Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 43 (2003)

Artikel: Sur la poésie érotique de Giovan Battista Marino

Autor: Guercio, Vincenzo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-268365

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SUR LA POÉSIE ÉROTIQUE DE GIOVAN BATTISTA MARINO

1. Il y a plus de trente ans, Ottavio Besomi, dans ses *Ricerche intorno alla « Lira » di G. B. Marino*[1], revenait à maintes reprises sur le thème du "baiser", dans ses applications différentes et fort nombreuses. Il comparait, entre autres, les essais de Marino avec ceux de ses prédécesseurs et de ses contemporains ou quasi-contemporains (le Tasse, Rinaldi, les membres de l'Académie des « Gelati » de Bologne), évaluant aussi dans ce domaine le degré d'originalité du poète napolitain[2]. En 1976 le commentaire de l'*Adone*, publié par Giovanni Pozzi et par ses collaborateurs, reconstruisait, à propos de VIII 124-40, les principales étapes du déroulement de ce thème[3] et donnait des indications précieuses sur les sources de ces huitains. En 1981, dans un *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*[4], Alessandro Martini décrivait et analysait un très riche recueil de madrigaux (1725 pièces de « più di cento » auteurs différents), le *Gareggiamento poetico del Confuso Accademico Ordito. Madrigali amorosi, gravi e piacevoli ne' quali si vede il bello, il leggiadro ed il vivace dei più illustri poeti d'Italia*, Venise, Barezzo Barezzi, 1611, dans lequel le baiser est un des thèmes le plus souvent traités, et Marino y est largement représenté. En 1986 paraissait un essai de Margherita Noseda, *Il bacio di carta. La parabola di un topos tra rinascimento e barocco*[5] : selon l'auteur, Marino ouvre le XVIIe

---

1 Padova, Antenore, 1969.

2 Originalité qui est parfois très importante (cf. pp. 179-80), mais parfois inférieure à celle d'autres poètes contemporains (par exemple Casoni : cf. p. 133).

3 G. B. Marino, *Adone*, p. p. G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, II, p. 410.

4 *Lettere italiane*, 31, 1981, pp. 529ss.

5 Dans *Thematologie des Kleinen. Petits thèmes littéraires*, p. p. par E. Marsch et G. Pozzi, Fribourg Suisse, Editions Universitaires, 1986.

siècle « con un ciclo povero di immagini originali, ma sorprendentemente organizzato ». En particulier, Noseda "décomposait" et classifiait, du point de vue "structurel" ou "narratologique", les nombreuses combinaisons, « fasi » ou « sequenze » possibles d'une histoire qui est, en fait, toujours la même (*richiesta* ; *rifiuto* ou *consenso*). La critique analysait donc les « fasi dell'intreccio », mais renonçait à considérer l'autre grande source qui alimente le *topos* : les caractéristiques du baiser (« umido » ou « asciutto », « mordace » ou « molle », « profumato » et « dolce »...), leur « numero » et leur « durata ».

Dans le sillage de ces études, Francesco Guardiani a récemment publié *Oscula mariniana*[6], véritable commentaire du petit "canzoniere" de Marino sur les baisers (*Rime* II madr. xiii-xxvii et canzoni i-iv ; ou bien, en numérotation continue, **13-31**[7]). Avant tout, Guardiani décrit la structure de cette section et il en définit les limites : il souligne, notamment, avec une remarque loin d'être banale, que la canzone IV (**31**), *Amori notturni*, fait à juste titre partie de cette section[8], qui arriverait ainsi au « fatidico numero » de dix-neuf pièces, rivalisant avec les dix-neuf *Basia* de Iohannes Secundus ; « un'operazione », continue Guardiani, « che sarà ripetuta, come ha notato nel suo commento Giovanni Pozzi, con diciannove ottave nel canto 8 del poema grande ».

Nous pourrions ajouter, à ce propos, que Marino se sert maintes fois d'un "nocturne" comme pièce finale d'une section, comme dans

---

6 In *Quaderni d'Italianistica*, 16, 1995, pp. 197-243.

7 Les citations des *Rime* sont tirées de l'édition : G. B. Marino, *Rime*, Venezia, G. B. Ciotti, 1602 (nous avons modernisé l'orthographe). Pour la numérotation en gras des pièces, cf. l'édition : G. B. Marino, *Rime amorose*, p. p. O. Besomi et A. Martini, Modena, Panini, 1987.

8 Observation qui diffère du *Commento* à *Adone*, cité, où l'on parle (II, p. 410) seulement de trois canzoni sur le sujet (*O baci aventurosi*, *Poich' a baciar ne 'nvita* et *Filli, cor del mio core*) et de F. Giambonini, « Poesie estravaganti di Marino », *Studi secenteschi*, 34, 1993, p. 98, n. 40 et pp. 100-101.

le cas des *Rime marittime*[9]. La métaphore est claire : le proverbial voile de la Nuit clôt la journée et marque la fin du travail, comme le nocturne achève un cycle poétique. Entre les deux nocturnes *piscatorî* et celui-ci, il y a en outre plus d'une ressemblance. Par exemple, c'est la même atmosphère de paix, de silence, d'immobilité, avec une mer calme et plate et les étoiles qui éclairent, par centaines, l'obscurité. L'*incipit*, en particulier, de **AMa 8** (*Tacean sotto la notte Austri e procelle*) correspond, en ce qui concerne le sens, à **31** 5, où seule la forme est rhétoriquement plus "brillante", enrichie de la parisose et de la paronomase : « Ogni Euro, ogni aura tace ». Les mots en rime (et pas eux seulement) de **AMa 8** 5-6 (« Splendea [...] per entro il bel tranquillo il bel sereno » : seno) sont les mêmes dans **31** 4 (« E nel tranquillo mar, nel ciel sereno » : seno). Le manteau luxuriant, incrusté de pierres précieuses, de **AMa 43** 34 (« e Notte in ciel di cento gemme e cento / ricca spiega la vesta ») se retrouve, très semblable, dans **31** 8ss (« Notte spiegando intorno / Il suo manto gemmato [...] tant'occhi apre in ciel [...] »).

La structure complexe de la section et la suite des pièces reposent sur une série de variations sur le même thème, en partie déjà mises en œuvre et codifiées. Les critères sont à la fois "narratifs"-diacroniques et "qualitatifs"-thématiques. Bien sûr, chaque passage de la séquence n'obéit pas nécessairement à un plan général conçu au préalable, à des architectures macro-structurales rigoureuses et prédéfinies, où tout se tient sans "approximations" ni éléments de "gratuité" et de hasard. Un recueil de rimes n'est pas la *Divine Comédie*. Il s'agit, parfois, de vers nés à des moments et à des

---

9 Cf. G. B. Marino, *Rime marittime*, p. p. O. Besomi, C. Marchi, A. Martini, Modena, Panini, 1988, pp. 9-10 : « Ciò che, all'interno della cornice, polarizza maggiormente l'attenzione del lettore è senz'altro la singolare descrizione di due notti stellate : la prima a **8** [...] la seconda a **43** (= -8) [...]. I due sonetti costituiscono un momento privilegiato : il poeta decide di operare un cambiamento di rotta [...] ; non solo : la loro qualità poetica [...] assume pure una funzione strutturale ; infatti, per la loro posizione simmetrica [...] suggeriscono una divisione in tre sezioni dell'intero *corpus* marittimo [...] ».

occasions différentes, à "recomposer" *a posteriori*. Ils ne sont pas conçus, d'emblée, comme un tout parfaitement cohérent. L'ordre du système naît, en définitive, de la composition de ces vecteurs. Les madrigaux **13-19** tournent autour de la *richiesta*, selon les variations et les ramifications décrites par Noseda. Le madrigal **13**, premier de la série, débute par l'invocation traditionnelle à l'Amour (c'est la seule : dans les madrigaux suivants l'invocation s'adresse toujours à la femme) ; *Disiderio di bacio furtivo* est un point de départ heureux, parce qu'il est le plus éloigné de l'assouvissement. Le madrigal **19**, au contraire, termine cette "sous-section" sous le signe de l'espoir[10].

Toutefois, par rapport à ces attentes "timides", on sent un détachement sensible, une certaine discontinuité, en passant à la pleine réciprocité érotique, à l'attitude active et entreprenante de la dame dans la canzone suivante, *O baci aventurosi*. Marino ne nous dit rien sur la façon dont on passe de l'hostilité, de la froideur et de la cruauté de la femme au "triomphe" érotique dans lequel **20** nous enfonce sans filtres, sans une véritable préparation. Il semble, au contraire, que l'on ait affaire à deux (ou plusieurs) femmes tout à fait différentes, selon les exigences et les circonstances. Bref, à côté de l'évidente logique diachronique, il faut tenir compte du goût de la "collection", de la "classification", comme dans une idéale *Galeria*. Quelque chose de semblable, *mutatis mutandis*, au *Gareggiamento* déjà cité. Le chef-d'œuvre du jeune Marino, qui évoque une large variété de moments et de situations érotiques pleinement vécues et partagées, sert, en quelque sorte, de ligne de partage, entre la section de la *richiesta*, de la conquête pas encore obtenue, et la suivante[11],

---

[10] Cf. vv. 8-9 : « Se [nous, c'est-à-dire les baisers] taciti siam, quanto rapaci, / Havrem mill'altri, e più soavi ».

[11] Section où abondent les répétitions de motifs, images, syntagmes, expressions de la canzone : par exemple les « dolcezze [...] più profonde » goûtées à **20** 7-8 retournent à **26** 6 ; le « desir troppo ingordo » de **20** 51 se retrouve à **24** 1 (« Al desir troppo ingordo / Perdona, o Cinzia ») ; la *geminatio* itérative de **20** 72 (« bacio, ribacio ») se répète à **28** 27 (« Mentre bacio e ribacio ») ; v. aussi, les baisers *nettare* de l'esprit ou du désir, les baisers qui s'impriment sur les yeux et/ou sur la bouche ; les baisers qui tombent comme *pioggia* (**20** 93ss) ou *diluvio*

remplie d'un *eros* concrétisé et actif. Ces *Baci aventurosi* remplissent une fonction de pivot et, en même temps, d'*ouverture*, de *summa* et de source ; ils ont une position centrale et sont mis en relief. Si le sous-genre de la *richiesta* contraint l'invention à une dimension plus étroite, faite de jeux de mots et d'ingéniosité verbale, la *canzonetta* permet davantage de variété et de richesse. Plus complexe et plus circonstanciée, l'histoire érotique va même, à travers une vive alternance de récits, de descriptions et de métaphores, jusqu'au comble du plaisir (évoqué d'une façon poliment allusive).

Le madrigal **21** confirme l'allusion ; il marque la reprise de l'activité après le premier assouvissement (*Tornate, o cari baci, a ritornarmi in vita...*), mais il révèle aussi le passage, à partir de *Baci aventurosi*, à une autre typologie de variations, que l'on pourrait définir comme plus "qualitative". C'est précisément la canzone **31** qui clôt cette série, et pour cause : il s'agit, en effet, d'un "nocturne" qui évoque la satisfaction sexuelle multiple, jusqu'à l'épuisement, à la "panne de virilité", au-delà de laquelle il n'était pas possible d'aller (la canzone se caractérise aussi par ses termes d'une évidence nette, par son audace, par la licence du langage et par des images érotiques, loin des limites, par exemple, de la canzonetta *O baci aventurosi*).

Mais la lecture que Guardiani propose du "canzoniere" des baisers de Marino, à propos de cet insuccès érotique, surtout à la lumière de cet épisode final peu brillant, paraît "excessive", trop "grave", tournée vers une direction tragique et existentielle. L'originalité de Marino ne tient pas essentiellement, comme le suggère Guardiani, dans une « insoddisfazione crescente e, alla fine, totale ». L'« appagamento del desiderio », explique le critique, « spalanca » devant le poète « la visione dell'abisso : un vuoto esistenziale angoscioso [...]. Qui siamo di fronte a eccessi sconvolgenti e perfino alienanti : quando l'appagamento sessuale si è realizzato [...] il poeta può solo reagire ingaggiando una lotta disperata con il destino avverso ». Giovanni Pozzi avait déjà parlé de l'aliénation de Marino, pour éclairer un aspect biogra-

---

(**25**) qui submergent l'âme, les baisers qui deviennent une *guerra* toute métaphorique, *et cetera*.

phique, en décrivant l'« universo » tout « libresco », fait de « letture su letture », d'un poète frappé, en plus, par la « sorte sempre amara dell'emigrazione » : « Così la galassia di Gutemberg fasciò con amica trasparenza la notte del suo smarrimento », et « le pagine stampate » devinrent les « fide ancelle » de son « alienazione »[12]. Autre chose, donc, et plus convaincante.

