

LUCA BELTRAMI

*Appunti sugli Indovini pastori di Giovan 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](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LUCA BELTRAMI

*Appunti sugli Indovini pastori di Giovan Vincenzo Imperiali*

*Publicati nello stesso anno della terza edizione dello Stato rustico (1613), Gli indovini pastori sono composti in occasione del genetliaco di Alderano Cibo Malaspina, figlio di Carlo, marchese di Carrara, la cui nascita era stata celebrata da Tasso in alcuni sonetti per la gravidanza di Marfisa d'Este. L'ambientazione pastorale già propria dello Stato rustico riguarda ora il paesaggio marmoreo delle Alpi Apuane, nel quale i due pastori Florindo e Aurillo cantano le future glorie di Alderano. L'allusione al genere dell'egloga è accompagnata da una scelta metrica insolita, che suddivide l'opera in settanta stanze di endecasillabi e settenari. L'elaborazione retorica incide soprattutto sulla dispositio del testo poetico e propone metafore che si dilatano per più pagine attraverso concatenazioni di analogie argute. In particolare, la rappresentazione della nascita di Alderano secondo le potenzialità metaforiche della rosa e del sole, unita ad altre descrizioni di elementi naturali, colloca l'opera in continuità con la sperimentazione avviata nello Stato rustico e propone alcuni motivi con cui si confronterà anche Marino nell'Adone.*

In relazione al rinnovato interesse intorno alla figura di Giovan Vincenzo Imperiali e alla sua opera maggiore, della quale il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova si accinge a curare l'edizione,<sup>1</sup> questo contributo intende proporre alcune osservazioni sugli *Indovini pastori*, indubbiamente un testo di minore peso rispetto allo *Stato rustico*, ma forse di una certa rilevanza nella definizione della poetica di Imperiali negli anni della sua affermazione letteraria.

Stampata nel 1613 come la terza edizione dello *Stato rustico*, quest'opera non conosce ulteriori edizioni oltre la *princeps* pavoniana, così come è piuttosto limitata la sua fortuna nella critica.<sup>2</sup> Citati appena nei repertori bio-bibliografici tra i secoli XVII e XIX,<sup>3</sup> nel corso del Novecento gli *Indovini pastori* sono stati un secondario oggetto di attenzione da parte del gruppo che, sotto guida di Giovanni Pozzi e di Ottavio Besomi, aveva proposto la prima significativa esplorazione intorno allo *Stato rustico*. In particolare Besomi ha dedicato alcune acute osservazioni sull'apparato stilistico-retorico dell'opera nei suoi studi sulle officine letterarie primosecentesche, mentre Giovanni Pozzi ha rapidamente citato gli *Indovini pastori* in un volume dedicato alle potenzialità metaforiche della rosa, di cui il testo di Imperiali offre un esempio non trascurabile.<sup>4</sup> Il contributo più consistente è però costituito dalla tesi di dottorato di Giovanni Soprani, che, pur centrata sullo *Stato rustico*, dedica l'intero quarto capitolo agli *Indovini pastori*, trascrivendone integralmente il testo, preceduto da una sintetica introduzione e corredato da alcune note di commento.<sup>5</sup>

Partendo dall'assunto che una rivalutazione degli *Indovini pastori* potrebbe oggi essere utile se integrata in un più ampio e complessivo lavoro di ridefinizione critica delle opere di Imperiali nel contesto letterario del primo Seicento, un eventuale commento dell'opera, pur tenendo conto del meritorio e ancora oggi valido lavoro di Soprani, dovrebbe muoversi lungo linee interpretative che corrono in più direzioni.

<sup>1</sup> Si è recentemente discusso del progetto di edizione, diretto da Guido Baldassarri, durante il seminario *Sullo «Stato rustico» di Giovan Vincenzo Imperiali*, Padova, 21-22 marzo - 22 maggio 2013, i cui atti sono in corso di stampa. Sul tema si veda anche G. BALDASSARRI, *Un progetto di lavoro sullo Stato rustico*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di Studi, Genova, 29-30 novembre - 1 dicembre 2012, a cura di A. Beniscelli-M. Chiarla-S. Morando, Bologna, Archetipolibri, 2013, 205-242.

<sup>2</sup> G.V. IMPERIALI, *Gli Indovini pastori*, Genova, Pavoni, 1613. Su Pavoni si veda G. RUFFINI, *Sotto il segno del Pavone. Annali di Giuseppe Pavoni e dei suoi eredi 1598-1642*, Milano, Franco Angeli, 1994.

<sup>3</sup> Una delle prime citazioni dell'opera si trova già nell'elogio dell'autore pubblicato nelle *Glorie degli Incogniti*, Venezia, Valvasense, 1647, 263.

<sup>4</sup> O. BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975, 89-102, 124-134; G. POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie Friburgo Svizzera, 1974, 99-100.

<sup>5</sup> G. SOPRANI, *«Lo stato rustico» e «Gli indovini pastori» di Giovan Vincenzo Imperiali*, Tesi discussa presso l'Università di Friburgo, relatore prof. O. Besomi, 1982, 307-354.

Dal momento che il componimento è originato da un'occasione encomiastica, sarebbe forse opportuno sondare in prima battuta i rapporti con il dedicatario e il *milieu* socio-culturale sotteso all'operazione letteraria, dopodiché, avendo verificato la sostanziale continuità ideologica e poetica con lo *Stato rustico*, risulterebbe utile decrittare il complesso intreccio tematico, metrico e retorico-stilistico per valutare più nel dettaglio conferme, avanzamenti o palinodie in una prospettiva di confronto dialettico con l'opera maggiore. Al lavoro di esegesi testuale, necessario a sciogliere le numerose complicazioni argute e la complessità sintattica di alcuni passi, dovrebbe quindi affiancarsi la valorizzazione dei dati più significativi (il valore "civile" attribuito alla poesia pastorale, la commistione dei generi, la rilevanza della metafora continuata, il ricorso a *topoi* mutati o meno di significato rispetto alla tradizione) in una prospettiva di confronto per analogie e differenze con i testi della letteratura passata e coeva, anche verificando alcune anticipazioni e coincidenze rispetto all'*Adone*.<sup>6</sup>

L'approccio all'opera presenta da subito alcune difficoltà, prima tra tutte quella di attribuire una definizione certa al genere del componimento. Gli *Indovini pastori*, chiamati semplicemente «Poesia» sul frontespizio, sono un poemetto encomiastico dedicato al «Principe di Massa» Carlo Cibo per la nascita del figlio secondogenito Alderano, ma presentano alcuni tratti di novità che li distinguono dalla tradizione. La celebrazione del genetliaco, introdotta da una breve nota del curatore Giulio Beggio, avviene entro uno scenario silvestre in continuità con lo *Stato rustico* ed è affidata a due pastori «indovini», Florindo e Aurillo, che interpretano la nascita di Alderano dai segni premonitori della Natura.

