona:

Pochi passi io mutai, che là 've in mezo
 Di larghissimi campi alto solleva
 Il superbo Elicona aurea corona,
 Del cui splendor, de la cui gloria sparge
 Per ogni lido de la Fama illustre
 Tromba d'honore il maestoso grido,
 Fatto presso io mi vidi; e vidi apena
 Da quel fulgido cerchio e sfavillante,
 In cui sfavilla de la luce il fonte,
 Da cui sol prende ogni altra luce il lume,
 Lume sì vivo lampeggiar lontano;
 Lume che poco, e poche volte altrui,
 È concesso adorando, il rimirarlo;
 Che richiamato al certo io mi stimai
 Per la cortese sua, splendida aita,
 Dal dormir al vegghiar, da morte a vita. (480-495)

³ Per la *facies* retorica cfr. senz'altro LÓPEZ-BERNASOCCHI, 'Versus rapportati': nuovi esempi in un poema del Seicento. Lo Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale e LÓPEZ-BERNASOCCHI, *Una forma particolare di artificio retorico: l'antimetatesi, esemplificata sullo Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale*. Ma si tenga presente ora anche il ben più articolato e robusto L. PIANTONI, *Per lo Stato rustico di Giovan Vincenzo Imperiale. Note metrico-retoriche alla 'parte prima'*, in «Stilistica e Metrica italiana», 2014, 14, 1-32.

⁴ G.B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento, La Finestra, 2005.

La rima interna *Elicona ~ aurea corona* di v. 482 sembra palesemente rinviare al Tasso di *Gerusalemme liberata*, I, 2, 2-4: «non circondi la fronte in *Elicona* / [...] / hai di stelle immortali *aurea corona*».⁵

Clizio, grazie all'aiuto di Euterpe, riesce a superare la topica selva che ne impaccia il cammino e giunge presso una «herbosa gola» (v. 699). La via che conduce Clizio alla contemplazione delle bellezze di Elicona è una via impervia e paurosa che gli impone un simbolico attraversamento della selva (il materiale lessematico e l'atmosfera sono decisamente danteschi anche se il *topos* della scelta rinvia al modulo di Ercole al bivio).

Nello specifico, a dimostrazione di una certa disponibilità non selettiva dell'Imperiali al riuso intertestuale e interdiscorsivo di materiale proveniente dai più diversi generi, la sequenza dei vv. 706-714a:

Ivi mirando tacita e secreta
 Starsi fra i pruni e fra gli scogli ascosa.
 Sì ch'orme pellegrine, viatrici
 Poco ha stampato in lei vestigio humano;
 Anzi poco del Sole il piè dorato
 Chiaro passo vi move, o pianta imprime,
 Picciola bocca d'ampia grotta incisa,
 Di sasso cavernoso in vasto grembo
 In lei n'entrammo.

sembra nascere dalla ripresa di onnipresenti moduli petrarcheschi (*Rvf*, 35 e 129), filtrati però dalla recente sensibilità pastorale del Guarini di *Pastor fido*, II, 6, 885-890:⁶

Qual fede,
 perfidissima femmina? ancor osi
 parlar meco di fede? I' vo' condurti
 ne la più spaventevole caverna
 di questo monte, ove non giunga mai
 raggio di sol, non che vestigio umano.

A questo punto, Clizio ed Euterpe entrano in una spelonca divisa in tre spazi dove incontrano tre statue: rispettivamente un «Giovane grave» (v. 724), una «Gentil Matrona» (v. 741) e un «Giovinetto leggiadro e rubicondo» (v. 760). Clizio vuole sapere chi rappresentino realmente ed Euterpe prontamente scioglie il dubbio: sono rispettivamente Studio («nemico de l'otio e del riposo», v. 788), Notizia (figlia di Studio) e Furor («celeste Araldo / Del Poetico nume», vv. 810-811). Tutta questa sezione prepara in realtà alla sequenza del catalogo dei poeti che conclude la Parte Decimaquarta:

1) prima vengono presentati i poeti epici, prevalentemente cristiani, e le loro opere più significative: tra gli altri, Gabriello Chiabrera (*Amedeide*); Francesco Bracciolini (*La Croce acquistata*); Capoleone Guelfucci (*Rosario della Madonna*); Luigi Tansillo (*Lagrime di san Pietro*); Erasmo di Valvasone (*Lagrime di Santa Maria Maddalena*);

2) poi Euterpe presenta la seconda schiera di poeti, che hanno anteposto il «flauto soave a l'aspra tromba» (v. 1049) e che hanno preferito il bosco alla città: Battista Guarini (*Il Pastor fido*);

⁵ In questa sezione, in particolare, sembrano infittirsi i rinvii tassiani: «Spiega ondeggiante e ventillante a l'aure / Candida insegna» (528-529) riprende l'epiteto dell'inarcatura sintagmatica di *Gerusalemme liberata*, XIX, 58, 1-2: «e *ventillanti* / stendardi». Il v. 535 («Sovra ai cui rami scritto in lettere d'oro») recupera invece *Gerusalemme liberata*, XIV, 57, 8: «del bianco marmo e legge in *lettere d'oro*» (peraltro già in Petrarca, *Rvf*, 93, v. 2).

⁶ Cfr. B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, Venezia, Marsilio, 1999: 143.

Ferrante Gonzaga (*Enone*, opera mai edita, elogiata anche dal Tasso nelle sue *Rime*); Guidobaldo Bonarelli (*Filli di Sciro*); Antonio Ongaro (*Alceo*);

3) infine, è presentata la terza, cospicua, schiera che è quella dei poeti lirici («De le liriche imprese i prodi Achilli», v. 1173) Riferimenti precisi vi sono ad Ascanio Pignatelli, al Marino, a Scipione Della Cella, a Benedetto Dell'Uva, a Crisostomo Talenti (con notevole *ludus* derivativo-paronomastico: «Spande per Bocca d'Oro aurei Talenti» al v. 1274), a Giovan Battista Pinelli, ai compagni genovesi Ansaldo Cebà ed Angelo Grillo, ad Agostino Spinola, a Gerolamo Centurione.

La Parte Decimaquarta di conclude così. Il monumentale elenco procede nelle Parti Decimaquinta e Decimasesta, improntando tutta l'ultima sezione del poema e suggellandolo con una sorta di iperbarocca retorica del catalogo, sintomo di un patologico impeto enciclopedico e classificatorio, di una inclusiva esigenza di controllo del mondo della letteratura esperita attraverso la letteratura stessa.