Ici il s'agit avant tout de remarquer un goût fortement parodique, ironique et auto-ironique : la douloureuse et angoissante inaptitude de l'amoureux pétrarquiste est "traduite" de façon parodique en simple impuissance sexuelle. Le lexique, qui reste pétrarquiste, s'adapte, paradoxalement, non sans effets comiques, à l'érection manquée. Le syntagme typique « stanco...non sazio » (ou « stanco » et « sazio »), qui chez Pétrarque se référait à la douleur pour l'absence de Laura (*RVF* CXC 13), ou à la fatigue existentielle du poète (CCCLXIII 14 : « torno stanco di viver, nonché sazio »), signifie ici le désir sexuel, pas encore apaisé, du protagoniste (qui, *stanco, non sazio*, se remet à toucher le « molle seno » de sa nymphe). Si Pétrarque, frappé par l'apparition de Laura, restait « quasi immobil pondo », ici l'amant de Marino, après l'inutile effort d'atteindre une troisième érection, reste, tout penaud, « inutil pondo » près de son aimée. Le dramatique "*affaticarsi*" de Pétrarque devient, ici, celui de la main de la nymphe sur le membre de son amant. Le *sasso*, métaphore de l'insensibilité ou de la cruauté de la femme dans mille sonnets ou canzoni des pétrarquistes, signale ici l'incapacité du sexe de l'amant, malgré les mille caresses qui lui sont prodiguées. Et il est fonctionnel, évidemment, pour l'"acutezza", pour le paradoxe conclusif :

> Stanco, non sazio al fine alzo a' begli occhi
> Gli occhi tremanti e poi
> Da le sua labra il fior de l'alma coglio :
> E mentre il molle seno avien ch' io tocchi,
> E vo tra' pomi suoi
> Scherzando, e mille baci or dono, or toglio,

---

[12] Cf. G. B. Marino, *Adone*, cité, II, pp. 100-2.

Tal, che lasso pareva,
Pronto si desta e leva,
Ond' io pur di morir dolce m' invoglio ;
Ma là dove più ingordo altri si sforza,
Per soverchio desir, manca la forza.

Così mi giaccio inutil pondo appresso
A la mia ninfa amata,
Che mi deride stupido et insano.
Perch' io m' adiro e dico : – Oh di me stesso
Parte vile insensata,
Chi più giamai t' aviverà, se 'nvano
Sì vezzosa et amica
Più volte s' affatica
Di farti risentir la bella mano ?
Certo di sasso sei, ma come (ahi lasso !)
Come sì molle sei, se sei di sasso ? –. [vv. 89-110]

L'envoi, enfin, adressé à la canzone elle-même, indigne de « gir infra la gente », selon le célèbre modèle de *Chiare, fresche e dolci acque*, associe, avec un effet parodique, ces scrupules poétiques avec la nécessité la plus terrestre, pour l'amant inadéquat, de cacher ses embarrassantes défaillances érotiques : « Canzon, notturna sei, / [...] / Non uscir, prego, al sol, fuggi la luce : / Oblio più tosto eterno, ombra profonda / Le mie vergogne e i tuoi difetti asconda ». C'est une manière de poésie que Marino veut empreinte de légèreté et de grâce, faite de « delizie » et de « fantasie leggiadre e capricciose », née d'« intelletti sereni » et « arguti », assurée du succès, se fondant sur un équilibre difficile entre allusions sexuelles osées et une « leggiadria » générale (« Non niego io che per accomodarmi all'umore del secolo [...] non mi sia alquanto dilettato delle amorose tenerezze [...]. Niego bene ch' io abbia giammai in esse trattato di cose sozze » : c'est ainsi que, non sans hypocrisie, s'exprime Marino lui-même). L'« originalità » de Marino ne relève donc pas, à notre avis, d'une « insoddisfazione » existentielle, mais, plutôt, de la "surprenante organisation" et cohésion de ce petit "canzoniere" (à cet égard supérieur même au poète néolatin Secondo) et de l'extraordi-

naire habileté stylistique et formelle, en particulier dans la canzone *O baci aventurosi*. Ces pièces aussi, comme le disait déjà Foscolo à propos des *Sepolcri*, abstraction faite de leur valeur stylistique, restent « senza un'unica idea nuova. Ma il numero delle idee è determinato ; la loro combinazione è infinita : e chi meglio combina meglio scrive ».

2. Examinons, par exemple, le premier madrigal de la série :

Di furto Amor nascesti,
E 'n virtù d'un bel volto
Di furto il cor m'hai tolto ;
E 'l bel volto, ch'adoro,
Quando formò Natura,
Nevi e perle, ostro e oro
Quinci e quindi togliendo, e gigli e rose,
Pur di furto compose :
Or consenti che tolga a l'idol mio
Di furto un bacio anch'io.

La pièce, réunissant habilement *inventio*, *elocutio* et *ornatus*, souligne d'une manière logique et persuasive un raisonnement que Guardiani définit par contre, comme « paralogismo »[13], et Noseda comme un « apparente sillogismo ». Ceci grâce aussi à la répétion du syntagme *di furto*, qui ne se trouve pas seulement, comme anaphore, au début des vers 1 et 3 et, comme *inclusio*, au début et à la fin de la pièce, mais surtout, avec un rythme très calibré, à la conclusion de chaque énoncé, en soulignant, ainsi, la logique et l'esprit de conséquence du discours. Les sons distinctifs du mot principal se retrouvent aussi dans le contexte immédiat (*Di fURTo... e 'n viRTU*, à son tour allitérant et presque paronomastique par rapport à *VoLTo* qui

[13] Cf. *Oscula mariniana*, cité, p. 200.

suit[14]) ; l'anaphore de 1 et 3 est renforcée par la rime et par l'isocolon des deux hémistiches (*Di furto Amor.../ di furto il cor...*) ; *bel volto* à la fin de 2 revient ensuite, en guise de reprise, juste au début de la période successive, conférant ainsi cohésion et force persuasive aux arguments. Plus courantes les paronomases *ostro et oro / quinci e quindi* (sous forme d'anadiplose, un peu comme l'allitération *COMpose / or CONsenti* à 8-9) et l'accumulation de termes pour indiquer la beauté de la dame (un cas semblable dans **ALu 15** 5-6), rythmée par l'anaphore de *e* (*Neve e perle, ostro et oro / [...]* ; 6-7) et la ressemblance phonique entre les rimes (cf. Besomi, Martini, Marchi, Hauser), *-OLTO*, *-ORO*, *-OSE*, mais surtout, à l'intérieur de la longue période centrale, *-ORO*, *-URA*. Tout ceci montre combien la texture est serrée, riche et bien agencée.

L'exemple le plus remarquable de cette *oltranza* stylistique demeure toutefois, comme nous l'avons dit, la célèbre chanson des *Baci*, dont la structure ou *dispositio* se révèle un contenant adéquat pour accueillir, à la fois, et une véritable "anthologie" thématique en matière de baisers et une histoire diachroniquement ordonnée et "crédible". La première stance sert, bien entendu, comme le veut Guardiani, d'« introduzione », mais elle contient aussi la traditionnelle "louange du baiser" (cf. les poètes néo-latins ou *Baci soavi e cari* de Guarini) ; la deuxième marque certes « l'inizio » du « racconto dei fatti », mais surtout elle applique à toutes les composantes possibles la "métaphore filée" baiser = tournoi, présente déjà chez le Tasse, *Rime* 183 ; de la deuxième à la troisième stance on passe, par analogie, avec une variation rusée et presque imperceptible (ou plutôt avec une infraction à l'exactitude métaphorique), à la métaphore

---

[14] Ces trames serrées de reprises phoniques sont une caractéristique stylistique commune dans les *Rime* ; cf. les commentaires cités de Besomi, Martini, Marchi à *Amorose* et *Marittime*, ou bien celui de Janina Hauser aux *Boscherecce* (G. B. Marino, *Rime boscherecce*, p. p. J. Hauser-Jakubowicz, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991).

baiser = guerre[15] (qui se trouve déjà, entre autres, chez Pontano[16]) et qui se développe en système et laisse libre cours à la valeur oxymorique implicite dans la strophe précédente. Au début de la quatrième stance, plus qu'une « breve interruzione dell'attività osculatoria, dovuta al respiro, a qualche parola e ai sorrisi », comme le veut Guardiani, sur la base de la lettre du texte, le passage de la dimension métaphorique-rhétorique au registre "casistico", classificatoire (ou, d'après Noseda, "qualitatif"), descriptif de la typologie du baiser la plus variée est d'un intérêt certain. Registre qui éclatera dans la strophe suivante (« L'asciutto è caro al core, / Il molle è più soave [...] ») ; un registre, enfin, plus ouvertement narratif : du baiser interrompu (« Or tepid' aura e leve, / Or accento, or sorriso / Pon freno al bacio [...] ») on passe (par un fin divertissement) au phénomène diamétralement opposé (« Spesso un sol bacio beve / Sospir, parola e riso ») ; et puis au baiser double, à la chaîne de baisers. À partir du v. 63, juste à la concaténation entre la première et la deuxième partie de la stance, on constate un autre changement : on passe, de façon habilement "dissimulée", de tons et d'expressions plus généraux, "gnomiques" ou descriptifs (c'est-à-dire qui représen-

---

[15] F. Guardiani, *Oscula mariniana*, cité, p. 213, parle justement de « figurazioni guerresche dipendenti dalla precedente metafora del duello ». Et il remarque que, de la deuxième à la troisième stance, l'ordre métaphore-objet est inversé, de baiser (ou bouche, etc.) = duel à guerre = baiser.

[16] Par ex. *Hend.* I xviii e II ii ; *Parth.* II xii 11ss « dulciaque [...] bella » (nous citons de : I. Pontani, *Carmina*, p. p. J. Oeschger, Bari, Laterza, 1948). Aussi le motif du "combattimento" des langues (auquel Marino applique ici, sur les traces du Tasse, l'image de la *giostra* (vv. 21-2 « Entran scherzando in giostra / Le lingue innamorate ») se trouvait déjà chez les néo-latins du XVe siècle ; cf. par ex. Pontano, *De am. coniug.* III iii 131-2 o *Parth.* I xiv 11-2. Les *risse*, pacifiques et amoureuses (cf. v. 31 : « Tranquilla guerra e cara / Ove [...] ne le risse è pace » ; et **ABo 40**, *Fa riscontro fra la tempesta e i diletti d'amore* : « Noi [...] tempriam fra dolci risse e care paci / più tranquille tempeste e più gioconde »), bien que désormais courantes, pourraient remonter, *ab origine*, à Pontano, qui les adoucit, plusieurs fois, comme « leves rixas » (par ex. *Hend.* I xviii 29 et xxvii 23 ; ou bien iii 5 ; *De am. coniug.* I iii 7 et 65 ; II vii 24 ; III iv 142 et 144, et *passim*).

tent des situations qui se répètent, ou bien des règles et des qualités valables d'une manière générale)[17], à une véritable histoire scandée d'une façon conséquente (*Alfin col bacio il cor mi porge...Vinta allor dal diletto...Alfin ne more*) : les exigences de l'histoire l'emportent sur tout le reste.