Il dialogo tra pastori rimanda al genere dell'egloga, ma la struttura dell'opera prevede anche una sorta di cornice, formata da un "proemio" e un "epilogo" pronunciati in prima persona da Imperiali, entro cui si svolge il dialogo tra Florindo e Aurillo, con quest'ultimo che in più occasioni si rende portavoce dell'autore.<sup>7</sup>

Riguardo al tema, i discorsi dei pastori, collocati nella *factio* esattamente un anno prima della nascita di Alderano, profetizzano l'avvento del bambino e ne celebrano le future vicende biografiche. È possibile che il componimento alluda genericamente alla quarta egloga di Virgilio, dedicata alla profezia del *puer* e che ne recuperi la lettura allegorico-messianica culminante nello Stazio dantesco del c. XXII del *Purgatorio*, in funzione dell'evidente finalità encomiastica. Pur restando una suggestione che non può essere sostenuta da rimandi testuali precisi, questa ipotesi sembrerebbe essere rafforzata dall'impianto allegorico dell'opera, che in più passi suggerisce un implicito parallelo tra la nascita di Alderano e l'avvento di Cristo. Al piccolo Alderano, erede di una famiglia che vantava l'elezione al soglio pontificio di Giovanni Battista Cibo con il nome di Innocenzo VIII nel 1484, Imperiali augura infatti una brillante carriera ecclesiastica che possa culminare con la nomina a cardinale, come in effetti sarà,<sup>8</sup> se non addirittura a papa, cioè al vicario di Cristo in Terra.

La via della sperimentazione contenutistico-formale inaugurata nello *Stato rustico* trova conferma negli *Indovini pastori* che, come quello, costituiscono un *unicum* metrico-stilistico. La

<sup>6</sup> All'edizione dell'*Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988, 2 voll. si affianca ora quella curata da E. Russo, Milano, Rizzoli, 2013.

<sup>7</sup> Secondo Soprani l'opera rimanderebbe più precisamente al carne amebeo, tuttavia è anche necessario osservare che lo scambio di battute non attiva un vero e proprio agone tra i dialoganti e non si snoda attraverso un botta e risposta serrato, tanto più che alle voci dei pastori si aggiunge quella dell'autore. Per quest'interpretazione si vedano SOPRANZI, «Lo stato rustico», 307 e R. REICHLIN-G. SOPRANZI, *Pastori barocchi fra Marino e Imperiali*, Friburgo, Edizioni universitarie Friburgo Svizzera, 1988, 136.

<sup>8</sup> Alderano sarà nominato cardinale da Innocenzo X nel 1645, a soli trentadue anni. Sulla biografia di Alderano si rimanda a L. MUSSI, *Il cardinale Alderano dei principi Cibo Malaspina. Dai documenti del r. Archivio di Stato di Massa*, Massa, Medici, 1913 e alle voci *ad nomen* di E. STUMPO, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXV (1981), 227-232 e O. D'ALMEIDA, in *Dizionario biografico dei Liguri*, III (1996), 392-394. Nato il 10 giugno del 1613, e non il 16 luglio come riportano alcune biografie, Alderano unì alla fortunata carriera ecclesiastica la raffinata attività di committente e collezionista d'arte. Su questo aspetto si veda F. FEDERICI, *Un giovane prelato, Bernini, e Borromini: il primo soggiorno romano di Alderano Cybo*, «Ricerche di Storia dell'arte», LXXIX (2003), 93-107.

novità più evidente riguarda l'assetto prosodico, che normalizza in settanta stanze di uguale misura la successione di endecasillabi e settenari. La sostituzione dell'ottava, o del verso sciolto, con strofe più affini alla forma lirica della canzone che a quella del poemetto narrativo, costituisce un *hapax* giustificato da Imperiali nella breve dedicatoria a Carlo Cibo:

Pur tanto mi sono adoprato, che ho finalmente tratto molto abbondanti, se bene forse poco chiare, le acque loro [delle Muse *n.d.r.*]; perché al vero non restringendosi le grandezze del Signor Don Alderano figlio di Vostra Eccellenza e mio Signore fra termini ordinari, sempre desiderai di non ridurle in un sol cantoncino di componimento raccolto, ma dilatarle in un campo di poesia diffusa, ove le lodi co' i meriti di lui avessero più confacente il corso. Impresa, che altri (valoroso) avrebbe portata in ottave; io debole a pena ho guidata in verso sciolto, legato però in questa nuova, e regolata forma, per meglio fuggir la sazietà, incontrar l'armonia, e seguitar quell'epica perspicuità, la quale, come è madre della proprietà, e figlia della dolcezza, così è vita del numero, et anima della dignità, s'ella non meno dalla figurata invenzione è sostenuta, che dalla particolare imitazione invigorita.<sup>9</sup>

Rifiutando di imbrigliare la poesia «fra termini ordinari», l'autore scarta l'ipotesi di un tradizionale «cantoncino di componimento raccolto», cioè un piccolo canto in ottave o sciolti e decide di dilatare i suoi versi «in un campo di poesia diffusa». Consapevole della portata innovatrice dell'operazione, Imperiali non esita a definire la sua una «impresa, che altri (valoroso) avrebbe portata in ottave» e che lui ha «guidata in verso sciolto», legato però in una «nuova, e regolata forma». L'autore rivendica l'appartenenza del componimento al genere epico, ma – pur attento a osservare il precetto tassiano di aderenza al vero – ritiene necessario evitare la «sazietà» di una elocuzione monocorde, che rischierebbe di annoiare il lettore. Di qui la proposta di una soluzione armonica tra il registro solenne dell'epica e lo stile dolce della lirica, attraverso cui si giustifica l'apertura alla locuzione artificiosa e al parlare figurato. Imperiali sostiene insomma la legittimità di una poesia rinvigorita dalla «particolare imitazione» ma anche sorretta dalla «figurata invenzione», pur correndo il consapevole rischio di attingere dalle Muse acque rese «poco chiare» dalla sovrabbondanza dei traslati metaforici.

