

SARA LAUDIERO

Introiezioni e proiezioni paesaggistiche
nel Pianto della Beatissima Vergine di Claudio Decio (1618)

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SARA LAUDIERO

Introiezioni e proiezioni paesaggistiche
nel Pianto della Beatissima Vergine di Claudio Decio (1618)

Il Pianto della beatissima Vergine nella morte del figliolo di Claudio Decio è un poemetto, che si inserisce nella letteratura lacrimistica post-tridentina, testimoniato da due edizioni apparse a Roma nel primo trentennio del Seicento: la prima nel 1618, la seconda nel 1630. L'opera narra del calvario di Cristo attraverso gli occhi della Vergine, il cui manifesto dolore si rispecchia nel creato sconvolto che la circonda.

Il Pianto della beatissima Vergine nella morte del figliolo di Claudio Decio¹ contempla il calvario di Cristo attraverso la prospettiva della Vergine, ritraendo la crescente tribolazione della madre, in corrispondenza ai patimenti del figlio, mediante espedienti retorici e stilemi compositivi che mostrano di richiamarsi alle precedenti locuzioni del pianto cinque-seicentesche, e all'antica tradizione del *Planctus Mariae*.² Il motivo dell'*imitatio Mariae*, che impronta l'intero componimento, è subito introdotto dall'incipitario «Venite di Maria in mesti accenti» (I, 1) con cui il poeta invita i lettori al pianto, ricalcando, nell'ordine della formulazione e per la centralità che in esso assume la figura della Madonna, l'esortazione rivolta da Tasso nel primo verso delle sue *Lagime di Maria Vergine*.³ L'espressione «in mesti accenti» si carica di un duplice significato, prestandosi a qualificare tanto la natura di questi versi, tristi per il loro contenuto trenodico, quanto lo stesso stato d'animo

¹ L'opera, di cui si sta approntando l'edizione critica, è testimoniata da due testi, che apparvero a Roma nel primo trentennio del Seicento: C. DECIO, *Il Pianto della Beatissima Vergine nella morte del figliolo di Claudio Decio alla Sereniss. Sig. principessa D. Maura Lucenia Farnese*, Roma, Andrea Fei, 1618; ed IDEM, *Il Pianto della Beatissima Vergine nella morte del figliuolo di Claudio Decio*, Roma, Ludovico Grignani, su istanza di Federigo Grossi, 1630. Le due impressioni sono conservate in unico esemplare; figurando la *princeps* presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, mentre la stampa del 1630 è custodita nella Biblioteca Universitaria Alessandrina della capitale. Quest'ultima presenta alcuni mutamenti e diverse varianti rispetto alla prima per quanto attiene l'aspetto strutturale e formale del testo per le quali mi permetto di rinviare al mio studio in S. LAUDIERO, *Il pianto della Beatissima Vergine nella morte del figliolo di Claudio Decio (1618-1630)*, «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», LXXVII, 2013-2014 [ma 2016], 165-185.

² Sul motivo delle lacrime, che sostanzio molta della letteratura religiosa post-tridentina, si rinvia a S. USSIA, *Il Sacro Parnaso il Lauro e la Croce*, Catanzaro, Pulliano editori, 1993; P. SABBATINO, «Cristo morto in Braccio e la madre». *Il Pianto di Vittoria Colonna, la Pietà di Michelangelo e il Discorso di Nicolò Aurifco*, e *Le Muse «pentite». Le «lagrime» di Maria Vergine in Torquato Tasso, Giovan Battista Basile e Ridolfo Campeggi*, in IDEM, *La bellezza di Elena L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento, La bellezza di Elena L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, 61-160; S. USSIA, *Le muse sacre, poesia religiosa dei secoli XVI e XVII*, Borgomanero, Fondazione Achille Marazza, 1999; A. A. PIATTI, «E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». *Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, in *Rime Sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2007, 53-106. Sulla tradizione del *Planctus Mariae* si rinvia a E. CAMPANA, *Maria nel culto cattolico* [1933], Torino, Marinetti, 1944², vol. I, 260-286; M. PETROCCHI, *La devozione alla Vergine negli scritti di pietà del Cinquecento italiano*, in *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*. Atti del convegno di Storia della chiesa in Italia (Bologna, 2-6 sett. 1958), Padova, Antenore, 1960, 281-287; S. STICCA, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del medioevo* [1984], Binghamton (New York), Global publication, 2000².