À notre avis, Guardiani se focalise exclusivement sur le facteur narratif pour reconstruire la « struttura organizzativa » de la chanson, laquelle dérive plutôt de la combinaison habile ou de la coexistence de plusieurs facteurs (narratif, descriptif, métaphorique, thématique, classificatoire), combinés dans un jeu subtil d'alternances, de passages et de variations. La distinction que nous venons de constater entre une partie plus générale et descriptive (1-62) et une partie plus narrative (63-98) peut être appliquée également, dans des termes plus minutieux, à chaque stance[18] ; le registre essentiellement métaphorique et rhétorique, dominant dans les stances II et III, alterne avec un registre essentiellement qualitatif et classificatoire et avec un registre qui affabule ; les moments où la femme aimée devient le sujet principal et où c'est elle qui prend l'initiative[19] alternent avec d'autres où le même rôle est réservé au poète-amant. Néanmoins aussi dans ce dernier cas ce sont les éléments stylistiques qui l'emportent : plus concrètement les changements de rythme, les alternances entre des parties plus lentes, caractérisées par une syntaxe plus ample, et des parties accélérées, marquées par des propositions brèves ou très brèves, par l'absence de subordonnées, par des *climax* rapides et répétés, par des accumulations pressantes, cadencées par des suites de figures de répétition, et enfin, par un taux élevé d'affectations phoniques, stylistiques et rhétoriques. Ces alternances coïncident souvent avec le passage de la première à la deuxième

---

[17] Cf. par exemple l'usage d'adverbes tels que *talor* 9, *or...or* 44-5, *spesso... spesso... spesso* 46-8 ou d'introductions verbales "absolues" (*avien che* 50).

[18] Au début desquelles se trouve, souvent, la partie plus "descriptive" (cf. vv. 1-6, 29-34, 57-62), suivie, parfois avec des transitions bien sensibles, de la partie plus "narrative".

[19] Autre élément suggéré par la tradition (v., par exemple, J. Secundus).

partie de la stance et, donc, avec la multiplication des rimes plates qui, on le sait, accélèrent le rythme. Ces changements de rythme et ces brusques accélérations reproduisent, naturellement, le désir érotique de plus en plus furieux[20].

Dans la première stance, bien qu'elle soit assez lente, nous trouvons déjà un premier exemple d'accumulation, accompagnée d'une série de rimes plates :

> O baci aventurosi
> [...]
> In voi le più secrete
> Dolcezze, e più profonde
> Provo talor, che con sommessi accenti,
> Interrotti lamenti,
> Lascivetti desiri,
> Languidetti sospiri
> Tra rubino e rubino Amor confonde,
> E più d'un'alma in una bocca asconde. [vv. 1-14]

Nous nous trouvons en présence d'un isocolon régulier[21] et, mieux, d'un tricolon, où les premiers éléments des trois heptasyllabes riment, ou presque, entre eux, et où les chaînes de reprises et les symétries phoniques enrichies par des allitérations[22] s'entrecroisent avec les artifices de correspondance *(... con sommEssI accENTI, / INTErroTTI LAmENTI, / LAscivETTI DESIRI, / LAnguiDETTI SoSpIRI/)*.

À partir de la deuxième stance le rythme se fait plus soutenu : les oxymorons et la métaphore filée qui en constituent l'ossature au

---

[20] Des solutions semblables, surtout en ce qui concerne ces morceaux "rapides", composés par des unités métriques et syntaxiques brèves ou très brèves, riches d'artifices et de répétitions, se trouvaient déjà chez les néo-latins (Pontano en particulier) et chez les Français de la Pléiade, avec lesquels une comparaison analytique pourrait être intéressante.

[21] Le premier mot est toujours quadrisyllabique, le deuxième trisyllabique.

[22] Mais pas seulement : il y a aussi un "anagramme", à chiasme presque parfait, en position d'anadiplose : *ENTI / INTE*, vv. 9-10.

niveau de la pensée se réalisent avec des répétitions en série, scandées par l'anaphore ou par le parallélisme (encore une fois de trois éléments)[23], enrichies par le chiasme[24] ou soulignées par l'*annominatio*[25], jusqu'au paradoxe le plus fort et efficace du point de vue logique, qui clôt la stance, toujours sous le signe du goût des symétries et des correspondances :

Una bocca omicida,
Dolce d'Amor guerrera,
[...]
Dolcemente mi sfida,
E schiva, e lusinghiera,
Et amante, e nemica a me si mostra.
Entran scherzando in giostra
Le lingue innamorate :
Baci le trombe son, baci l'offese,
Baci son le contese.
Quelle labra ch'io stringo
Son l'agone e l'arringo ;
Vezzi son l'onte, e son le piaghe amate
Quanto profonde più, tanto più grate. [vv. 15-28]

Dans la troisième stance, la chaîne d'oxymorons se dispose dans les rythmes et les formes de l'anaphore et du parallélisme, mais avec un effet marqué de crescendo, d'une image à l'autre, par la force sémantique ; cette stance aussi se termine par un paradoxe, plus élaboré ou plus cérébral, souligné par la récurrence "polyptotique" du même verbe. Mais, avec encore plus de force que dans la précédente, en coïncidence avec le passage de la première à la deuxième partie

---

[23] Vv. 23-4 ; remarquons aussi, aux vv. 16-8, le parallélisme des oxymorons, avec la *derivatio* en position anaphorique : *Dolce d'amor guerrera / ... / Dolcemente mi sfida.*

[24] Vv. 19-20.

[25] V. 26. L'évidence sonore, en outre, des rimes suivies, est accentuée par la rime riche *stringo* : *arringo*.

de la stance, on assiste à l'une des susdites accélérations, obtenues grâce à la plus grande fréquence anaphorique, ou au raccourcissement des éléments du discours et à l'augmentation des artifices[26] :

Tranquilla guerra e cara,
Ove l'ira è dolcezza,
Amor lo sdegno, e ne le risse è pace ;
Ove 'l morir s'impara,
L'esser prigion s'apprezza,
Né men che la vittoria il perder piace.
Quel corallo mordace
Che m'offende, mi giova ;
Quel dente, che mi fere adora adora,
Quel mi risana ancora ;
Quel bacio, che mi priva
Di vita, mi raviva :
Ond'io, c'ho nel morir vita ognor nova,
Per ferito esser più, ferisco a prova. [vv. 29-42]

La vitesse monte d'un cran dans la quatrième stance : les heptasyllabes sont réduits à des unités très brèves (deux ou, surtout, trois *cola*) qui se succèdent avec une cadence frénétique ; les figures de

---

[26] Dans la première partie de la stance l'anaphore de *ove* revient deux fois en six vers, et, sauf l'allitération insistante sur "p" et la rime *paronomastica pace* : *piace*, il n'y a pas beaucoup d'artifices. Dans les vers suivants, 35-40, *quel* revient quatre fois en six vers et, comme d'habitude, cela s'entrelace à une trame serrée de reprises et de calembours phoniques et rhétoriques : *[...] Quel dente, che mi fere adora adora, / Quel mi risana ancora ; / Quel bacio, che mi prIVA / Di VITA, mi raVIVA, / Ond' io, c'ho nel morir VITA ognor nOVA, / Per FERIto esser più, FERIsco a prOVA :* où, les rimes suivies sont "renforcées" par la rime *paronomastica adora adora : ancora* ; et, aux vv. 39-41, l'oxymoron ressort par l'entrelacement de reprises phoniques (v., en particulier, *priva / Di vita*) et de figures étymologiques (*vita-raviva-vita*), jusqu'au paradoxe-polyptoton final : *per ferito esser... ferisco.*

parole, surtout de répétition[27], s'ajoutent aux rimes et se croisent avec elles et les figures de pensée, dans un ensemble de plus en plus rapide et riche : *Or tepid'aura e leve, / Or accento, or sorriso / Pon freno al bacio a pien non anco impresso. / Spesso un sol bacio beve / Sospir, parola e riso ; / Spesso il bacio vien doppio, e 'l bacio spesso / Tronco è dal bacio stesso. Impre*ESSO, rimant avec SPESSO en ouverture du vers suivant, commence une série de répétitions, de sorte que le mot thème revient cinq fois en cinq vers, composant une chaîne qui reproduit celle, ininterrompue, des baisers. On dirait que les sons dominants, sifflants et labiaux, constituent la "bande sonore" des gestes qui reproduit l'acoustique des chuchotements et des baisers de la réalité[28] ; le *climax* ascendant suit le crescendo du désir, la parole rivalise avec l'acte, elle entre en compétition avec la réalité, dans une pleine correspondance entre le concept (*Né sazio avien che lasce / Pur d'aver sete il desir troppo ingordo*) et les solutions stylistiques : *Suggo, mordo, rimordo, / Un bacio fugge, un riede, / Un ne more, un succede.* La succession insistante des baisers est "grammaticalisé" dans le genre *mordo-rimordo*[29].

Cela se répète de façon identique, dans la même intention de mimer le désir érotique de plus en plus ardent, au début de la sizième stance (où il est multiplié par deux, entre deux isocolons : *Miro, rimiro et ardo, / Bacio, ribacio e godo, / E mirando e baciando mi disfaccio*). Entre les deux passages, la cinquième stance ouvre la parenthèse typologique ravivée par la forte *annominatio* initiale, mais caractérisée, surtout aux vers 60-2, par un mouvement plus apaisé et moins rompu, syntaxiquement plus "normal" :

---

[27] Surtout des anaphores incessantes, sur la fréquence desquelles Marino joue pour donner plus ou moins de vitesse à la phrase ; mais aussi des *derivationes*, des anadiploses, des cycles, etc., souvent entrelacés avec les premières.

[28] On comprend mieux les mots du sonnet fameux *Le carte in ch'io primier scrissi e mostrai* : « Saprai qual sia maggior de' duo diletti, / s'io di questi o di quei sia miglior fabro, / e quai più dolci sien, gustati o letti » (cf. G. B. Marino, *Amori*, p. p. A. Martini, Milano, Rizzoli, 1982, p. 102).

[29] Et finit, ici aussi, avec un paradoxe conclusif (*pria che mora l'un, l'altro rinasce*).

L'asciutto è caro al core,
Il molle è più soave,
Men dolce è quel che mormorando fugge.
Ma quel che stampa Amore,
D'ambrosia umido e grave,
I vaghi spirti dolcemente sugge. [vv. 57-62]

Mais à partir du vers 63, en concomitance, comme nous l'avons dit, avec le passage de la première à la deuxième partie de la stance, on perçoit un changement non seulement du sujet mais aussi du rythme :

Lasso, ma chi mi strugge
Ritrosa il mi contende
In atto sì gentil che 'nvita e nega,
Ricusa insieme e prega.
Pur amata et amante,
E baciata e baciante,
Alfin col bacio il cor mi porge e prende,
E la vita col cor mi fura e rende. [vv. 63-70]

La reprise de l'action érotique, déterminée par le rôle actif de la femme, et l'attitude de celle-ci, adroitement ambiguë et capable de se contredire, donnent lieu à une nouvelle série d'oxymorons, ou à un oxymoron "filé"[30]. Cette série, tout en justifiant la montée du désir chez l'amant qui se montrait plus passif (sujet de 52 et puis, après un hiatus qui n'est pas fortuit, de 72ss), est disposée selon une savante *gradatio*, autant sur le plan sémantique (depuis *'nvita e nega* à *ricusa e prega* jusqu'à *Alfin [...] il cor mi porge e prende / E la vita col cor mi fura e rende*) que sur le plan stylistique, grâce à l'augmentation des artifices.

Après que l'amant, enivré de désir et de plaisir, désormais immobile et inactif, est tombé dans une sorte de transe (v. 76 : *ebro*

[30] Semblable à celle des vers 19-20 (v. plus haut).

di tanta gloria i' tremo e taccio), c'est la femme qui prendra en main la situation, la poussant vers son point culminant et résumant toute son ambiguïté : *Ond'ella [...] / Lascivamente onesta, / Gli occhi mi bacia, e [...] poi, / Baciando i baci suoi, / Di bacio in bacio a quel piacer mi desta, / Che l'alme insieme allaccia, e i corpi innesta* (vv. 77-84). Le paradoxe qui définissait l'honnêteté et l'éloignement spirituel très pur de la « umilemente altera » Laura de Pétrarque est ici traduit par une forme plus ouvertement érotique, qui répond bien, d'ailleurs, aux efforts de l'auteur pour exprimer une lascivité agréable, gracieuse et jamais vulgaire. La reprise de l'activité amoureuse est marquée, comme d'ordinaire, par une syntaxe plus rapide et pressante, et par l'accumulation des répétitions polyptotiques ou dérivatives du mot clé qui mime la fréquence du baiser (*Gli occhi mi bacia [...] e poi / Baciando i baci suoi, / Di bacio in bacio [...]*), épuisant, en même temps, les possibilités de combinaison grammaticale (du baiser à la fois actif et passif à un baiser que l'on pourrait appeler "réfléchi").