Come detto, la struttura dell'opera risulta alquanto atipica, ma estremamente regolare. Ognuna delle settanta strofe è composta da dodici versi di cui sette endecasillabi e cinque settenari collocati sempre secondo il medesimo schema. I versi sono tutti a rima irrelata tranne il distico conclusivo di ogni stanza, composto da un settenario e un endecasillabo a rima baciata.<sup>10</sup> L'eleganza dei «chiribizzi» imperialeschi è esaltata anche dalla particolare confezione della stampa pavoniana. La compiutezza di ogni segmento testuale è infatti rimarcata dalla distribuzione di una sola stanza per pagina, incorniciata da un elegante fregio. Del resto la raffinatezza dei libri di Pavoni era divenuta proverbiale dopo la realizzazione del frontespizio dello *Stato rustico* del 1611 inciso da Philippe Thomassine, ma avrebbe trovato più tardi conferma nell'edizione della *Beata Teresa* (1615), impreziosita dal frontespizio ideato da Bernardo Castello e realizzato da Matteo Greuter e da sette curatissime incisioni all'interno dell'opera.<sup>11</sup>

Procedendo per *specimina* di alcuni elementi caratterizzanti degli *Indovini pastori*, si segnala lo sfondo paesistico-naturale entro cui si colloca il dialogo di Florindo e Aurillo, che assume una finalità funzionale al motivo encomiastico. I segni alpino-marini della costa ligure, attraverso cui Imperiali aveva celebrato la villa di Sampierdarena nella Parte X dello *Stato rustico*, si convertono qui nella rappresentazione dell'alta Toscana e l'identificazione con Elicona viene ora a riguardare i monti marmorei delle Alpi Apuane, mentre Ippocrene si tramuta nel torrente Frigido, che attraversa il feudo di Massa, governato dalla famiglia Cibo Malaspina.

Carlo Cibo, il dedicatario, è infatti discendente di una nobile casata che univa alla tradizione ecclesiastica, culminata con la già ricordata elezione pontificia di Innocenzo VIII, l'eredità feudale sul principato di Massa e sul marchesato di Carrara originata dal matrimonio del 1530

<sup>9</sup> IMPERIALI, *Gli Indovini pastori*, 3-4.

<sup>10</sup> Tutte le strofe replicano lo schema AbCDeFGhiLmM.

<sup>11</sup> Si veda RUFFINI, *Sotto il segno del Pavone*, 51.

di Lorenzo Cibo con Ricciarda Malaspina.<sup>12</sup> La vita di Carlo, tuttavia, si sviluppa principalmente sull'asse Genova-Ferrara: cugino acquisito di Giovan Vincenzo in virtù del matrimonio del 1605 con Brigida di Giannettino Spinola, zio di Imperiali,<sup>13</sup> Carlo nasce nella città estense il 18 novembre 1581, dove Alderano, suo padre, aveva sposato in seconde nozze Marfisa d'Este, vedova di Alfonsino, il 10 aprile 1580. Il giovane Cibo inizia presto a istituire un saldo vincolo culturale tra Ferrara e Genova, egli è infatti ricordato dai biografi tra gli animatori di una non meglio precisata accademia genovese – che Sopranzi individua proprio in quella imperialesca dei Mutoli –, ma è anche annoverato tra gli Intrepidi di Ferrara, tra i quali nel 1601 assume per primo la carica di principe.<sup>14</sup> Del resto, quando Imperiali racconta in un suo viaggio del 1612 il suo insediamento in «cadrega forastiera» tra gli Intrepidi, ad accoglierlo c'è proprio un esponente della famiglia di Carlo, Francesco, mentre Carlo è ricordato nella raccolta di *Viaggi* in due più tarde occasioni genovesi, in cui compare tra coloro che salutano ufficialmente la partenza di Imperiali da Genova per missioni politiche.<sup>15</sup>

Il fatto che Carlo Cibo sia stato anche occasionalmente poeta potrebbe risultare marginale, tuttavia è interessante notare che il suo nome compare tra gli autori delle *Lodi dello Stato rustico*, alle quali è affidato un panegirico in sei stanze che curiosamente propone, come gli *Indovini pastori*, una combinazione di stanze a versi irrelati chiuse dal distico a rima baciata, sebbene si distanzi molto dall'opera di Imperiali per altre soluzioni, che fugano ogni ipotesi di gioco emulativo in entrambe le direzioni.<sup>16</sup>

Una ripresa emulativa sarebbe invece da valutare sulla direttrice Imperiali-Tasso. Infatti Carlo Cibo, variamente lodato da poeti come Domenico Andreoni, Claudio Achillini e Luigi Manzini,<sup>17</sup> deve buona parte della sua fama al gruppo di sonetti che Torquato Tasso dedica alla gravidanza di Marfisa e alla sua nascita.<sup>18</sup> Sebbene una ripresa intenzionale non possa essere

<sup>12</sup> In virtù del riconoscimento di Carlo V (i territori di Massa e Carrara erano di fatto ampiamente autonomi, ma formalmente soggetti all'autorità imperiale), Alberico, figlio di Lorenzo e Ricciarda, nonché nonno di Carlo, è il primo Cibo a poter vantare i titoli di principe e marchese. Sulla famiglia Cibo-Malaspina si vedano G. VIANI, *Memorie della famiglia Cybo e delle monete di Massa di Lunigiana*, Pisa, Prospero, 1808; A. AROMANDO, *Origine delle famiglie Cybo e Malaspina di Massa fino ad Alberico I ed evoluzione storica delle loro armi*, in *Città e storia. Mostra storico-documentaria*, Massa, s.n., 1977, 93-124; L. TETTONI-F. SALADINI, *La famiglia Cibo e Cybo Malaspina*, Modena, Aedes muratoriana, 1997, mentre per Alberico si rimanda alla voce *ad nomen* di F. PETRUCCI, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXV (1981), 261-265 e a quella di O. D'ALMEIDA, in *Dizionario biografico dei Liguri*, III (1996), 391-392. Si trovano notizie di Alberico anche in G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, t. II, Modena, Società Tipografica, 1782, 36-38.

<sup>13</sup> La cugina di Imperiali non va confusa con l'omonima seconda moglie di Giovan Vincenzo, vedova di Giacomo Doria e sposata nel 1621, celebre per il ritratto di Rubens del 1606.