³ «Piangete di Maria l'amaro pianto» (I, 1) in T. TASSO, *Stanze del Sig. Torquato Tasso per le Lagrime di Maria Vergine Santissima e di Giesu Christo Nostro Signore*, Roma, G. Ferrari, 1593, testo di riferimento T. TASSO, *Opere*, IV, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1964. L'imperativo tassiano, «Piangete», viene sciolto da Decio nella locuzione verbale «Venite a pianger» a sua volta, smembrata tra i due primi capoversi dell'ottava – «a pianger meco il caso acerbo e duro» (I, 2) –. Il «Venite» ricorda il cristiano *Adeste* che chiama a raccolta la comunità dei fedeli, mentre la sua connotazione epicedica a inizio del verso può essere mutuata da Dante, che nella *Vita nova* esortava «i cor gentili» (XXI, 5, 2) a contristarsi per la morte della donna amata cominciando «Venite a'ntender li sospiri miei» (XXI, 5, 2); cfr. D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, in *Opere minori*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995.

di Maria, fin da ora ritratta in lacrime, secondo una perifrasi descrittiva cara al noto poeta della *Gerusalemme liberata*.⁴ Un'aggettivazione funzionale a porre in primo piano l'angoscioso *threnos* della *Mater dolorosa*, tribolata da un dolore mai esperito da alcuna donna – «pene non fur mai gravi cotanto» (II, 3) –, qui tradotto come «caso acerbo, e duro» (I, 2), rifacendosi alla fortunata dittologia sinonimica petrarchesca.⁵

Questo martirio interiore trova la sua naturale esternazione nelle «amare lacrime dolenti» (I, 3), per le quali si precisa che «dell'anima ferita il sangue furo» (I, 4), in una asserzione che inserisce l'autore nel solco della tradizione filosofico-religiosa patristica e altomedievale, facente capo al S. Agostino delle *Confessiones* (VII, 21),⁶ per il quale le lacrime mostrano la contrizione dell'anima ferita dal peccato e dunque sanguinante.

Questa nozione, dal connotato fortemente penitenziale, essendo trasferita su Maria, adempie ad una duplice finalità. Da una parte va a sottolineare l'immane struggimento da lei provato durante la passione del figlio: la ferita è quella inflitta dalla spada profetizzata da Simeone, secondo l'esegesi del passo dell'evangelista Luca («a te una spada trafiggerà l'anima», in Lc 2, 35).

Dall'altra, essendo questo un testo improntato all'*imitatio Mariae*, può alludere di rimando al lettore, indicandogli il modo con cui dovrà approcciarsi al poemetto. L'«anima ferita» è quella del penitente, che, mediante l'intercessione della Vergine corredentrice, viene illuminato sul misericordioso amore di Dio, manifesto nel sacrificio del Cristo, ed è indotto a un pianto di contrizione e purificazione.

L'azione prende avvio dal momento in cui Maria riceve la «dura nova» (VIII, 3) della condanna a morte del figlio ed essendo lontana da Gerusalemme, precipitosa si incammina per la città, meditando nel suo cuore l'ora della prova ormai prossima. Il suo incedere è segnato dal pianto, un pianto che è in primo luogo segnale percettibile del suo stato di turbamento interiore, secondo un motivo, che avendo fatto capolino già nella prima ottava – «non capendo in se stessi i dolor suoi» (I, 7) – ritroveremo più volte all'interno del componimento, nella descrizione di una Maria in singulti che si chiede il perché di tanta malvagità nei confronti del Figlio, e si interroga sulle prospettive del proprio destino e di quello dell'umanità.⁷

⁴ L'essere «in mesti accenti» in Tasso viene sovente a coincidere con l'atto del pianto, divenendo un sinonimo del lacrimare stesso: «Morto ch'ei fu, color che in mesti accenti / disfogavano il duol chiuso nel petto» in *Rinaldo* VII, 48 v. 1; «e l'armonia rivolse in mesti accenti: / pianger seco pareano 'l mare e i venti» in *Gerusalemme conquistata* XXI, 25 v. 7.