Nous sommes, désormais, au *summum*. Mais, à notre avis, il faut être prudents en ce qui concerne l'interprétation des derniers vers (comme l'interprétation de la canzone dans des termes éminemment narratifs) :

Vinta allor dal diletto
Con un sospir sen viene
L'anima al varco, e 'l proprio albergo oblia ;
Ma con pietoso affetto
La 'ncontra ivi e ritiene
L'anima amica che s'oppon tra via,
E 'n lei, ch'arde e desia
Già languida e smarrita,
D'un vasel di rubin tal pioggia versa
Di gioia, che sommersa
In quel piacer gentile
[...]
Alfin ne more, e quel morire è vita. [vv. 85ss.]

En effet, Guardiani interprète *'n lei* comme « nell'anima amica », et, par conséquent, la pluie qui tombe comme une référence évidente à l'« eiaculazione » ; mais comment explique-t-on, alors, *D'un vasel di rubin*, qui, vu le stéréotype (aussi chez Marino) du rubis, représente la bouche de la femme ? Il est plus probable que *lei* soit l'âme du poète-amant, sur laquelle la femme déverse une autre *pioggia* de baisers, au point que la première, déjà *languida e smarrita*, apparaît agréablement *sommersa*, jusqu'à la mort toute métaphorique et délicieuse. Par exemple Ongaro :

> Filli, mentre ti bacio,
> Da le tue labra [...]
> Bevo d'ambrosia un mare,
> Sì che *sommerso* il core
> Fra le dolcezze amaramente more.
> [*Gareggiamento* II c. 56*r* ; c'est nous qui soulignons]

Ou Michelangelo Angelico :

> In un sospiro accolta
> Spirai l'alma dolente
> In bocca a la mia vita
> [...]
> Ella l'alma *smarrita*
> Con un languido « ahimè » raccolse e poi
> Co' dolci baci suoi
> La mi rese, acciò ch'io
> Da lei riconoscessi il viver mio.
> [*Gareggiamento* II c. 62*v* ; c'est nous qui soulignons][31]

---

[31] Le madrigal d'Angelico rappelle plus clairement les baisers de l'*Aminta* ; cf. V i 1954ss : « ma quell'*ohimè* [...] / s'incontrò ne lo spirto / de la sua cara Silvia, e fu raccolto / da la soave bocca [...] » (nous citons de : T. Tasso, *Opere*, p. p. B. T. Sozzi, Torino, Utet, 1974³, vol. II). Mais la rencontre avec l'esprit bienveillant de la femme semble avoir laissé des traces aussi chez Marino (« [...] la 'ncontra ivi e ritiene / L'anima amica [...] »). Schéma semblable, en des termes généraux, déjà au *Basium X* de Joannes Secundus, vv. 12-4 (cf. J. Secundi *Juvenilia*, Lugduni Batavorum, 1757).

Et Marino lui-même (**25**) :

> Tempesta di dolcezza
> Su l'anima mi versa
> Amor, mentr'io ti bacio, o mio tesoro :
> Lasso, lasso ch'io moro [...].

Bref, s'il y a allusion, celle-ci apparaît beaucoup plus dissimulée et indirecte, cachée et implicite, malicieuse et aimable ; et l'envoi s'achève, opportunément, par l'invitation rituelle au silence, imposé par une autre série de baisers qui, de la sorte, ouvrent et ferment la poésie avec *inclusio* presque parfaite, préludant, comme nous le verrons, à une activité érotique nouvelle et beaucoup moins implicite.

3. Puisqu'il s'agit de Marino, une autre clé de lecture significative s'impose : l'analyse des sources, en d'autres termes la tentative de reconstruire le travail du proverbial « rampino » déprédateur, à l'aide duquel le poète napolitain puise les sujets, les figures et les expressions chez des collègues proches et lointains, défiant ensuite malicieusement ses détracteurs de démasquer ses "vols". La contribution de Guardiani qui, d'une part a appliqué au chansonnier des baisers l'excellent travail de "défrichage" accompli par Pozzi, Besomi et leurs élèves, et qui, de l'autre, a donné son apport personnel, constitue un formidable pas en avant par rapport aux résultats, pourtant remarquables, atteints par l'école historique. Antonio Belloni, en particulier, avait certainement exagéré la dépendance du poète napolitain de la poésie érotique latine et du poète flamand néo-latin Everaerts (début du XVIe siècle) en ce qui concerne cette section. De surcroît, Belloni avait par exemple liquidé « la famosa canzone de' baci » comme « quasi una derivazione dal noto carme di Catullo », les *Amori Notturni* comme une imitation des *Amores* d'Ovide[32], et,

---

[32] Cf. A. Belloni, *Il Seicento*, Milano, Vallardi, s. d., p. 75. Dans une édition successive de l'œuvre (avec supplément bibliographique par A. Vallone [1929-1951], Milano, Vallardi, s. d., p. 45) on lit une affirmation plus prudente : « Nelle

emporté par sa découverte, « tutta la materia de' versi mariniani » sur les baisers comme quelque chose qui se trouvait déjà dans les *Basia* de Secondo[33]. Mais, en définitive, il ne reste dans l'œuvre de Marino aucune trace précise ou convaincante de Catulle, sauf peut-être les mille baisers de **28** 63 peut-être et peut-être dans le même **28** (v. 30 : *...quando ti bacio / Trasformar mi vorrei tutto in un bacio*) un écho de la célèbre conclusion de *Carm.* XIII, où il y a un désir analogue de métamorphose totale (« Quod [unguentum] tu cum olfacies, deos rogabis / totum ut te faciant, Fabulle, nasum »). La même remarque vaut pour l'Ovide des *Amores*.

Le discours se fait plus circonstancié et plus prudent en ce qui concerne les rapports avec Secondo : même en faisant abstraction des données structuro-quantitatives, plusieurs comparaisons suggérées par Belloni dans une contribution *ad hoc* que Guardiani ignore, demeurent probantes. À propos de l'exorde de la chanson la plus connue du répertoire, *O baci aventurosi*, Belloni mettait par exemple en lumière la ressemblance entre **20** 2 ([baci] *Ristoro de' miei mali*) et le v. 20 du premier *Basium* de Giovanni Secondo (« Inde medela meis unica nata malis »)[34]. Il est même probable que Marino se soit souvenu de ce même *Basium* dans son *Adone*, III 95, où Vénus, devant le jeune homme dormant, « ché lui destar non vuol, s'inchina / dolcemente a baciar l'erba vicina », bien qu'elle brûle de désir ; déjà chez le poète flamand néo-latin, Vénus voudrait d'une manière analogue embrasser mille fois Ascagne endormi, qui renouvelle en elle « Adonidis ignes », mais elle y renonce de peur de le réveiller et finit par embrasser les roses à côté de lui.

Dans l'idyllique chant amébée de **27**, les deux amants, Aminta et Clori, s'échangent, dans un parallélisme évident, des promesses d'étreintes fortes et durables, avec des comparaisons tirées dans les

---

poesie de' baci egli ebbe senza dubbio presente il carme famoso di Catullo [...] ».

[33] Cf. A. Belloni, *Giambattista Marino e Giovanni Everaerts*, in *Frammenti di critica letteraria*, Milano, Albrighi, Segati e C. Editori, 1903, p. 230.

[34] *Ibid.*, p. 230. Le motif est aussi dans la canzonetta de Fenaruolo : « O bocca beatrice, / Ov' ogni mio mal curo [...] » (cf. *infra*, pp. 220ss).

deux cas du monde végétal : l'un s'engage à « pareggiar », par son étreinte, « quest'olmo qui, ch' a la sua vite è stretto », l'autre réplique en assurant « d'agguagliar con le braccia / quell'edra là, che 'l caro tronco abbraccia ». Le renseignement donné, à cet égard, par Guardiani (« l'edera abbraccia l'olmo o un generico tronco [...] da Serafino Aquilano [*Rime*, Ecl. 3 : 90] a Marino ») est, selon nous, incomplet et trop vague, puisqu'il s'agit (mises à part les correspondances avec le Tasse, dont nous reparlerons) d'images déjà largement attestées chez les classiques[35] ; en outre le contexte chez Ciminelli est complètement différent[36], étant donné qu'il s'agit seulement de la présence, par un accouplement différent, de lierre et d'ormes. Au contraire, l'assemblage des couples vigne-orme et lierre-arbre était déjà présent dans le *Basium* II de Secondo, toujours à propos de l'étreinte entre les amoureux :

Vicina quantum vitis lascivit in ulmo
Et tortiles per ilicem
Brachia proceram stringunt immensa corymbi
Tantum, Neaera, si queas
In mea nexilibus proserpere colla lacertis !
Tali, Neaera, si queam
Candida perpetuum nexu tua colla ligare
Iunges perenne basium ![37]

---

[35] Cf., avant tout en ce qui concerne les latins, Catulle, *Carm.* LXI 34-6 et 106-7, et LXII 54 ; ou Claudianus, *De raptu Pros.* II 111. Les deux images considérées séparément sont évidemment aussi courantes (pour la première, par ex., Virgile, *Egl.* II 70 ; Ovide, *Amores* II xvii 41 ; Pontano, *De am. coniug.* I vii 47 ; Ronsard, *Sonnets pour Hélène* I i et xxxv ; Marino, *Sospiri d'Ergasto*, XXX ; pour la deuxième, Horace, *Epod.* XV 5, ou Ovide, *Met.* IV 365).

[36] « Dunque apransi le corpora per fulmini, / De pessimi e malefici, onde el vizio / Attacchesi come edera per gli ulmini ».

[37] Vv. 1ss. ; et cf. A. Belloni, *Giambattista Marino e Giovanni Everaerts*, cité, p. 234.

Dans la dernière poésie de ce chansonnier sur les baisers (mais avec des attouchements beaucoup plus intimes et dans une atmosphère beaucoup plus licencieuse que chez le poète néo-latin du XVIe) le fragment *[...] e mille baci or dono or toglio* (**31** 94) rappelle de près le v. 2 du *Basium VI* (« Basia mille dedi, basia mille tuli »)[38]. Et ainsi de suite.

Néanmoins, malgré cette liste "positive" qui est toujours valable, plus nombreux sont les cas où les correspondances avec Secondo, proposées par Belloni et par d'autres, se révèlent, à une lecture moins superficielle, plus floues et moins directes, moins pertinentes et moins convaincantes. Considérons, par exemple, la célèbre chanson des *Baci* : tout au début de la cinquième strophe (vv. 57ss.) Marino établit une sorte de "classification" et "classement" des différents types de baisers, avec leurs qualités respectives : « L'asciutto è caro al core, / Il molle è più soave, / [...] Ma quel che stampa Amore, / D'ambrosia umido e grave, / I vaghi spirti dolcemente sugge » ; les baisers "humides" et "secs" apparaissent, bien sûr, comme l'a remarqué Belloni[39], dans le *Basium X* de Secondo (« Uda labris udis conse-ris, uda iuvant : / Nec sua basiolis non est quoque grata siccis [...] »). Mais la *canzonetta Nettar dolce trabocca* de Cesare Rinaldi[40], que Marino avait connu personnellement pendant ses voyages à Bologne[41], permet une confrontation beaucoup plus pertinente, d'autant plus qu'elle est décidément plus semblable quant au genre, à l'agencement et à la structure métrique. En effet, on retrouve tout au début de la cinquième strophe (vv. 49-50), un inventaire analogue à celui de la chanson de Marino : « il molle è dolce al core / insipido è l'asciutto [...] ». À l'exception de la paronomase *CaRO al CORe*, de l'inversion entre *asciutto* e *molle* (qui démontre que dans ce type de sujet il n'y a pas de souci sémantique) et de l'élimination de

---

[38] Ivi, p. 233, n. 1.

[39] Ivi, p. 231. Les baisers "humides" sont, d'ailleurs, plutôt courants (seulement chez Secundus, aussi *Basium* I 22 e IX 1 et 11)

[40] Cf. F. Guardiani, *Oscula mariniana*, cité, pp. 216-9.

[41] Cf. O. Besomi, *Ricerche intorno alla « Lira » di G. B. Marino*, cité, pp. 87-107.

« insipido », on dirait que le passage de Rinaldi a été repris quasiment à la lettre.