<sup>14</sup> Sulla biografia di Carlo Cibo si vedano la voce *ad nomen* di N. LONGO, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXV (1981), 268-269; M. GIUSTINIANI, *Gli scrittori liguri*, Roma, Tinassi, 1667, 156-157; TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, t. II, 39-40 e VIANI, *Memorie della famiglia Cybo*, 44-45. Per la possibile identificazione dell'Accademia genovese con quella dei Mutoli si veda SOPRANZI, «*Lo stato rustico*», 353.

<sup>15</sup> IMPERIALI, *Viaggio fatto nell'anno 1612 per via del Po, verso Ferrara, Venezia, Padoa, ed altre città di Lombardia*, in *Viaggi*, a cura di A.G. Barrili, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXIX (1898), 1, 109-111, ma si veda anche la tappa ferrarese del viaggio del 1609, in cui Imperiali visita tra gli altri anche Francesco Cibo (ivi, 47). Le occorrenze di Carlo Cibo nella raccolta riguardano il viaggio di Imperiali in Spagna del 1619 e quello in Corsica e Sardegna del 1620.

<sup>16</sup> *Panegirico di D. Carlo Cibo Duca d'Aiello*, in *Lodi per lo Stato rustico del Sig. Giovan Vincenzo Imperiali. A lui da' migliori dedicate*, Venezia, Deuchino, 1613, 38-39. Il testo si compone di endecasillabi sciolti rimati a fine stanza, ma manca l'alternanza con i settenari che invece caratterizza gli *Indovini pastori*, mentre la lunghezza delle stanze è variabile (il componimento è formato da 6 stanze di 10, 10, 13, 10, 9 e 11 versi). Carlo Cibo è anche ricordato per la più tarda opera, pubblicata tra gli Intrepidi sotto lo pseudonimo di Coralbico, *Degli ardori di S. Francesco Saverio il Fumo* (1651).

<sup>17</sup> Quest'ultimo gli dedica *Il pavone. Panegirico per Carlo Cybo principe di Massa e di Carrara*, Roma, Grignani, 1646.

<sup>18</sup> I componimenti 780-784 in T. TASSO, *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994, I, 773-778. Oltre ai sonetti sulla nascita di Carlo, Tasso compone anche un sonetto per Alderano, padre di

dimostrata con certezza, non è forse un dato così trascurabile il fatto che Imperiali sia cresciuto nell'alveo del tassianesimo ligure tardo-cinquecentesco e si consideri erede della lezione di Tasso, ma in una prospettiva di superamento del modello, come dimostrano il suo esordio poetico con gli *Argomenti* dell'edizione genovese della *Liberata* (1604) e il successivo scarto verso la scelta dell'argomento bucolico e il rifiuto dell'ottava nello *Stato rustico*. Tra i suoi vari significati, la collocazione di Tasso in cima al Parnaso dei poeti nell'opera maggiore assume la funzione di un sincero omaggio, ma segna anche evidenti distanze dal precedente della *Liberata*, con la quale Imperiali ammette di essere in gara fin dalla prima tappa della sua carriera poetica, che era cominciata in «fanciullesca età» proprio con gli *Argomenti* al poema, attraverso cui si era ingegnato a «misurare» l'opera «con picciolo compasso» entro lo spazio angusto «d'un ottangolo breve». <sup>19</sup> La consuetudine con i testi dell'autore e la ricorrenza – comune nel gruppo di sonetti tassiani e negli *Indovini pastori* – del *topos* bambino/fiore e dell'immagine della crescita di Carlo/pianta-Alderano/fiore messa in relazione all'augurio di un brillante futuro sembrano perciò rendere probabile l'ipotesi che nella celebrazione della nascita di Alderano Imperiali abbia tenuto presente l'omaggio che a suo tempo Tasso aveva indirizzato a Carlo. <sup>20</sup>

I cinque componimenti tassiani scandiscono tre momenti diversi: il primo dittico è incentrato sulla figura materna di Marfisa e l'attesa del parto, il secondo sulla nascita ormai avvenuta di Carlo e l'ultimo sonetto sull'invito al pittore Sebastiano Filippi a ritrarre il neonato. Focalizzando l'attenzione sui due sonetti *post partum*, il primo introduce la metafora bambino/fiore (non la rosa ma il «giglio», in rima, come già Jacopone, con «figlio»), <sup>21</sup> mentre il secondo, intitolato *Cresci qual pianta di fecondo seme*, propone la variante bambino/pianta e si caratterizza per la triplice anafora del verbo «cresci» seguita da ripetuti auguri alla progenie dei Cibo in modo abbastanza simile a quanto capita nella stanza XXIV di Imperiali: <sup>22</sup>

Come rosa tra i fior, fra i Grandi eccelso  
Vedrem quel fiore in Terra.  
Come rosa tra i rami, al cielo alzarsi  
L'alto figlio vedrem, ch'a noi fia padre.  
Come rosa tra gli ostri,  
Lui vedrem rosseggiar di bracia amante,  
Ch'accenda i cori, e non consumi i petti.  
Come rosa tra gli aghi,  
Lui fra l'aste spinose

---

Carlo, in ivi, 1100, 1116-1117. Un altro esponente della famiglia Cibo, Alberico, nonno di Carlo, è invece omaggiato in B. TASSO, *Amadigi*, C, 17.

<sup>19</sup> G.V. IMPERIALI, *Lo Stato rustico. In questa terza impressione accresciuto delle Lodi. A lui da' migliori dedicate*, Venezia, Deuchino, 1613, XVI, 623. Gli *Argomenti* sono stampati in *La Gierusalemme di Torquato Tasso con gli Argomenti del Sig. Giovan Vincenzo Imperiali figurata da Bernardo Castello*, Genova, Pavoni, 1604, che segue l'edizione *La Gierusalemme liberata di Torquato Tasso con le figure di Bernardo Castello e le Annotazioni di Scipio Gentili e di Giulio Guastavini*, Genova, Bartoli, 1590 e sono ora editi in G.V. IMPERIALI-G. CHIABERA, *Su La Gierusalemme di Torquato Tasso, con un sonetto di G. B. Marino e una lettera di Angelo Grillo*, a cura di S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002. Sul tassianesimo ligure si veda *Storia di un Sogno. Tasso, la Liberata e Genova*, Atti del Convegno di Genova, 1° dicembre 1995, a cura di L. Malfatto, «La Berio», XXXVI (1996), 1 e la relativa bibliografia.

<sup>20</sup> Si vedano in particolare i componimenti 782-783 in TASSO, *Le rime*, I, 775-777 e IMPERIALI, *Gli Indovini pastori*, XXIII-XXIV.