⁵ «acerba et dura / tua dolce vista» in *RVF*, CCCV, 6; «anzi tempo da morte acerba et dura» in *RVF*, XLVIII, 4; cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1996. Questa coppia di sinonimi dalla connotazione ferale sarà ripresa diffusamente dalla lirica cinque-seicentesca, da P. Bembo - *Rime*, CXLII, 135 («morte acerba e dura») – e L. Ariosto - *Orlando furioso*, XLII, 18, 2 («troppo gli era acerbo e duro/veder che morto Brandimarte fosse») – passando per T. Tasso - *Il mondo creato*, VI «lagrimando sua dura, acerba morte» – fino a G. Marino - *Adone*, XIV, 265, v. 5 («ch'io possa almen le fiamme acerbe e dure») -; spesso inoltre la si trova proprio in riferimento alla morte e alla croce di Cristo, come in A. Tebaldeo - *Rime stravaganti*, 484, v. 29 («ficto sopra la croce acerba e dura») – e in B. Tasso - *Salmi, A Cristo*, 1-2: «Signor del Ciel, quella pietà infinita / che ti sospinse a morte acerba e dura» –.

⁶ «Hoc illae litterae non habent. Non habent illae paginae vultus pietatis huius, lacrimas confessionis, sacrificium tuum, spiritum contribulatum, cor contritum et humiliatum, populi salutem, sponsam civitatem, arram spiritus sancti, poculum pretii nostri» (VII, 21. 27), cfr. S. AGOSTINO, *Confessiones*, traduzione e commento a cura di R. De Monticelli [1989], Milano, Garzanti, 1994⁵, 126.

⁷ In ciò l'autore si rifà agli scritti evangelici, in cui più volte troviamo la Vergine che non capisce ma aderisce al piano salvifico del creatore, custodendo nel suo cuore tutti gli avvenimenti vissuti al fianco del figlio. Questa descrizione la troviamo in particolare nel vangelo di Luca: «rimase turbata e si domandava che

Questi motivi alimenteranno il *Pianto*, costituendone il nodo focale, coagulando intorno a sè tutta l'azione, sacrificando ed eludendo talvolta alcuni dei momenti salienti, stando agli scritti evangelici, della passione di Cristo.⁸

Il percorso della Vergine consente a Decio di aprire diverse parentesi sul paesaggio, sollecitando la sfera sensoriale visiva del lettore. Si tratta di un paesaggio introiettato, descritto attraverso lo sguardo sconvolto di Maria, che in relazione all'inoltrarsi del crepuscolo diviene sempre più allucinato. La descrizione del tramonto, che precede la lunga notte dell'agonia della madre, corrobora concretizzandolo l'invito che Torquato Tasso aveva mosso al creato nelle sue *Lagrime*;⁹ così il sole nel suo calare nel mare all'orizzonte si unisce al pianto della Madonna al punto che «nel profondo dolor tutto s'immerse» (IX, 8):¹⁰

Visto havea 'l Sol per ira, ò per dolore
tinto di rosse macchie errar sovente,
mentre immerger volea nel salso humore,
quasi in onde di Pianto, il crine ardente;
fuor de' suoi sensi, e di se stessa fuore
la mestissima Vergine dolente.
ripensando al morir del caro figlio
havea trafitto il core, e mesto il ciglio.

(X, 1-8)

I caratteri orrorifici degli sgarci naturalistici si accentuano nella descrizione dell'oscura notte che precedette la crocifissione. L'evocazione di questo scenario tenebroso si traduce in un'ampia digressione che interessa ben tre ottave consecutive (XIV-XVI), insistendo nella descrizione di una notte oscura come non mai, trapuntata di stelle spente e infestata da nubi foriere di sventura, mentre il suo sereno dispiegarsi è impedito dalla tempesta, come un uccello che non riesce a librarsi nell'aria:

Havea la Notte già fugato il giorno
notte più dell'usato horrida, e nera,
non la fregiava il sen lucido, adorno
di numerose stelle aurata spera,
nelle tenebre sue sepolta, intorno
havea sol d'atre nubi horrida schiera,
e rotandosi in aria arse facelle
vidde l'oscura notte ignote stelle;

senso avesse...» (Lc 1, 29); «ma essi non compresero le sue parole» (Lc 2, 50); «serbava tutte queste cose nel suo cuore» (Lc 2, 51).