A propos du v. 14 de ces mêmes *Baci* de Marino *([Amor...] più d'un'alma in una bocca asconde*) Guardiani relève que déjà Secondo « riporta il concetto nel bacio n. 10 » (vv. 11-2 : « Seu labris querulis titubantem sugere linguam, / Et miscere duas iuncta per ora animas ») : cette observation avait déjà été faite par Belloni, lequel attirait cependant l'attention sur le fait que le vers du poète napolitain dérivait, en réalité, de Pontano, *De am. coniug.* III iii 121-122 « Hymenaeus [...] ore duas claudit in uno animas »[42].

Dans la même chanson, les vv. 39-40 (*Quel bacio, che mi priva / Di vita, mi raviva*), et les vv. 69-70, semblables au niveau conceptuel (*Alfin col bacio il cor mi porge e prende, / E la vita col cor mi fura e rende*) « ricordano », selon Belloni[43], le *Basium* V de Secondo : « Aspirans animae suavis auram, [...] meaeque / Altricem miserae, Neaera, vitae [...] » (vv. 9-11). Mais les correspondances énumérées par Guardiani[44] démontrent que ce thème connaît désormais une large diffusion dans la poésie lyrique contemporaine, comme, par exemple, chez Rinaldi (« Già per due labra fui / Di vita e d'alma privo, / Or fan due labra ch'io ritorno vivo »[45]). Le *topos* est tellement évident, observe encore Guardiani, que Guido Casoni peut sous-entendre que ce qui, dans le baiser, est enlevé et rendu, c'est la vie (« Baci ch'altrui togliete / Quel che dolce baciando anco rendete »). Le rapport avec Secondo, en comparaison, semble beaucoup moins étroit : l'argutie, la source d'émerveillement réside dans la paradoxale coexistence, ou même, comme dans le cas de Marino, dans la simultanéité des effets opposés du baiser, capable de donner en même temps la mort et la vie : argutie totalement absente chez Secondo. Nous pouvons ajouter que les mêmes madrigaux du *Gareggiamento* témoignent que non seulement le thème bénéficie

---

[42] Cf. A. Belloni, *Giambattista Marino e Giovanni Everaerts*, cité, p. 231.
[43] *Ibid.*
[44] Cf. *op.cit.*, pp. 219-20.
[45] *Gareggiamento*, II, c. 58*v*.

d'une certaine diffusion, mais aussi que le lexique et le choix des rimes ne sont pas un *unicum* : pensons, par exemple, au madrigal de Francesco Scaglia *Qualor la picciol bocca* (*Gareggiamento*, II c. 60*r*), vv. 10-1 : « Ma me *di vita* quel velen non *priva*, / Che, se il serpe m'ancide, il sen *m'avviva* »[46].

Nous pouvons faire un discours analogue pour les « punt*i* di contatto » qui, toujours selon Belloni, ce même *Basium V* aurait avec la quatrième strophe de 20 : « punt*i* di contatto » qui, du moins au niveau des correspondances ponctuelles, ne nous paraissent pas du tout certains (on dirait même que le rythme, le style, les images et les descriptions mariniennes sont indépendantes de ce modèle)[47]. Cela ne veut pas dire qu'entre le *Basium* et la chanson il n'y ait pas de ressemblance : elle réside plus simplement dans le rôle actif et dans l'audace érotique accordés à la femme[48].

Enfin, le cas du madrigal *Sguardi e baci* (**26**) est particulièrement remarquable : la vue et le toucher rivalisent, car ils voudraient jouir

---

[46] « Aviva », dans un contexte semblable, aussi chez Marino, **28** 24.

[47] V. seulement le v. 6 de Secundus (« Et morsu petis et gemis remorsa ») et **20** 52 (« Suggo, mordo, rimordo »). Mais c'est une analogie très faible (et cf., par ex., parmi les imitateurs de Secundus, Ronsard, *Odes* II vii, bien plus proche de Marino quant au style et au rythme : « Puis mettant la bouche sienne / Tout à plat dessus la mienne, / Me mords et je la remords [...] »). A ce propos on pense tout de suite au célèbre épisode du baiser dans l'*Aminta* du Tasse, baiser favorisé par la "morsure" d'une abeille (I ii 443ss : « [...] un'ape ingegnosa, [...] / a le guancie di Fillide volando, / le morse e le rimorse avidamente »). Le même *Basium* V est invoqué, encore par Belloni (*Giambattista Marino e Giovanni Everaerts*, cité, p. 233, n. 1), à propos de « alcuni luoghi », pas précisés, « della canzone *Amori notturni* » (sur ses traces S. Pellini, in G. Secondo Everaerts, *I baci*, traduction par S. Pellini, Milano, Sonzogno, p. 25 : « Parecchi luoghi dell*e* [...] canzoni III e IV della *Lira II*, sono imitazioni di questo *Basium* » ; et encore, p. 28, à propos du *Basium* VI : « negli *Amori notturni* di Giambattista Marino si trovano versi che hanno qualche punto di contatto con questo *Basium* »). Mais, vu le flou des observations, il est difficile de se faire une opinion ; et aussi dans ce cas, il nous semble qu'il s'agit davantage de ressemblances vagues que de correspondances précises et pertinentes.

[48] Cf. notamment, **20** 63ss et 77ss (et, dans les *Basia* de J. Secundus, aussi XI 7ss).

tout seuls des beautés de la femme. La solution, toute hypothétique et « ottativa » est : oh, si la bouche pouvait regarder et les yeux embrasser !

Qualor, labra soavi,
E vi miro e vi bacio,
L'un l'altro senso invidia, ond'a tutt'ore
Questo e quel si confonde,
E spesso il bacio al guardo, il guardo al bacio
Le dolcezze profonde,
Qual geloso rival, fura et asconde.
Se miro, allor bram'io
Baciar ; se bacio, allor mirar desio.
Potesser per miracolo d'Amore,
O il guardo o il bacio scocchi,
E mirarvi la bocca e baciar gli occhi!

Le rapport avec *Basium VII* de Secondo, où le poète chantait déjà la même rivalité, est indéniable au niveau de l'*inventio* :

Sed dum totus inhaereo
Conchatim roseis genis,
Conchatim rutilis labris
ocellisque loquaculis,
Non datur tua cernere
Labra, non roseas genas
Ocellosque loquaculos
Molles nec mihi risus,
Qui, velut nigra discutit
Caelo nubila Cynthius
Pacatumque per aethera
Gemmatis in equis micat,
Flavo lucidus orbe,
Sic nutu eminus aureo
Et meis lacrimas genis
Et curas animo meo
Et suspiria pellunt.
Heu, quae sunt oculis meis
Nata proelia cum labris ?

Ergo ego mihi vel Iovem
Rivalem potero pati ?
Rivales oculi mei
Non ferunt mea labra. [vv. 11ss][49]

Toutefois Marino a presque complètement éliminé l'éloge des beautés de la femme aimée et de leurs effets sur le poète, ce qui constitue un élément essentiel du *Basium* qui permet de soutenir et de "dramatiser" le contraste (à la limite, la louange est réservée à **22**[50], qu'on croirait une variation rusée de ce thème[51]) ; à vrai dire, Marino n'a presque rien tiré du *Basium*, ni au niveau du lexique, ni au niveau des images ou des expressions ; au contraire, il a largement puisé, à commencer par la structure principale, dans le madrigal de Guarini *Con che soavità, labbra odorate*, opportunément cité par Guardiani, et qui est à son tour à lire comme une variation sur le thème de Secondo, étant donné qu'il y a rivalité non pas entre la vue et le toucher, non pas entre *Sguardi e baci*, mais entre *Parole e baci* :

Con che soavità, labbra odorate,
E vi bacio e v'ascolto :
Ma, se godo un piacer l'altro m'è tolto.
Come i vostri diletti
S'ancidono fra lor, se dolcemente
Vive per ambiduo l'anima mia ?
Che soave armonia
Fareste, o dolci baci, o cari detti,
Se foste unitamente
D'ambedue le dolcezze ambo capaci :
Baciando i detti e ragionando i baci.

---

[49] Cf. A. Belloni, *Giambattista Marino e Giovanni Everaerts*, cité, pp. 231-232.

[50] Pas de ressemblances exactes, de toute façon, entre les louanges de J. Secundus et celles de Marino, et seulement de vagues analogies, *mutatis mutandis*, en ce qui concerne les influences de la femme sur l'esprit du poète.

[51] Dans **22** le problème n'est pas que si l'on donne un baiser, on ne peut pas regarder, et vice versa, mais l'alternative est s'il faut d'abord donner un baiser sur la bouche ou sur les yeux.

Au niveau thématique, Marino est donc revenu à la dichotomie vue-baisers ; mais au niveau formel-expressif il a seulement emprunté à Guarini, comme il est évident dès l'apostrophe du premier vers (*labra soavi*), qui est presque identique, et surtout, comme le souligne Guardiani, dans l'« ottativa finale », par laquelle on souhaite un renversement-fusion des fonctions (ou, comme le dit Guardiani lui-même, « si mira alla sinestesia »). Il faut néanmoins ajouter que dans *Adone* VIII 141 Marino accomplira encore un autre changement, en revenant à l'antithèse de Guarini entre *Parole e baci* : « Ma son ben folle ne' diletti miei, / che parlo e bacio in un medesmo tratto. / È sì grande il piacer, che non vorrei / la mia bocca occupar, fuorché 'n quest'atto. / E con la bocca istessa il cor si dole / quando i baci dan luogo a le parole ». En conclusion, on a l'impression que Marino garde une certaine distance avec Everaerts, de manière que l'on peut repérer des ressemblances thématiques et lexicales entre les deux, qui restent pourtant plutôt générales et se situent rarement au niveau de correspondances ponctuelles : il s'agit donc plutôt d'émulation tout à fait libre, de réélaborations amples et profondes, d'un rapport inévitable mais impliquant une distance voulue et non pas d'emprunts directs.

Par conséquent, après avoir relégué à l'arrière-plan l'influence des classiques latins et, dans une certaine mesure, du poète hollandais néo-latin, ce sont des poètes italiens beaucoup plus proches dans le temps qui émergent au premier plan : le Tasse, Guarini, Rinaldi : la saison d'un "maniérisme" désormais aboutissant au conceptisme, ou du conceptisme tout court. Les études de Guardiani ont montré que la poésie marinienne sur les baisers s'inscrit dans un cadre contemporain bien nourri, où non seulement le thème, mais aussi ses exécutions métriques – madrigaux, *canzonette* – et ses nombreuses variations prennent la valeur d'une "mode", où il n'est pas toujours facile d'établir qui a emprunté à qui. Pour en avoir la démonstration à première vue, il suffit de confronter au niveau des contenus, des structures et des agencements métriques, des métaphores, des solutions lexicales, rhétoriques et stylistiques, les madrigaux sur les baisers de Marino avec ceux du Tasse et de Guarini, ou avec ceux du

Gareggiamento ; ou bien la *canzonetta* la plus connue de la section marinienne, *O baci aventurosi*, avec les textes précédents de Guarini (*Baci soavi e cari*) et de Rinaldi (*Nettar dolce trabocca*), que Guardiani a opportunément choisi de reproduire en entier. Il s'agit de *canzonette* que Marino connaissait sans aucun doute et dont il tira différentes suggestions et dont il fit même des décalques évidents, comme c'est le cas de la deuxième ; comme le souligne Guardiani[52], le poète napolitain voulait victorieusement rivaliser avec ses prédécesseurs.

À ce propos, qu'il nous soit permis de faire une digression et d'apporter une contribution personnelle, pour signaler une attestation du thème du baiser, quelque "secondaire" ou "mineure" qu'elle soit, précédant de beaucoup les sonnets et les madrigaux du Tasse, auxquels d'habitude on fait remonter le premier témoignage de ce sujet, tellement répandu par la suite dans la littérature italienne[53] ; de surcroît, comme nous le verrons aussitôt, ce thème a été justement traité selon le genre métrique de la *canzonetta*. Si Noseda (p. 97) peut définir la *canzonetta* de Guarini « poco conosciuta », voire l'un des « primi esempi italiani di composizione leggiadra in lode dei baci », il existe pourtant une chansonnette encore moins connue, plus ancienne, d'un auteur presque inconnu lui aussi, le juriste et poète Girolamo Fenaruolo.