<sup>21</sup> TASSO, *Le rime*, I, 782, 775: «ecco è nato il desiato figlio, / qual s'apre in verde suol candido giglio». La rima figlio/giglio è piuttosto frequente nella storia letteraria, specialmente sacra, ed è già attestata in *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi, vv. 40-41.

<sup>22</sup> TASSO, *Le rime*, I, 783, 776-777: «Cresci qual pianta di fecondo seme, / vago fanciul, del valoroso padre / gioia e diletto de la casta madre, / in cui sol vive l'uno e l'altra insieme; // cresci a l'onor d'Italia ed a la speme, / a regger gran cittadi e invitte squadre, / a scettri ed arme, ad opre alte e leggiadre, / a palme, a gloria che 'l morir non teme. // Cresci al tuo popol caro ed a gli amici, / e porgi chiaro esempio a l'età nova, / ed abbia illustre paragon la prisca. // E 'l cielo a tanto ben gli anni felici / del grand'avo riservi, e, s'uom rinnova / ne la sua stirpe, ella per te fiorisca».

De le picche ferrate, ognor vedremo  
 Con l'opra, e con l'esempio  
 Dare or pace al pietoso, or guerra a l'empio.<sup>23</sup>

Al di là del panorama socio-culturale dell'opera e dei possibili rimandi intertestuali, risulta altrettanto opportuno individuare alcune specifiche linee di commento al testo. Il contenuto ideologico afferma quanto già emerge dallo *Stato rustico*. La promozione della poesia di argomento silvestre al medesimo livello dell'epica o della tragedia è motivata da un'amara constatazione di carattere sociale, ovvero dall'avvertimento della decadenza morale delle realtà urbane e cortigiane, non più abitate dall'uomo virtuoso ma dal «cittadin superbo», rappresentante di una civiltà incattivita dall'avarizia e dal desiderio di ricchezza sulla scia del celebre monologo del satiro dell'*Aminta*. Il paradosso di una città priva di *urbanitas* e di una corte svuotata di virtù, comporta una maggiore responsabilizzazione dello spazio boschereccio, che diviene rifugio dei cittadini in fuga dalla corrotto mondo civile.

Il trasferimento tra i boschi del «non villano cittadin villano» comporta l'innalzamento della poesia dalle note della «sampogna» a quelle «tromba». La difesa della mescolanza tra le tonalità bucoliche e gli accenti dell'epica è formulata da Imperiali nelle stanze XXIX-XXXII tramite un'insistita metafora che paragona il poeta a una nave in tempesta. Qui l'autore sostiene che la vera poesia sia impossibilitata a raggiungere le «reggie coronate» a causa della decadenza del gusto cittadino, sempre più corrotto dall'«aura plebea», dagli «inchini» del «volgo» e dai «lusinghieri applausi» degli adulatori.<sup>24</sup> La perdita degli originari valori cortesi ha infatti determinato una situazione in cui è la fortuna, e non più il merito, a consegnare l'alloro poetico oppure a infrangere su «scogli d'affanni» i sogni del poeta/navigatore, che varca le onde dei «sillabati inchiostri» usando «per timon» «lo stil», «per vele i fogli».<sup>25</sup> Di conseguenza la fama non è più fondata sul vero onore, ma sul «vano romor di popolar bisbiglio» che causa maldicenza e invidia. La personificazione del vizio cortigiano per eccellenza, descritto nelle stanze XXXIV-XXXVII, determina la definitiva condanna del mondo delle città e delle corti richiamandosi a un passo dello *Stato rustico* e contaminando l'archetipo ovidiano con elementi della tradizione iconografica.<sup>26</sup>

La «civil foresta» entro cui verrà educato Alderano diviene dunque un luogo di restaurazione delle pratiche private e politiche della vita nobiliare, finalmente riscattate dalla corruzione urbana. Dopo aver ripulito la sua «salvatica faccia», la villa sarà il luogo ideale per la formazione della carriera civile e militare di Alderano, fungendo sia da spazio contemplativo di approfondimento di quell'*otium* umanistico utile a sviluppare la pratica della «civil conversazione», sia come luogo di addestramento alla guerra attraverso i «simulati assalti» delle incursioni di caccia. Trasformati i segni della *silva* in quelli della *domus*, il paesaggio apuano sarà insomma l'*hortus conclusus* in cui il rampollo di casa Cibo potrà intraprendere il percorso di perfezionamento morale promosso dall'ideologia aristocratica.

L'affinità tematica con lo *Stato rustico*, evidente anche in altri recuperi,<sup>27</sup> è del resto già dichiarata nei versi proemiali, in cui l'invocazione a Euterpe si confonde con la rappresentazione dell'Alba.<sup>28</sup> Tralasciando una minuziosa ricostruzione dei punti di contatto con l'opera maggiore, è però il caso di individuare gli elementi che definiscono l'identità degli

<sup>23</sup> IMPERIALI, *Gl'indovini pastori*, XXIV.

<sup>24</sup> Ivi, XXIX, XXXI.

<sup>25</sup> Ivi, XXXI.

<sup>26</sup> La personificazione dell'Invidia ricorre costantemente nelle opere di Imperiali. Oltre a ivi, XXXIV-XXXVII e *Lo Stato rustico*, XV, 580, si veda anche *Il ritratto del Casalino*, Bologna, Per l'Erede di Vittorio Benacci, 1637, I, 33-48 (ora anche in edizione moderna a cura di L. Beltrami, Lecce, Argo, 2009, 84-87). La descrizione ovidiana del vizio ricorre in *Metamorfosi*, II, vv. 760-782. Per i rimandi iconografici si veda C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, *ad nomen*.

<sup>27</sup> Ad esempio il tema dei cavalli in IMPERIALI, *Gl'Indovini pastori*, LV-LVI aveva già avuto ampia trattazione in *Lo Stato rustico*, XI, 391-401.

<sup>28</sup> IMPERIALI, *Gl'Indovini pastori*, II.