⁸ Si fa riferimento all'episodio del buon ladrone e a quello della conversione di Longino, il centurione che ferì Cristo al costato, che non compaiono nel *Pianto* di Decio. Il poeta piuttosto preferisce focalizzare il dolore della Vergine dando preminenza esclusivamente ai contenuti dei suoi lamenti, gravitanti intorno al motivo della maternità orbata.

⁹ Per questo aspetto si rimanda a P. SABBATINO, *Le Muse «pentite». Le «lagrime» di Maria Vergine in Torquato Tasso, Giovan Battista Basile e Ridolfo Campeggi...*, 113-114

¹⁰ Da qui in poi si cita da C. DECIO, *Il Pianto della Beatissima Vergine nella morte del figliolo di Claudio Decio alla Sereniss. Sig. principessa D. Maura Lucenia Farnese*, Roma, Andrea Fei, 1618.

Non spiegò l'ali sue tacite à volo,
 ma fù sempre tempesta, e l'aria inquieta;
 e rosseggiò nel crin non una solo
 face ardente del cielo empia cometa

(XIV-XV,1-4)

Alla sfera visiva si aggiunge poi quella uditiva in un accumulo di immagini che esumano una realtà arcana e terrificante, in un cielo roboante e altisonante suoni sinistri:

Gli tuoni, saette, e'l paventoso
 urlar de' fere, e mormorar de' venti,
 l'inhorridirsi l'Aer tenebroso,
 rigarlo spesso i presti lampi ardenti
 non deviavan punto il cor doglioso,
 anzi eran cibo al duol, esca ai tormenti,
 ch'era quella tempesta, e quell'horrore,
 simile assai a quel che avea nel core;

(XVI)

La descrizione paesistica prefigura la tragedia che di lì a breve si consumerà attraverso l'orientamento delle «saette», che «di là dal freddo Polo / dier nel Calvario precipitio, e meta» (XV, 5-6), mentre la volta del cielo è caricata di affezioni propriamente umane attraverso la sinestesia, di sicura espressività, «arse di sdegno e d'ira il gielo istesso» (XV, 8).

Tutto coopera a creare un'atmosfera pregna di angoscia, che in relazione allo stato d'animo della Vergine assume la duplice funzione di conseguente e agente, proiezione e induzione. Per cui si legge che «agevole al pianto ella s'adduce» (X, 5), essendo quegli scompigli «cibo al duol, esca ai tormenti» (XV, 6), e «simile assai a quel che havea nel core» (XV, 8).

La natura si fa interprete del suo dolore nella misura in cui è la stessa protagonista a chiederlo, nello speranzoso tentativo che l'eco dei suoi lamenti giunga al figlio come mistica compartecipazione; in questo modo ella desidera condividere i supplizi di lui, affinché i suoi tormenti gli siano alleviati dalla loro profonda *koinonia*, come una fiamma e una tempesta che si affievoliscono nel dilagare del loro furore.

Accogli tù frà tuoi dolori quella,
 che ti nodrì delle miserie in seno,
 come ò la chiusa fiamma, o la procella,
 se dilata il furor, cede e vien meno;
 così divisa in dui la pena anch'ella
 più lieve fassi, e si soffre appieno,
 e se tu sei di me parte migliore
 il duol ch'affligge tè, mi passa il core.

Con chi (lassa) mi sfogo ò miei sospiri

messaggeri del cor, gite veloci
 e voi aure notturne i miei martiri
 fate sentir nelle dolenti voci ,
 percorrete voi tutti i miei desiri
 si ch'egli senta le mie pene atroci,
 così giva sfogando i suoi lamenti
 col paventoso horror dell'aria, e venti.

(XIII-XIV)

Tutto il cammino di Maria, che «mostrava al duro suo pallido aspetto / appena il moto sol ch'ella era viva» (XVIII, 3-4), è scandito da questi gravi momenti di tensione, in cui si rivolge spiritualmente al figlio, anelando a un'intima comunione con lui, e soffrendo nell'anima gli atroci dolori che sfigurarono il corpo dell'unigenito.