---

[52] Il s'agit de textes qui présentent des ressemblances significatives avec Marino même hors de ce circuit : cf., par ex., *Adone* VIII 124 (« Giungono i cori insu le labra estreme / corrono l'alme ad intrecciarsi insieme ») et 127 (« [il bacio] al centro del cor premendo il dardo / su la cima d'un labro accoppia l'alme » ; rime avec : « salme ») ; et Guarini vv. 20-5 « l'alme dei nostri cori / parton da la radice / e su le labia estreme / l'una e l'altra si preme / [...] / Amor ch'unisce l'alme / [...] » (rime avec : « salme »).

[53] Cf. le *Commento* à G. B. Marino, *Adone*, cité, II, p. 410 (le sujet « si diffuse nella poesia italiana soprattutto col Tasso [...] » ; M. Noseda, *Il bacio di carta*, cité, p. 96 (« In Italia, a parte qualche sporadico tentativo, la fortuna del bacio nella poesia volgare inizia con il Tasso » ; mais ce serait intéressant de savoir quelque chose de plus de ces "sporadici tentativi").

Né on ne sait en quelle année et « fior*ito* negli anni 1550 »[54], probablement originaire de Brescia, mais « di patria viniziano »[55] (et certainement vénitien par ses fréquentations et ses relations poétiques), il passa à Rome, où il vécut à la cour du cardinal Farnèse jusqu'à sa mort, survenue d'après certains « poco innanzi al 1570 »[56], d'après d'autres en 1574[57]. Après le bref portrait, les informations tout à fait partielles sur son œuvre et les jugements hyperboliques donnés par Ottavio Rossi dans ses *Elogi historici di Bresciani illustri* (repris, souvent à la lettre, dans d'autres répertoires

---

[54] Cf. D. Calvi, *Scena letteraria de gli scrittori bergamaschi*, Bergamo, Per li Figliuoli di Marc' Antonio Rossi, 1664, p. 273. L'affirmation est reprise, plus ou moins à la lettre, par L. Cozzando, *Libraria bresciana*, Brescia, G.M. Rizzardi, 1694, p. 136 ; et G. M. Crescimbeni, *Comentari*, Venezia, L. Basegio, 1731, vol. III, p. 73.

[55] Girolamo Ruscelli l'inclut dans les *Rime di diversi autori bresciani* (Venezia, per Plinio Pietra Santa, 1553) ; O. Rossi, dans ses *Elogi historici di bresciani illustri* (Brescia, per Bartolomeo Fontana, 1620, pp. 435-7) le définit « gran lum*e* bresciano » ; et, sur les traces de Rossi, L. Cozzando, *Libraria bresciana*, cité, pp. 135-6, l'appelle « gran lume delle virtù bresciane » ; V. Peroni dans sa *Biblioteca bresciana* (Bologna, Forni, 1968, *reprint* de l'édition de Brescia, 1818-23, pp. 46-7) le considère également de Brescia ; D. Atanagi, au contraire (*De le rime di diversi nobili poeti toscani*, raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro secondo, Venezia, appresso Lodouico Auanzo, 1565) définit Fenaruolo « una de le non minori luci de la gloria venetiana » (cf. la « Tavola » s. v. 'Girolamo Fenarolo'). Sur la question cf. Crescimbeni, *Comentari*, cité, vol. III, p. 73 n. 51 : « Il Fenaruolo fu veramente di patria viniziano, come afferma l'Atanagi ; e se il Ruscelli lo annoverò fra gli autori bresciani nella raccolta di rime da lui unita, fu perché egli traeva l'origine da Brescia, come si dichiarò lo stesso Ruscelli nell'avviso a' lettori posto nel fine di detta raccolta [...] ». F. S. Quadrio (*Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli, 1741, vol. II, p. 252) ne fait que synthétiser ce qu'on a cité plus haut (le F. fut « Veneziano di patria, ma originario di Brescia »). Les études les plus récentes, enfin, rubriquent régulièrement Fenaruolo entre les poètes vénitiens.

[56] Cf. G. M. Crescimbeni, *Comentari*, cité, p. 73.

[57] Cf. V. Peroni, *Biblioteca bresciana*, cité, p. 47.

locaux du XVIIe siècle[58]) les *Comentari* de Crescimbeni, ouvrage

---

[58] O. Rossi parle, en termes généraux, de « versi nobilissimi in volgare italiano » et cite précisément « quel primo epitaffio, che fece ad Irene Signora di Spilimbergo con [...] tre ottave » (en réalité trois épitaphes distincts d'un huitain chacun ; cf. *Rime di diversi nobilissimi, et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo*, Venezia, appresso Domenico & Gio. Battista Guerra fratelli, 1561, p. 88) ; et il continue : « Descrisse in ottava rima l'infelice sacco di Brescia con tanta maestà, et con sì varî e proporzionati episodi che, se si potesse legger intiero, avrebbe egli avuta la laurea tra i primi poeti epici del mondo ». L'éloge un peu téméraire et l'information bibliografique sont cités et reproduits tels quels par D. Calvi, *Scena letteraria*, cité, pp. 272-273 (« Lodasi fra gli altri suoi poetici componimenti il grazioso epitaffio in alcune ottave [...] dal [...] Rossi intieramente portato [...] ; ma forsi più il sacco di Brescia dal Fenarolo pur in ottava rima descritto, da lui con tanta maestà, e con sì varî e proporzionati episodi formato, che se si potesse legger intiero, avrebbe avuto la laurea de' primi poeti epici del mondo » ; « e sappiamo aver scritto : *Rime diverse con l'epitaffio ad Irene Signora di Spilamberto. Descrittione dell'infelice sacco di Brescia in ottava rima.* »). La même chose vaut, à peu près, pour Cozzando (*Libraria bresciana*, cité), qui ajoute, toutefois, avec raison : « Leggonsi anco presso Girolamo Ruscelli nella Raccolta d'alcuni eccellenti poeti bresciani alcune altre sue *Rime*, stampate in Venezia per Plinio Pietra Santa 1554 [en realité 1553] ». Répétitions semblables dans les notes biographiques et personnelles. Ainsi, par exemple, O. Rossi : « Due gran lumi bresciani furono questi due grand'uomini [il Fenaruolo e Lorenzo Gambara], che tratti dalle grandezze di Roma servirono in quella corte al gran cardinal Farnese in abito di prete. Il Fenarolo era grato a gli uomini per una certa vivace affabilità, che [...] sapeva riuscir caro in tutti i congressi. [...] La professione del Fenarolo fu nelle leggi canoniche e civili [...] ». D. Calvi, avec quelques adjonctions : « [...] nell'Università di Padova datosi a studi delle leggi canoniche e civili [...], ornò con esse in modo l'abito clericale [...] che poté famoso comparire sotto gli occhi della romana corte, e, riuscendo caro e stimato in tutti i congressi, comprarsi a contanti d'affabilità [...] le lodi. Mentre dimorò in Roma, che fu fin all'ultimo di sua vita, frequentò la servitù del gran cardinale Farnese ; et avendo nella medesima corte compagno Lorenzo Gambara bresciano, parevano a punto due accesi fanali su candelieri riposti [...]. Fiorì negli anni 1550 [...] ». L. Cozzando : « Dottore in legge civile e canonica, e gran lume delle virtù bresciane, e decoro dell'abito clericale, ch' ei vestiva [...] si portò a Roma, colà anco dimorò tutto il corso di sua vita in corte del gran cardinal Farnese, e fiorì negli anni 1550 » ; et ainsi de suite.

monumental et encore très utile, représentent un grand pas en avant. En effet Crescimbeni loue la production lyrique de Fenaruolo[59], le considérant sinon le premier, du moins parmi les premiers expérimentateurs de la « sestina spezzata »[60] ; en outre, il offre une information bibliographique très riche et documentée tant sur l'œuvre[61] que sur les jugements de ses contemporains, contribuant ainsi à reconstruire un riche réseau de relations. Fenaruolo a été loué ou mentionné par Gabriel Fiamma, par Bernardo Tasso, par Francesco Sansovino[62], « importante membro dell'Accademia veneziana » (comme le

---

[59] Cf. vol. III, p. 73, à propos de ses rimes dans les recueils d'Atanagi et de Ruscelli : « si conformano alla buona maniera del Petrarca, e sono degne d'essere trascelte tra quelle de' più de' suoi coetanei ». Plus limitatif le jugement sur les satires : « Attese parimente di proposito alla Satira Toscana : ma le sue terze rime, che altresì vanno in istampa, sono assai più piacevoli, che forti : contuttociò tra i Satirici, che meritano considerazione, viene anch'esso annoverato dall'Accademico Aldeano nel Discorso della Poesia Giocosa ».

[60] Cf. vol. V, p. 335.

[61] Cf. vol. III, p. 73, où notamment, outre à la production signalée par Cozzando : « Truovansi per le raccolte non poche sue rime, e sopra il tutto in quella dell'Atanagi » (dont, d'ailleurs, Crescimbeni reprend, à la lettre, les éloges du personnage : « dotato di vivacissimo e prontissimo ingegno, e veloce parlatore, arguto e pungente, si dilettò di tutti gli studi liberali, e particolarmente della volgar poesia [...] » ; et ainsi Atanagi : « vivacissimo ingegno, et in ogni materia presto parlatore, et arguto, piacevole e pieno di motti, si diletta di tutti gli studi liberali, massimamente di poesia [...] »). Et c'est Crescimbeni qui rappelle que « le *Rime* di questo autore furono impresse dall'Angelieri nel 1574 ».

[62] Crescimbeni, *Comentari*, cité, vol. III, p. 73, n. 51 : « Gabriello Fiamma nelle sue rime impresse nello stesso anno [1570] [...] di lui forma un nobilissimo elogio, noverandolo tra' più colti poeti viniziani, e lodando altamente una sua *Canzone in lode di Margherita d'Austria duchessa di Parma e Piacenza* [...] e di lui favellano onoratamente il Ruscelli nel *Tempio di D. Giovanna d'Aragona*, Bernardo Tasso nell'*Amadigi*, e infiniti altri scrittori di quel secolo, e principalmente il Sansovino nella prefazione al VII libro delle *Satire di diversi* da lui raccolte, dove loda molto una satira del Fenaruolo inserita nel sudd. VII libro ». Après Crescimbeni, il n'y a pas de contributions aussi remarquables : Quadrio (*Della storia*, cité) ne fait que résumer ou rappeler, souvent avec les mêmes mots, les *Comentari* ; Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana*, Venezia, 1795, t. VII partie iii pp. 1153-1154) parle de Fenaruolo seulement comme poète satirique ;

recon-naît Francesco Erspamer, dans l'une des rares contributions modernes qui, autant que nous sachions, l'aient tiré de l'oubli[63]), et il fut, pouvons-nous ajouter, en relation avec plusieurs représentants de la poésie vénitienne contemporaine : il entretint une correspondance poétique plutôt touffue, notamment avec Domenico Venier[64] ; sa mort fut pleurée dans plus de soixante poésies (cinquante en vulgaire et douze en latin, plus une en grec de Galeotto Pagani), d'une trentaine d'auteurs, parmi lesquels, dans l'ordre, outre Venier déjà cité (deux sonnets), Erasmo da Valvassone (deux sonnets), Giovan Mario Verdizzotti (cinq sonnets), Orsatto Giustinian (un sonnet), Pietro Gradenigo (deux sonnets), mais aussi, *extra moenia*, le siennois Diomede Borghesi (deux sonnets). Ses *Rime* ont été rassemblées par son neveu Roberto Figolino et publiées dans l'édition posthume à Venise, chez Giorgio Angelieri, en 1574[65] : toutefois un

---

Peroni (*Biblioteca bresciana*, cité, s. v) semble tout simplement combiner des extraits de Calvi (« Nell'Università di Padova riportò la laurea in ambe le leggi. [...] passò a Roma in corte del card. Farnese avendo a compagno Lorenzo Gambara, e riuscì caro e stimato in tutti i congressi letterari ») et de Crescimbeni (« [...] dotato di pronto e vivace ingegno. Fu bel parlatore arguto. Si dilettò di tutti gli studi liberali e particolarmente della volgar poesia ») ; v., toutefois, l'indication d'une satire de Fenaruolo « nel to. I pag. 430 delle *Rime oneste raccolte dal Mazzoleni. Bergamo* 1750 » ; cf. plus bas.

63 F. Erspamer, *Manierismo e petrarchismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, I, Vicenza, Neri Pozza, 1983, p. 211, n. 40. Erspamer donne de Fenaruolo un jugement défavorable (« caso emblematico » entre « gli allievi poco profondi e originali » de Girolamo Molin : « capace di un linguaggio denso e mordace nelle satire, ma incline a sesquipedali metafore quando tenta di spostarsi su un registro più grave »).