*Indovini pastori* e la loro autonomia rispetto ai modelli. L'aspetto più significativo risiede forse in un complesso gioco di rimandi metaforici che suggerisce una lettura complessivamente allegorica dell'opera. Alla metafora si accompagna un vasto bagaglio retorico, particolarmente efficiente nelle figure che riguardano la *dispositio* del testo poetico. Iperbati, anastrofi, anadiplosi, costruzioni a chiasmo e procedimenti associativi sono gli strumenti privilegiati del dettato imperialesco, che è solito procedere per annominazioni, bisticci, paronomasie e figure etimologiche.<sup>29</sup>

Ricorrono frequentemente le figure di *antimetabolé*, anche se non nella complicazione sintattica dell'antimetatesi, per cui l'inversione dei termini implica uno scambio dei campi semantici e delle funzioni grammaticali,<sup>30</sup> ma ancora più abusati sono i parallelismi, alcuni dei quali molto ricercati, sebbene non tali da generare *rapportationes* in senso stretto.<sup>31</sup> Sono inoltre presenti simmetrie giocate sulla ripetizione della medesima struttura sintattica o di termini appartenenti alla stessa classe morfologica o semantica secondo lo schema a/b//a'/b', come nei versi «n'invita a feste il core, a gusti il seno», oppure «cinga di gloria il suon, di onore il canto»,<sup>32</sup> mentre in alcuni casi si istituiscono associazioni su architetture più complesse, come «Qui a la calda stagion nobili inganni / il fresco vento ordisce», o «Irta il crin, bieca il guardo, orrido il viso».<sup>33</sup> Se nei primi due casi la distribuzione segue criteri semantici – per cui il dittico *feste/gusti* si combina con due termini che indicano parti del corpo come *core* e *seno* – così come *gloria* e *virtù* si incrociano con *suon* e *canto*, nei due esempi successivi i gruppi sono ordinati da criteri sintattici e originano tre coppie aggettivo/sostantivo. Altrove capita invece che la struttura di un intero verso sia ripetuta in quello successivo. In queste circostanze la duplicazione è contemporaneamente fedele all'originale sul piano semantico, sintattico e ritmico-prosodico: «Qui azzurri i prati, di bei rai fioriti, / qui verdi i campi, di bei fior gemmati / son predatori offesi», o anche: «di pitture animate il negro al bosco, / e di pioggia fiorita il verde al prato / ben pompeggiare io scerno».<sup>34</sup>

L'ardita giocoleria dell'*ornatus* trova la sua cifra più caratterizzante nell'impiego insistito della metafora. L'originalità non risiede però nel repertorio figurale, che – pur ardito – si orienta verso soluzioni già percorse nello *Stato rustico* e piuttosto frequenti nei componimenti secenteschi in generale. I dati più interessanti non emergono infatti dall'abbondanza dei traslati che, incrociando due diversi campi lessicali, confondono gli elementi naturali secondo gli accostamenti mare/prato, prato/cielo<sup>35</sup> o anche il meno scontato prato/corte, attraverso cui i fiori diventano «paggi odorosi e coloriti araldi» della «corte erbosa»,<sup>36</sup> e nemmeno sorprende l'intera stanza dedicata ai traslati sul *topos* del «rossignuol cantante», il cui il virtuosismo canoro non raggiunge i vertici che potrà vantare l'esempio mariniano.<sup>37</sup>

L'operazione più innovativa risiede invece nell'assunzione della metafora come chiave di lettura dell'intero componimento. Le potenzialità figurali dell'opera si diramano attraverso concatenazioni di analogie che indirizzano il lettore verso un'interpretazione allegorica del testo. La tendenza alla perifrasi sfocia sovente nella metafora continuata, ovvero nella dilatazione di

<sup>29</sup> Una certa innovazione riguarda anche il lessico. Qui Imperiali tende a formare participi con funzione aggettivale da sostantivi già esistenti (ad esempio *accentuoso*, XLIII; *fogliuto*, XXIII; e *insassito*, XIX). In generale sul lessico di Imperiali si veda BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, 130-132.

<sup>30</sup> Per l'utilizzo di questa figura in Imperiali si rimanda a A. LOPEZ BERNASOCCHI, *Una forma particolare di artificio retorico: l'antimetatesi, esemplificata sullo Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale*, «Lettere italiane», XXXIV (1982), 2, 215-225.

<sup>31</sup> Su questo artificio retorico si veda A. LOPEZ BERNASOCCHI, *Versus rapportati: nuovi esempi in un poema del Seicento, lo Stato rustico di Gian Vincenzo Imperiale*, «Lettere italiane», XXXIII (1981), 4, 549-562.

<sup>32</sup> IMPERIALI, *Gl'Indovini pastori*, I-II.

<sup>33</sup> Ivi, VI, XVI.

<sup>34</sup> Ivi, XIII, XIX.

<sup>35</sup> Ad esempio ivi, IX: «campi del ciel»; LX: «liquidi prati», «erbetta il coral», «fior la perla».

<sup>36</sup> Ivi, LI.

<sup>37</sup> G.B. MARINO, *Adone*, VII, 32-37. Il passo imperialesco ricorre invece in IMPERIALI, *Gl'Indovini pastori*, XLVII-XLVIII, in cui agisce il modello del «musico rossignuol» di *Stato rustico*, II, 58-59.

un campo figurale per più versi, o addirittura lungo più stanze, con possibili riprese in luoghi distinti dell'opera.<sup>38</sup>

Secondo la definizione che darà Tesauro, le metafore continuate sono «proposizioni metaforiche» che generano «argomenti metaforici» o, in una parola, allegorie.<sup>39</sup> Negli *Indovini pastori* l'«argomento metaforico» che funge da perno all'intero componimento risiede nella rappresentazione antropomorfa della Natura in funzione allusiva all'imminente nascita di Alderano. L'opera sarebbe perciò un'allegoria della nascita e del rinnovamento morale che essa comporta, attraverso gli elementi del paesaggio naturale. Il vaticinio dei pastori prende così avvio dalla lettura delle future glorie di Alderano nel «libro azzurro» del firmamento notturno, secondo un *topos* genericamente codificato nel *Salmo* 19 (18):<sup>40</sup>

Disse a Florindo Aurillo: Oh, se indovina  
 alma predice il vero,  
 quanti scern'io qui preparati aspetti  
 a ingrandir l'altrui gioie, e i nostri onori?  
 Quanti qui leggo impressi  
 felicissimi auguri in libro azzurro,  
 ch'ha in caratteri i raggi, in fogli i cieli?  
 Quante, oh quante in me stampa  
 bel sigillo di luce  
 nel sentier de la mente orme avviate?  
 Oh quante stelle, oh quante  
 tessono il nome a gran Signore infante?<sup>41</sup>

Il motivo, più tardi presente anche nell'*Adone*,<sup>42</sup> negli *Indovini pastori* si inserisce nella più ampia rappresentazione allegorica della nascita di Alderano attraverso i segni di una Natura antropomorfizzata. Le «proposizioni metaforiche» più frequenti riguardano le associazioni Terra/Madre e Sole/Alderano a cui si aggiungono le varianti Alderano/rosa e monte/uomo.