La tribolazione della madre trova espressione nella precipua formulazione di implorazioni, preci, interiezioni, che contribuiscono a conferire all'opera un tono particolarmente accorato e intimo.¹¹ La mestizia della narrazione si acuisce sensibilmente nelle ottave finali, quelle relative alla passione e crocifissione di Gesù, che presentano tonalità gravi con accenti di sicura espressività, dove interiezioni, epanalessi, ossimori, *enjambements* e anafore contribuiscono a rendere particolarmente accorata l'argomentazione della Vergine, che si consuma nella ferma volontà di unirsi al sacrificio del figlio in una morte mistica che troverà l'espressione fisica, per l'edizione del 1618,¹² nello svenimento:

La Madre non potea bramosa e ardente
 sfogar l'interno duol ch'ella sentiva
 morto il Figlio alla fine, essa dolente
 cadde vinta dal duol tra morta e viva
 abandonossi l'Anima cadente,
 restò de'sensi et de' suoi spirti priva.
 Ogni cosa creata in tanto poi
 mostrò l'altrui dolor ne dolor suoi.

(LXXX, 1-8)

Lo sguardo del poeta, a questo punto, si sposta temporaneamente dalla Donna per inquadrare ancora una volta il paesaggio, focalizzando un cosmo sconvolto, sprofondato nelle tenebre perché il sole si cela in un profondo oblio e una portentosa eclissi prendendo il suo posto introduce ad un'atmosfera funerea, tombale e terrificante:

¹¹ Per approfondire questo aspetto mi si permetta il rinvio a S. LAUDIERO, *Il pianto della Beatissima Vergine nella morte del figliolo di Claudio Decio (1618-1630)*...

¹² Significativa, in quanto si ripercuote sulla struttura dell'intero poemetto risulta l'espunzione dell'intera ottava LXXX nell'Edizione Grignani del 1630, per cui la seconda stampa conta novantadue strofe a dispetto delle novantatré della prima. La soppressione di questa ottava potrebbe ascrivere tanto a un errore tipografico dovuto a una dimenticanza o a qualche "inceppo" in fase di stampa, o viceversa potrebbe essere intenzionale, in ossequio alla volontà dell'autore stesso o a un postumo censore. Sicuramente il motivo che sostanzia questi versi conferisce alla strofa una precisa identità sul piano contenutistico che avrebbe potuto esporla all'attenzione della censura in un periodo in cui la chiesa esercitava un capillare controllo sulla cultura e sulla fruizione letteraria, come si illustra in *Ibidem*.

Nel punto istesso il Portator del giorno
 fonte dio luce e occhio dentro al Mondo
 non potendo a se stesso il lume adorno
 torre a celarsi in un'oblio profondo,
 prima che sparga oscura Notte intorno,
 il cieco horror caliginoso immondo,
 dubio si scosse, e per turbò tremante
 delle sfere del ciel l'ordina vagante.

Opposta à i rai del Sol la Luna all'houra,
 ch'esser doveva luminosa, e ardente
 s'unì col sole, ed'ogni legge fuora
 mezza sphaera del ciel varcò repente,
 per partir ella, e per mostrar ch'ancora
 di natura lo Dio patir si sente,
 con portentoso Eclisse al fin s'induce
 torre à Mortali, al Sole, à se la luce.

Precipitossi il giorno, e atra notte
 cinta d'horride nubi ecco apparire,
 s'odon latrati flebili interrotte
 voci, urlì spaventevoli ad'udire,
 da selve horrende, e cavernose grotte
 fere viste non più viddersi uscire,
 e voi deste non meno horrendi Pianti
 peregrini dell'aria o spirti erranti.

Sorser fremendo, e ritornaro vive
 da profondi sepolchri ossa sepolte,
 per potersi doler fur sentive,
 atterrirle cittadi insieme accolte;
 fuor de gl'ordini suoi ch'à se prescrive
 le sue legi Natura hebbe disciolte,
 dubio al cader mostrò lutto profondo
 ne ciechi abissi suoi sepolto il Mondo.