64 La correspondance en sonnets avec Venier est, en effet, de loin la plus riche, et Fenaruolo fut vraisemblablement considéré comme son ami ou disciple, en particulier dans la région de Venise. Fort à propos R. Rinaldi (*Umanesimo e Rinascimento*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, Torino, UTET, 1993, vol. II, p. 1838) cite F. à propos des « fittissime relazioni letterarie » centrées sur Domenico Venier, véritable « animatore dell'Accademia veneziana ».

65 Au bas de laquelle, encore édité par Roberto Figolino, le recueil de RIME / DI DIVERSI / IN MORTE / DI / MONSIGNOR FENARVOLO, d'où sont tirées les pièces citées plus haut.

grand nombre de ses poésies avaient parues beaucoup plus tôt dans des anthologies et des mélanges, parmi lesquels *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte, et mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli*, in Vinegia, Al Segno del Pozzo, 1553. Ici, aux cc. 87*v*-89*v*, nous pouvons lire la chansonnette en l'honneur des baisers *Questo è pur quel bel viso*, parue ensuite, avec de nombreuses modifications, dans l'édition citée des *Rime*, Venezia 1574, cc. 22*v*-24*r*.

Après avoir célébré les beautés du visage de la femme, en recourant aux plus remarquables poètes du XVIe siècle, on en vient à chanter le plasir paradisiaque du baiser, lequel, à l'instar des néo-latins et de Ronsard[66], permet aux hommes de se sentir supérieurs aux dieux eux-mêmes[67] ; ne manque pas non plus le thème du baiser comme « sugger [...] umore » par la bouche de la femme[68] ; ou comme oubli des chagrins, circonstance qui chasse toute idée noire (comme, par la suite, par Rinaldi[69]) ; ou comme entrelacement des langues[70] ; ou comme prélude ou accompagnement à l'exercice

---

[66] Par ex. *Amours de Cassandre*, son. ccxiii.

[67] Vv. 11-12 : « Se fanno i baci in ciel beati i dei, / Questi baci co i lor non cangerei » (*Il sesto libro delle rime* [...], cité) ; la comparaison avec les cieux revient à maintes reprises : aussi vv. 85-87 (« Questo è il piacer del cielo / Certo onde vivon sempre / Là su l'alme beate in festa eterna [...] ») ; cf. plus haut. Et cf., par ex. (mais seulement au niveau de consonance thématique), Pontano, *Hendec.* I xvi 13 (« [...] non vel sorte frui deûm videris ? ») ; 29 (« non unus tubi coelitum videris ? ») ; 49-50 (« non credis simul et deas dolere / atque uni tibi et invidere divos ? ») ; *Parth.* I xiii 7 ; et *passim*. Le « cielo », au contraire, sera « intento » au « dolce concento » produit par « baci morsi sospir guardi e parole » dans *Baci soavi e cari* de Battista Guarino, vv. 37-39.

[68] Cf. vv. 27-30 ; par ex., Pontano, *Parth.* I xi 11 ; ou Secondo, *Basium* XIX.

[69] Cf. vv. 40ss (« Quivi ogni pena è morta, / [....] / Quindi tutto mi scaltro / Mai non pensando cosa, / Che possa esser noiosa [...] ») ; et Rinaldi, *Nettar dolce trabocca*, vv. 13-15 (« Nulla amarezza è mista / fra i dolcissimi baci, / nulla il pensiero attrista [...] ») ; v. plus bas.

[70] Le concept est, en réalité, un peu plus compliqué et plus fin que dans les images plus crues des néo-latins (ici c'est Amour qui parle avec la langue de la femme : « E ben ch'esca or da me qualche parola, / Ella non vien già d'una lingua sola :

érotique des « mani »[71] ; il ne manque pas non plus le renoncement à toute description du plaisir, qui détourne de ce que chacun connaît par sa propre expérience[72] ; ou bien l'allusion au temps qui consume tout[73]. La poésie, dans la version présentée dans l'anthologie, se compose de neuf stances de douze vers chacune (plus un envoi de six vers) avec le schéma métrique suivant : abCcbaDdeeFF, donc avec quelques éléments de ressemblance par rapport à la poésie de Guarini *Baci soavi e cari* (abCabCcdeedff). Mais il est encore plus remarquable que, toujours à propos de Guarini, le v. 21 de la chansonnette de Fenaruolo coïncide, à la lettre, avec l'*incipit* de celle du fameux poète ferrarais[74]. Voici la deuxième stance de Fenaruolo :

Provo diletto tale,
Labri, baciando voi,
Che per troppo piacer l'anima mia
A la bocca s'invia,

/ Ch'Amor ragiona meco, / Posto ne la soave / Lingua di questa mia vaga Angioletta, / Ch'or lenta, or molto in fretta, / M'apre un desio, che seco / Bramo unir questa mia, che tosto trova / L'altra [...] » (vv. 47ss) ; cf., par ex., au niveau de pure consonance thématique, Pontano, *Hend.* I xvi 3-4, II xiv 15 ; *Parth.* I xiv 11-12 e xxiv 3-4.

[71] Vv. 61ss : « E mentre questa [lingua] in quella / Dolce s'adopra e gode, / Non si ferman le mani, che ristrette / Caccian mille saette / Al cor [...] » (et v., par ex., Pontano, *Hend.* I ii 24 o xviii 24-6).

[72] Vv. 73ss : « Ma che parl' io, che penso ? / Forse narrar bisogna / Questo piacer, questa dolcezza altrui ? / Godiam solo fra nui, / Labra, [...] ». C'est un type, à nouveau, déjà classique (par ex. Ovide, *Am.* I v).

[73] Vv. 100ss : « O bocca beatrice, / [...] / No ti sia mai molesto / Il Tempo, che per strade non dubbiose / Consuma gigli e rose [...] » ; le thème, bien que traité différemment (exhortation à jouir des plaisirs de l'amour tant que ce sera possible), était déjà catullien (*Carm.* V), et se représentera, plus semblable au modèle latin, chez Pontano, *De am. coniug.* iii iii 135ss ; et *Baci soavi e cari* de Guarini, vv. 53-8. Il s'agit, bien entendu, d'un stéréotype.

[74] *Incipit* qui, sauf la *variatio* du substantif, se retrouve dans les *Rime* de Testi, Venezia, Ciotti, 1613 : *Labri soavi e cari.* Le même couple d'adjectifs, se rapportant également aux baisers, dans le *Pastor fido*, a. II sc. ii v. 346 « ti dà sì cari e sì soavi baci » (cf. plus bas n. 78).

Ove, posta tra voi,
Dolcemente apre l'ale,
E ridendo a trovar la vostra scende ;
Indi l'abbraccia e prende
Baci soavi e cari,
Né più le porge avari,
E l'una in gioia more e fa partita,
L'altra co'i baci la richiama in vita.
[vv. 13-24 ; c'est nous qui soulignons]

Ce qui nous intéresse néanmoins c'est d'établir si Marino connaissait Fenaruolo et s'il s'en était inspiré ; nous avons constaté ailleurs des correspondances évidentes entre les deux, notamment entre les sonnets *Lugubri* de Marino et les poésies de Fenaruolo sur la mort d'Irene di Spilimbergo[75]. Ici Fenaruolo reprend l'idée platonique (*Antol. Palat.* V 78) de l'âme qui monte aux lèvres, sort du corps de l'amant et entre dans celui de la femme aimée, si grand est le plaisir des baisers ; par la suite, l'âme « more » métaphoriquement de plaisir, tandis que « L'altra co' i baci la richiama in vita ». Ces thèmes seront aussi développés par Marino, non pas sans quelques ressemblances :

---

[75] V., par ex., *incipit* et *explicit* de **ALu 21**, *Consola il signor don Ettore Pignatelli nella morte di sua moglie* (« Renda *dritto giudicio* il duol men grave [...] ché [...] lei non torni in vita / *con l'aura omai del tuo celeste canto* ? ») et *incipit* et *explicit* de deux sonnets de Fenaruolo, respectivement à Torquato Tasso et à Domenico Venier, pour l'occasion mentionnée : « *Dritto giudicio* asciughi in parte il pianto [...] » ; e « [...] / Né più morrà, poich' ella siede a canto, / VENIER, di voi, che gite in lei spirando / *L'aura gentil del vostro eterno canto* ». **ALu 29**, pour la mort du comte de Sarno Vincenzo Tuttavilla, disparu encore jeune, se termine : « chi l'opre tue vedrà : – Ben – dirà – questi / morì canuto, e *più d'ogni altro visse* » ; et ainsi Fenaruolo clôt l'*Epitaffio Ahi chi raffrena il pianto*, pour la disparition prématurée d'Irene de Spilimbergo : « La qual, bench' anzi tempo al fin venisse, / Tanto oprò al mondo che *più ch' altri visse* ». Cf. G. B. Marino, *Rime lugubri*, p. p. V. Guercio, Modena, Panini, 1999, pp. 35-36.

Vinta allor dal diletto
Con un sospir sen viene
L'anima al varco, e 'l proprio albergo oblia ;
Ma con pietoso affetto
La 'ncontra ivi e ritiene
L'anima amica, che s'oppon tra via,
E 'n lei, ch'arde e desia
Già languida e smarrita,
D'un vasel di rubin tal pioggia versa
Di gioia, che, sommersa
In quel piacer gentile,
Cui presso ogni altro è vile,
Baciando l'altra, ch'a baciar la 'nvita,
Alfin ne more, e quel morire è vita. [vv. 85-98]

Remarquons au-delà des analogies thématiques évidentes : tous les deux utilisent les rimes –IA et, également en fin de strophe, -ITA[76] : voire, les deux textes se terminent par : *vita* (les baisers de la femme qui « richiamano » ou "retournent" « in vita » sont aussi récurrents chez Marino : par ex., **21** 1-2 « Tornate o cari baci / A ritornarmi in vita » ; **28** 14-5 « La dolcezza infinita / Poria d'un bacio tuo tornargli in vita ») ; l'âme de l'amant est de même emportée et submergée par « diletto » et « piacer » ; l'âme de la femme aimée est, chez tous les deux, « l'altra », et si, chez Marino, c'est « l'anima amica », elle le sera également dans la *canzonetta* de Fenaruolo ("retrouvée" elle aussi mais, dans ce cas-là, par la « lingua » et non pas par l'âme de l'amant) :

Ogn'una [lingua] quanto può più s'affatica
Per gir a ritrovar l'anima amica. [vv. 59-60]

---

[76] La rime plate *partita : vita*, qui termine la stance de Fenaruolo, revient aussi chez Marino (v. le distique final de **15**, dans un contexte semblable de "mort amoureuse" : « In questa estrema mia dura *partita* / Non vo' senza il tuo bacio uscir di *vita* ».

Et encore : dans les vers de Marino qui suivent immédiatement, et qui terminent la *canzonetta* :

> Deh taci, o lingua sciocca,
> Senti la dolce bocca
> [...]

on retrouve en rime les mêmes mots, qui soulignent le concept conclusif, c'est-à-dire la "sottise" des mots comparés avec le plaisir des baisers, l'invitation à jouir sans perdre de temps en bavardages, comme cela avait déjà été dit dans la conclusion de la *canzonetta* de Fenaruolo :

> Ma perché a tal dolcezza [o canzon]
> Son le parole sciocche,
> Scherza fra questa bocche.

Les thèmes que nous venons de voir seront largement repris et réélaborés dans *Adone* VIII (en particulier ott. 127 ss), où, d'une façon semblable, « mentre a ferir si van baci con baci / sì profondo piacer l'anime tocca, / ch'*apron l'ali* a volar » (ott. 130), pour ensuite "aller" « anelando a morir » sur les lèvres, « morendo » "fuir" du corps de l'amant et être prises « insu 'l baciar », par l'âme aimée. Quant à cette image des âmes qui « apron l'ali » le commentaire de Pozzi renvoie à un passage de Parabosco, *Quattro libri delle lettere amorose* 1. II « E mentre l'alma già sopra i confini Per uscir fuor si sta, battendo l'ali... » ; mais plus proche est l'« anima » de Fenaruolo qui, comme nous l'avons vu, « per troppo piacer », posée sur les lèvres de la femme aimée, « Dolcemente apre l'ale ».