Su quest'ultimo traslato è forse necessario soffermarsi. La rappresentazione degli elementi naturali sotto forma umana ha un precedente nella quinta parte dello *Stato rustico* e, come ha già sottolineato Besomi, ha radici anche nella tradizione esameronica.<sup>43</sup> L'attribuzione di tratti antropomorfi ai monti che incorniciano il paesaggio di Massa e Carrara, ricorrente in più passi del componimento, si segnala tuttavia per la sua originalità. Già nella IV stanza il monte presenta «membra» «di Marmo», «vene» «d'or» e ha il capo coperto da una «marmorea chioma» riecheggiata dai «capelli insassiti» della stanza XIX e dalla «testa impietrita» della LXII:

Monte, che non i fior, che non i tronchi  
 Stima ornamenti adorni;  
 Ma, il bello interno in pregi ornato,  
 Ha di marmo le membra, e d'or le vene.  
 La cui marmorea chioma,  
 Perché più ognora in suo candor lampeggi,

<sup>38</sup> Per un approfondimento sulla metafora continuata si rimanda a P. FRARE, *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, «Studi secenteschi», XXXIII (1992), 3-20. Per alcune applicazioni della metafora continuata in autori coevi a Imperiali si vedano il saggio su Cesare Rinaldi di D. RIGHI, *L'indice metaforico di uno scrittore del Seicento*, «Lingua e stile», XV (1980), 2, 211-232 e M. CORRADINI, *La ricerca metaforica di Guido Casoni*, «Aevum», LXI (1987), 3, 503-516.

<sup>39</sup> E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670, 481-482.

<sup>40</sup> *Psal.* 19 (18), 1: «Caeli enarrant gloriam Dei: et opera manuum eius annuntiat firmamentum».

<sup>41</sup> IMPERIALI, *Gl'Indovini pastori*, X.

<sup>42</sup> MARINO, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, VI, 138, vol. I, 339 e, per il commento, vol. II, 138.

<sup>43</sup> Si veda l'antropomorfizzazione della Natura in G. DU BARTAS, *La divina settimana. Tradotta di rima francese in verso scioltto italiano da Ferrante Guisone*, Venezia, Ciotti, 1601, III, 53 v., già segnalata in BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, 106. L'immagine della Natura madre è invece in IMPERIALI, *Lo Stato rustico*, V, 167.

Perpetua neve, incanutendo, imbianca:  
 Quinci, se qui contempli  
 Confusi alzarsi in globi  
 Monti di neve ognor, monti di marmo,  
 Non è il decider lieve,  
 Se la neve sia marmo, o 'l marmo neve.<sup>44</sup>

Motivi simili sono presenti anche nella *Sampogna* di Marino, e particolarmente nel quinto idillio, *Proserpina*, in cui l'Etna può mostrare più umilmente un «arsiccio capo» a introduzione del mito ovidiano-claudiano del gigante Encelado.<sup>45</sup> L'inserito mitologico declina però il tema in altra direzione, quella del nesso tra monte e giganti, che tuttavia anche Imperiali aveva già trattato nella prima parte dello *Stato rustico*, procedendo più argutamente all'identificazione vera e propria tra monte e gigante. Nel passo dello *Stato rustico* la «feconda» Terra partorisce infatti:

inanimati, e senza senso, e verdi,  
 e coronati le nevose chiome,  
 e armati il dorso di sassosi ammantati,  
 i montuosi, immobili giganti.<sup>46</sup>

Ancora all'interno della metafora monte/uomo, Imperiali innesta il motivo del fiume toscano Frigido, il cui nome rimanda alla freddezza delle sue acque. Originato dalle nevi, il rivo scorre sul corpo del monte come «gelido parto del sudor nevoso / ond'è grondante il marmo» e permette all'autore di sviluppare l'accostamento sudore/marmo che nello *Stato rustico* caratterizzava la descrizione di una statua del giardino di Sampierdarena, per poi tornare in un particolare della fontana di Apollo dell'*Adone* di Marino.<sup>47</sup>

Risultano invece più problematici i traslati Terra/Madre e Sole/Alderano. Forzando in parte l'interpretazione, questi non parrebbero limitarsi a una generica celebrazione della Natura, ma – come già ipotizzato da Soprani – sembrerebbero quasi assolvere la funzione mimetica di rappresentazione del parto.<sup>48</sup> Le parole di Florindo nella stanza XII si servirebbero della personificazione del Sole sorgente, rappresentato in foggia guerriera, per evocare la nascita di Alderano. Come un bambino che vede la luce per la prima volta, così il Sole spunta all'orizzonte mostrando dapprima «il pennacchio d'oro» sull'«elmo di zaffiro», poi «il sen», e infine «il braccio». La descrizione è enfatizzata dall'iterazione dell'intercalare «ecco», piuttosto frequente nelle scene di vaticinio (si pensi ad esempio al discorso con cui Tirenio interpreta l'oracolo nel *Pastor fido*):<sup>49</sup>

E del notturno inganno il Sol ridendo  
 con ghigni di splendori,  
 splendido più che mai, più che mai forte  
 ecco appar, ecco sorge, ecco s'inalza.  
 Ecco, il pennacchio d'oro  
 a l'elmo di zaffiro in pompa aggiunto,  
 arma di lampo il sen, di vampa il braccio;

<sup>44</sup> IMPERIALI, *Gl'Indovini pastori*, IV.

<sup>45</sup> G.B. MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. De Maldé, Parma, Bembo-Guanda, 1993, 189-190, V, vv. 120-136: 122. Per i segnali di una Natura antropomorfa si legga anche *Adone*, V, 86.

<sup>46</sup> IMPERIALI, *Lo Stato rustico*, I, 32-33.

<sup>47</sup> IMPERIALI, *Gl'Indovini pastori*, VI e *Lo Stato rustico*, X, 361. Per la ripresa mariniana del motivo si veda *Adone*, IX, 102. Per l'interpretazione del canto mariniano si veda G. BALDASSARRI, *Canto IX: la fontana di Apollo. Il Marino ovvero la poesia*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Toronto, Doverhouse Editions, 1989, 140-153.

<sup>48</sup> SOPRANI, «*Lo stato rustico*», 338-339.