(LXXXI-LXXXIV)

Nel descrivere questo sfacelo paesistico il poeta attinge sul piano contenutistico agli scritti evangelici,¹³ mentre sul versante formale sensibile è l'influenza di Tasso, bacino lessicale cui sono riconducibili numerose perifrasi e dittologie riferite alla notte tenebrosa e all'aldilà infernale.¹⁴

¹³ La descrizione dell'eclissi e della terra avvolta dalle tenebre è presente in Luca 23, 44 («era verso mezzogiorno, quando il sole si eclissò e si fece buio su tutta la terra fino alle tre del pomeriggio»), e in Marco 15, 33 («venuto mezzogiorno, si fece buio su tutta la terra, fino alle tre del pomeriggio»), mentre aspetti più

Maria torna ad essere la protagonista quando il poeta, proseguendo nella narrazione della Passione, si sofferma sull'episodio della deposizione. Accolto il suo unigenito in grembo, la Vergine contempla, senza distogliere mai lo sguardo, ogni singola piaga,¹⁵ e, guardando nel suo volto sfigurato «d'ogni miseria» «l'immagine impressa» (LXXXVIII, 6),¹⁶ si consuma in un rinnovato e atrocissimo lamento, acuito dalla vista dell'ultima ferita inferta al suo costato. Il Pianto di Maria trova allora un rinnovato alimento, tanto tribolante che la stessa chiede agli astri di dividerlo:

Queste trafitte mani hor non son quelle
 Che dier la luce al Portator del giorno?
 Son questi dunque i piè che nelle belle
 Sfere eterne del Ciel faran soggiorno?
 Piangete al pianto mio dolenti stelle,
 hor che di nuovo a lacrimare io torno,
 che dopo morte ancor apriggli il lato
 per ritrovarli il cor ferro spietato.

(XC)

Nella *Pietà* di Decio la Vergine appare infatti completamente desolata, sola al centro della scena, priva del conforto di Giovanni e delle pie donne, il cui sostegno umano è in ultima analisi surrogato proprio dal paesaggio; un creato che piange il suo creatore e si unisce al lutto della madre accompagnandola fino a quando il «fortunato sen» della «Terra» (XCIII, 4) ne sostituirà l'amorevole grembo.

orrorifici sono dettagliatamente raccontati in Matteo 27, 51-53 («[...] la terra si scosse, le rocce si spezzarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi morti risuscitarono. E uscendo dai sepolcri, dopo la sua resurrezione, entrarono nella città santa e apparvero a molti»).

¹⁴ Nello specifico – «oblio profondo» («tuffato aveano in dolce oblio profondo» in T. TASSO, *Gerusalemme Liberata* XIV, 2, 2); – «cieco horror caliginoso» (*Gerusalemme conquistata*, LXXI, 3-5 («e i mostri suoi dal cieco orror profondo, / armati or manda la tartarea notte » in *Gerusalemme conquistata*, LXXI, 3-5; e «[...] notte e 'l mondo ascose / sotto il caliginoso orror de l'ali» in *Gerusalemme Liberata* XI, 82, 4);- «ciechi abissi» («ed aperti i sepolcri e i ciechi abissi» in *Gerusalemme conquistata* XX, 23, 8; e anche «de l'oceano, e i monti e i ciechi abissi» in *Gerusalemme Liberata* XIII, 74, 4). Infine si riscontra una certa similarità, per quanto concerne le immagini adoperate, tra l'ottava LXXXII de *Il Pianto* («Precipitosi il giorno, et atra notte / cinta d'horride nubi ecco apparire, / s'odon latrati flebili interrotte / voci, urla spaventevoli ad'udire, / da selve horrende e cavernose Grotte / fere viste non più viddersi uscire [...]») e quella XV, 68 della *Gerusalemme liberata* («[...] S'empie il ciel d'atre nubi, e in un momento / impallidisce il gran pianeta eterno, / e soffia e scote i gioghi alpestri il vento. / Ecco già sotto i piè muggiar l'inferno: / quanto gira il palagio udresti irati / sibili ed urla e fremiti e latrati»).

¹⁵ Gli occhi e il capo martoriati dalla corona di spine (LXXXIX, 6-8), le mani e i piedi forati dai chiodi, ed infine la ferita inferta al costato (XC).

¹⁶ Il riferimento qui è a Isaia 53, 9 («uomo dei dolori che conosce ogni miseria»).