4. Laissons Fenaruolo et revenons au Tasse, à Guarini, à Rinaldi et aux madrigalistes du *Gareggiamento* : sur les rapports entre ceux-ci et Marino poète des baisers, Guardiani nous livre une quantité de notes très riches et précises. Nous voudrions faire une considération qui pourrait utilement enrichir cet important commentaire : si les rapports entre les rimes sur les baisers du Tasse et de Guarini et la

section correspondante de Marino ont été étudiés à fond par Guardiani, nous ne pouvons pas en dire autant pour la pastorale : celle-ci, dans l'histoire du thème du baiser dans la littérature italienne, représente un chapitre important ; songeons notamment au célèbre épisode du baiser ravi par Aminta qui, dans la pastorale homonyme du Tasse, fait semblant d'avoir été piqué par une abeille ; ou bien dans le *Pastor fido* de Guarini à l'épisode du baiser volé par Mirtillo qui, déguisé en femme, participe traîtreusement à la compétition toute féminine pour élire la femme qui embrasse le mieux. En effet, l'exemple de la pastorale de Guarini se révèle très important dans ce petit chansonnier sur les baisers du poète napolitain et, en général, dans son œuvre ; en outre, il a représenté un modèle très fertile pour la langue poétique de maints auteurs du XVIIe, XVIIIe et XIXe siècle ; il suffit de penser aux poètes baroques, à Guidi, Metastasio, Leopardi.

L'*incipit* de la *canzonetta* marinienne, *O baci aventurosi*, a d'une part comme modèle un type répété à chaque début de strophe de *Baci soavi e cari* de Guarini[77], de l'autre on peut le comparer avec l'exclamation d'Ergasto, après avoir entendu le récit de la douceur extraordinaire du baiser "dérobé" par Mirtillo dans *Pastor fido* II i 188 (« Oh furto aventuroso, oh dolci baci ! »[78]). Il y a là différents thèmes traités aussi par Marino[79], qui s'en était inspiré, comme le démontre Guardiani (p. 219), tout de suite après : « Sensi d'Amor vitali, / Che 'n breve giro il viver moi chiudete » ; et Mirtillo : « e la mia vita, chiusa / in così breve spazio, / non era altro che un bacio » (II i 197-9)[80]. Et encore : l'exclamation d'Ergasto

---

[77] Cf. F. Guardiani, *Oscula mariniana*, cité, p. 218.

[78] Les citations sont tirées de l'édition par E. Selmi, Padova, Marsilio, 1999.

[79] Amour comme véritable cause du plaisir des baisers ; l'âme, qui, en donnant un baiser, se transfuse sur les lèvres, *et caetera* ; v. plus bas.

[80] Le même passage, et plus précisément la réponse de Mirtillo à l'exclamation d'Ergasto (« Dolci [baci] sì, ma non grati, / perché mancava lor la miglior parte / de l'intero *diletto*: / davagli Amor, non gli rendeva Amore »), sera reprise dans *Adone* III 97 : « Ahi ! quel *diletto*, a cui non vien risposto / con bel cambio d' amor, non è perfetto, / né con vero piacer bacio si prende, / cui l'amata beltà

arrive juste après la description hyperbolique, de la part de Mirtillo, de la douceur du baiser : « Accogli pur insieme / quant'hanno in sè di dolce / o le canne di Cipro o i favi d'Ibla ; / tutto è nulla, rispetto / a la soavità ch'indi gustai »[81]. Les termes de comparaison choisis par le berger, largement répandus, sont les mêmes que la Filli de Marino utilisera dans la chansonnette amébée *Filli, cor del mio core*, pour expliquer à un Tirsi étonné la véritable cause de « tanta dolcezza » qu'il trouve « oimé, ne' baci *s*uoi » : « Il vero mele ibleo, / Il zucchero di canna, / [...] / È quel dolce desio che sì t'inganna » (**28** vv. 36-7).

Revenons à *O baci aventurosi* : après l'inventaire, dans la cinquième stance, de baisers « asciutt*i* » ou « moll*i* », « fugge*voli* » e « umid*i* », l'attention se déplace, plutôt brusquement, sur l'ambiguïté très douce du comportement de la dame, qui semble à la fois se dérober et inviter au baiser, repousser et attirer, nier et encourager, par un jeu de séduction irrésistible : « Lasso, ma chi mi strugge / *Ritrosa* il mi contende / *In atto sì* gentil che *'nvita* e *nega*, / Ricusa insieme e prega [...] » (vv. 63ss.). Nous ne pouvons pas éviter d'évoquer l'attitude tout à fait semblable d'Amarilli, dans le cinquième acte de la pastorale de Guarini, où elle accorde, mais "pas trop", un baiser désormais conjugal à son Mirtillo : « Ed ella, *in atto*

---

bacio non rende » (c'est nous qui soulignons ; Pozzi, au *Commento* cité, renvoie d'une façon plus pertinente, au chœur du même acte, « [...] quello è morto bacio, a cui / la baciata beltà bacio non rende » : mais il est probable que Marino ait tenu compte des deux passages, très semblables quant au contenu). Et d'ailleurs, des échos de la pastorale en matière de baisers sont fréquents dans *Adone*, peut-être plus nombreux encore que ne l'indique le *Commento* cité. Par exemple : la réciprocité amoureuse exprimée par les « veri baci » de Guarini (chœur a. II), où « tanto si dona altrui, quanto si toglie », correspond à une idée qui apparaît plusieurs fois dans *Adone* (en partic. VIII 135 « così ti renderò quanto mi dai ») ; bien que langue = *saetta* soit « concetto » désormais courant, autant que la rime *saetta* : *vendetta*, une certaine ressemblance peut être établie entre les vers immédiatement précédents du chœur de Guarini (39-41 « [...] in un punto scocca / Amor con soavissima vendetta / l'una e l'altra saetta ») et la « dolce vendetta » causée par la « lingua d'amor dolce saetta » dans *Adone* VIII 143.

[81] Cf. II i 183ss. (et, analoguement, II vi 197ss.).

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 conceduto 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 [...] » (V ix 1434ss.). Quoiqu'Ergasto épuise plus largement le thème, en y apportant des variations, le modèle reste tout à fait reconnaissable et il sera actif dans d'autres textes de la section marinienne (et en dehors de Marino[82]). En particulier, on retrouve à la lettre le vers 1438, « o rapito o donato », de la pastorale du poète ferrarais, dans le madrigal 14 des *Rime* du napolitain, là où l'amant demande à la femme aimée : « Un bacio, un bacio solo, / Filli, il doni o l'involo ? » ; ensuite, après avoir examiné la douceur du baiser volé ou spontanément offert, il conclut : « Un sol bacio, un sol bacio, / *O rapito o donato* / Far non mi può giamai se non beato ».

Si nous revenons encore une fois aux *baci aventurosi*, on croirait que le *Pastor fido* est aussi à la base des vers qui suivent immédiatement, dans la cinquième stance, là où, par une virtuosité baroque, on passe des ambiguïtés séduisantes de la dame à la description de la nature à la fois active et passive de son comportement : le calembour des vv. 67-8 (« Pur amata et amante, / E baciata e baciante / Alfin col bacio il cor mi porge e prende ») paraît être influencé, cette fois-ci, par la conclusion du chœur de l'acte II de la pastorale, qui célèbre la valeur du baiser des bouches, la seule qui équivaut à la rencontre réciproque des âmes : « e son come d'amor baci baciati / gli incontri di duo còri amanti amati ». Il s'agit, aussi dans ce cas, d'un genre

---

[82] V., par exemple, le madrigal de Francesco Contarini (*Gareggiamento* II c. 51*rv*) : « De la mia Filli da la bella bocca / Un sol bacio io bramava, / Et ella a me *negava*, / Ma *con sì* caro niego, e sì gradito, / Ch' er' *amoroso invito* » (la *iunctura* « amoroso invito » aussi, en effet, vient du *Pastor fido*, et cf. I i 188 : « Mugge in mandra l'armento, e que' muggiti / sono amorosi inviti »). La même attitude de la femme déjà dans Pontano, *Hend.* II xxxvi 19 (« [...] nunc oscula porge, nunc negato [...] »).

dont le succès dépasse certainement les passages mentionnés[83] et la production de Marino elle-même[84] (genre que l'auteur ne considérait pas si évident, s'il lui dédia une glose explicative dans les *Annotazioni*).

Enfin, on rencontre un écho du chef-d'œuvre de Guarini, peut-être plus significatif et plus consistant, à **29** : en effet, la comparaison entre l'amant et l'hydropique qui clôt le madrigal dérive, à notre avis, du *Pastor fido*. Voici Marino : « *Tal sitibondo infermo* / Ricorre a le dolci acque e mentre beve / Dal refrigerio suo *morte* riceve » ; ainsi Mirtillo, de retour de la rencontre malheureuse avec Amarilli, qui n'a pas répondu à ses propositions amoureuses (III vi 835-47) : « *Come assetato infermo* / che bramò lungamente / il vietato licor, se mai vi giunge, / meschin !, beve la *morte*, / e spegne anzi la vita che la sete ; / *tal* io, [...] / in duo bramati fonti, / che stillan ghiaccio da l'alpestre vena / d'un indurato core, / ho bevuto il veleno, / e spento il viver mio / più tosto che 'l desio ». Le premier vers de Marino est, en fait, une paraphrase du vers de Guarini et tout le reste est un résumé, une version habilement abrégée de la comparaison faite par Guarini, compliquée par la métaphore filée. Le « licor », de plus, si convoité par le berger, qui devient « veleno », rappelle, *mutatis mutandis*, la correspondante *ambrosia* marinienne, laquelle, d'une manière analogue, se révèle *tosco* (« Soavissimi baci, / [...] / Dolci sì, ma mortali : / [...] là dove d'Amor l'ambrosia provo / Ivi il tosco ritrovo »). C'est le thème du "baiser mortel", qui se retourne contre l'amant, puisqu'il n'offre qu'une satisfaction illusoire et momentanée et aiguise, au contraire, sa peine ; il s'agit d'un thème déjà présent ici

---

[83] V. par exemple **28** 64-5 (« TIRSI. [...] Che baciato o baciante / Per te sempre sarò felice amante »), auquel correspond, en chiasme, FILLI, vv. 69-70 (« Che baciante e baciata / Teco nel ciel d'Amor sarò beata »). Analoguement, encore, **27** 35-6 (« E se 'n baciando godi, / Beatrice e beata [...] ») ; et *Adone* VIII 114 « e saremmo egualmente amanti amati ».

[84] V., par exemple, le madr. *Son dolci i vostri baci* de Gaspare Murtola (II c. 59*v*), v. 5 (« Langue quello [il mio cor] impiagato / E baciante e baciato »).

à **18** et, d'ailleurs, évoqué aussi dans l'*Aminta* du Tasse, tout comme cette idée du baiser = doux poison[85].

Tout cela suffit, nous semble-t-il, à démontrer l'ampleur de l'influence du *Pastor fido* sur les poésies des *Baci* de Marino (mais que l'on pense aussi aux *Rime* du même auteur) ; influence qui n'est évidemment qu'une goutte dans l'océan de la fortune de la pastorale de Guarino. À propos de l'*Adone* de Marino, d'ailleurs, un fervent admirateur écrit en tête d'une des plus remarquables défenses de Marino contre les morsures de Tommaso Stigliani : « [...] il Fido Pastore assai più bello / nel bellissimo Adon s'è rinnovato »[86].

Vincenzo GUERCIO
Bergamo

---

[85] Cf. I ii 486ss : « AM.[...] La semplicetta Silvia, / [...] / s'offrì di dar 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 ». Et, immédiatement après : « Ma mentre al cor scendeva / quella dolcezza mista / d'un secreto veleno [...] ». *Per contrarium*, dans la pastorale de Guarino, Amarilli est orgueilleuse de n'avoir pas permis que, à cause du baiser volé par Mirtillo, « corresse / l'amoroso veneno al cor pudico » (III iii 403-4).

[86] Ainsi Baldassarre Bonifacio dans ses vers « premessi al *Veratro* dell'Aprosio » (cf. A. Belloni, *Il Seicento*, con supplemento bibliografico di A. Vallone, cité, pp. 63 et 105, n. 53).