<sup>49</sup> B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, introduzione di G. Baldassarri, Venezia, Marsilio, 1999, 261, vv. 1158-1162.

e 'l bianco Eoo spronando,  
 con stocco di rubino  
 ferisce a i monti il capo, a i cieli il piede.  
 Oh ferite; oh dilette;  
 vita a l'alme, alma a i sensi, e senso a i petti.<sup>50</sup>

Nella stanza XV il ritorno della luce mattutina sul paesaggio è dunque il «parto» di una «prole di luce» che preannuncia la nascita di Alderano e l'avvento di un periodo di «bontà», «gioia», «desir» e «speme».<sup>51</sup> Il motivo è recuperato nel discorso di Aurillo che, raffigurando «il Sole in grembo» alla Natura, ammira «di gran natale / un lucido Oriente / portar felice a nostre sorti un giorno».<sup>52</sup> Ma è solo più avanti, nella stanza XLVI, che si delinea l'essenza più che umana, e quasi divina, del nascituro. Qui Alderano è infatti presentato come un «Celeste bambin», nutrito con «latte di Cielo» dalla Terra che trasforma in «succo» il «vapor nettareo» disceso dall'empireo.

Una possibile lettura allegorica, in senso indirettamente cristologico del nesso Alderano-Sole, potrebbe essere rafforzata dall'ultimo, e più interessante, campo metaforico attivato da Imperiali, quello giocato sulla simmetria bambino/rosa. La metafora si estende lungo sei stanze,<sup>53</sup> la prima delle quali esordisce con il *topos* della rosa che nasce in una verde culla di spine. La «SPINA illustre» a cui si allude è la madre di Alderano Brigida Spinola, se non un richiamo alla discendenza dei Malaspina, ma forse nasconde un significato allegorico più profondo. Gli studi di Pozzi sulla figuratività di Maria attestano infatti l'occorrenza dell'immagine di Cristo come *flos Mariae* e individuano la rappresentazione della Vergine come spina che genera la rosa-Cristo.<sup>54</sup>

Carico o meno di sovrasensi allegorici, il motivo sviluppa un passo dello *Stato rustico*:

Che ne la sua spinosa e verde cuna,  
 Da le poppe de l'Alba e de l'Aurora  
 Di rugiada del ciel prima allatta;  
 Indi picciola involta in verdi fasce,  
 Or fatta aperta sì, ma poco aperta,  
 Per esser molto vaga e più soave,  
 Superbo sol de' fiori anco invaghisce  
 De le sue pompe sole il sole istesso.  
 Ond'ei, mirando del suo viso amato  
 Il fogliuto rubin, l'ostro odoroso,  
 Sì ne trasforma in quel suo viso amante,  
 Che di sue foglie imporpora il sembiente.<sup>55</sup>

Da questo modello Imperiali recupera, oltre al tema della rosa nascente e alcuni elementi lessicali («fogliuto rubin»), il motivo del sole che si innamora, contaminandolo però con il mito di Clizia. Il *topos* del sole infedele in contrasto alla fedeltà di Clizia/girasole, viene integrato nella macro-metafora della rosa in modo tale che il sole, abbandonando Clizia, si tramuti egli stesso

<sup>50</sup> IMPERIALI, *Gl'Indovini pastori*, XII.

<sup>51</sup> Ivi, XV.

<sup>52</sup> Ivi, XX.

<sup>53</sup> Ivi, XXIII-XVIII.

<sup>54</sup> G. POZZI, *Sull'orlo dell'invisibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, 201, 277. Come evidenzia E. SELMI, *Pastorale in romanzo: un contributo per lo Stato Rustico di Gian Vincenzo Imperiali*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia*, 243-279: 278, già Clizio nell'ultima Parte dello *Stato rustico* è oggetto di una simile trasfigurazione da «fior di terra» e «fior caduco» a «fior di Cielo» e «sempiterno fiore» (IMPERIALI, *Stato rustico*, XVI, 601).

<sup>55</sup> Ivi, XV, 559-560.

in Clizia voltandosi per ammirare la rosa/Alderano,<sup>56</sup> mentre la Fama, come un'«ape ingegnosa», volerà intorno al fiore per omaggiarlo:

E ben ciò ne avverrà, tosto che avviene,  
 Che da la SPINA illustre,  
 Ne' cui smeraldi a nostra fede or lice  
 Rinverdito il disio, crescer la speme,  
 Veggiam nato a gli odori  
 Il fogliuto rubin, per cui s'invogli  
 Di lasciar Clizia il Sole, e farsi Clizia il Sole:  
 E intorno a lui girarsi  
 Veggiam Fama volante,  
 Fatta, di vaga amante, ape ingegnosa,  
 Perché quel fior delibi,  
 Che fia cibo a l'onore, onore a i Cybi.<sup>57</sup>

Celebrata da Marino nel canto terzo dell'*Adone* e usata da Tesauro per esemplificare il concetto di metafora continuata, la figuralità della rosa ha declinazioni pressoché infinite.<sup>58</sup> Nella stanza XXIV, già citata in precedenza, il parallelo è rinforzato dalla quadruplici anafora «come rosa», che introduce l'augurio per un felice avvenire in funzione simile a quanto Tasso aveva scritto per Carlo, il padre di Alderano, mentre l'ultima «allegoria di proporzione», istituita nella stanza XXVI, riguarda il colore porporino del fiore, che inevitabilmente allude all'investitura di Alderano a cardinale una volta giunto nell'«adorato colle» del «Vatican pomposo».<sup>59</sup> Da qui l'autore procede inventando altre innumerevoli arguzie, della cui totalità sarebbe arduo rendere conto. La notevole densità di quest'opera tutto sommato breve costituisce tuttavia appena una spia della complessa proposta letteraria di Imperiali, che dovrebbe forse essere letta e commentata tenendo presente il continuo slittamento tra i piani tematici, retorici e stilistici, sui quali i confini tra i generi tendono a confondersi in una forma meravigliosamente informe.

<sup>56</sup> Il motivo dell'amore Clizia-Sole è già in ivi, X, 370.

<sup>57</sup> IMPERIALI, *Gl'Indovini pastori*, XXIII.

<sup>58</sup> MARINO, *Adone*, III, 156-161; TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, 484-485. Sulla rosa si veda anche IMPERIALI, *Lo Stato rustico*, X, 367-368 e XV, 581-582, mentre per ulteriori esempi si rimanda a POZZI, *La rosa in mano al professore, passim*,

<sup>59</sup> IMPERIALI, *Gl'Indovini pastori*, XXVI.