

STEFANO EVANGELISTA

*La poikilia degli “idilli” barocchi: un commento all’edizione Chiodo*

In

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

Come citare:

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

STEFANO EVANGELISTA

*La poikília degli “idilli” barocchi: un commento all’edizione Chiodo*

*La raccolta degli Idilli, a cura di Domenico Chiodo, per i tipi di Edizioni R E S, delinea una variopinta panoramica su un microgenere letterario che, nei primi decenni del Seicento, distinguendosi per la varietà dei contenuti (mitologico, bucolico, patetico, encomiastico, sacro etc.) e l’uso alternato di endecasillabi e settenari intercalati talvolta da quinari, si impose come una delle più significative proposte di innovazione del gusto barocco. Un fenomeno poetico breve ma intenso destinato ad un pubblico giovane ad opera di giovani autori più o meno noti e che, germogliato dalle discussioni degli Accademici dei Gelati a Bologna, a cui partecipò anche Giovan Battista Marino, trovò terreno fertile di diffusione nella capitale della stampa, Venezia.*

L’idillio barocco si è configurato sin dalla sua nascita come un tipo di composizione letteraria ispirato all’antico genere pastorale e di lunghezza variabile tra il centinaio di versi del maggior numero di prove poetiche ed i *monstra* di oltre duemila versi di alcuni idilli mariniani in ogni caso disposti ‘a selva’ (ossia con la libera alternanza di endecasillabi e settenari sciolti).

La raccolta di componimenti proposta da Domenico Chiodo, nell’edizione intitolata *Idilli*, mira in qualche modo a fornire una visione il più ampia possibile di questo genere o sottogenere letterario che, sviluppatosi in seno alla poetica del Seicento, nell’arco di alcuni decenni, ha visto crescere in modo esponenziale il numero di edizioni a stampa contenenti opere riconducibili al suo alveo.

Non solo Marino dunque, con la sua *poetica della meraviglia* in grado di stupire il pubblico attraverso l’uso della metafora arguta, ma anche altri autori più o meno noti si cimentarono in quella che, seppur ispirata alla poesia ellenistica di Teocrito, doveva pur tuttavia configurarsi come una vera e propria novità di genere. In particolare l’edizione Chiodo si concentra su una selezionata rosa di autori che vanno dai più noti Fulvio Testi, Francesco Bracciolini, Giovan Battista Basile ai meno conosciuti Gabriele Zinano, Ridolfo Campeggi, Cesare Orsini, Marcello Giovanetti fino ai pressoché sconosciuti Francesco Stradiotti e Giulio Cesare Gigli. Pertanto essa, insieme al saggio già menzionato, va a colmare una lacuna importante della moderna storiografia letteraria in base alla quale il genere dell’idillio viene troppo sbrigativamente associato alle sole due opere che abbiano suscitato un qualche reale interesse da parte degli studiosi: *La Sampogna* del cavalier Marino e la *Salmace* di Girolamo Preti. I due autori furono anche i protagonisti di una nota polemica riguardante la questione del primato nell’invenzione del genere, la quale ha in questo caso interessato da sempre la critica. Giovan Battista Marino già dai primi anni del Seicento compose *L’Europa*, un poemetto che presumibilmente ebbe ampia circolazione nella sua versione manoscritta se nel 1607 veniva stampato a Lucca, probabilmente senza il *placet* dell’autore. Secondo Marino, che nella dedicatoria del *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia* rivendicava l’invenzione dell’idillio barocco, il Preti avrebbe imitato il suo modello pubblicando la *Salmace* nel 1608. Tra questi si inserì nella contesa del primato Gabriele Zinani, il quale aveva fornito un preannuncio del nuovo genere con i versi di *Gran caso ascolta, o Palma*, pubblicati in una raccolta del 1590. Con il ritrovamento da parte di Edoardo Taddeo di una stampa (fino ad allora ignota) dell’idillio mariniano *Della Sampogna del Sig. Gio. Battista Marino Idillio XXXV* (1607) la questione della contesa tra l’*Europa* e la *Salmace* sembrò trovare una soluzione definitiva, ma successivamente Carlo Delcorno tornò a discutere sull’attribuzione della priorità d’invenzione, sostenendo che l’idillio doveva essere «nato nell’ambiente bolognese» ed esprimendo dubbi sull’edizione lucchese da lui definita «un abilissimo colpo editoriale». <sup>1</sup> In realtà sostiene Vania De Maldé che fu proprio il cavalier Marino ad ispirare la *princeps* dell’*Europa* sebbene fosse stata in seguito da lui sconfessata. La patina linguistica afferente alla varietà diatopica del toscano, inconciliabile con l’*usus scribendi* del Marino, dimostrerebbe invece la sua estraneità alla fase di pubblicazione così come la dedicatoria (datata 30 settembre 1607) non offre particolari indizi per ipotizzare un

<sup>1</sup> C. DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi secenteschi», XVI (1975), 69-155: 78.

coinvolgimento dell'autore nell'impresa. L'affermazione del tipografo Guidoboni, che nel cercare un'occasione per mostrare riverenza alla casa Buonvisi ha «accettata questa, che pure hora mi porge la mia bon fortuna, con l'haver fatto capitarmi alle mani il presente Idillio del Sig. Gio. Battista Marino»,<sup>2</sup> rimanda in qualche modo al carattere fortuito della pubblicazione. Oltre ciò, Domenico Chiodo sottolinea come il silenzio di Marino sulla stampa lucchese nella dedicatoria del *Ritratto* (scritta celandosi dietro le spoglie del fittizio conte di Rovigliasco) sia una prova del fatto che egli non ne fosse a conoscenza. Pertanto le uniche due ipotesi avvalorabili per il Chiodo sarebbero le seguenti: o il Marino «è del tutto estraneo alla stampa lucchese, che è effettivamente del 1607» o «la stampa lucchese è da considerarsi un falso in quanto alla datazione, escogitato dal Marino per contrastare il successo della *Salmace*»<sup>3</sup> anche se non può essere definita «un abilissimo colpo editoriale» dal momento che il Marino non la poté mai utilizzare per fini propagandistici onde rivendicare l'invenzione del genere letterario dell'idillio. Anche il capolavoro del Preti circolò inizialmente in edizioni (quella del 1608 e del 1614) non autorizzate dall'autore. La dedicatoria della *Salmace*, datata 10 settembre 1608 ed a firma dello sconosciuto Claudio, mostra una certa familiarità con l'autore noto per la sua riservatezza ed in particolare con l'ambiente bolognese del primo Seicento, ambiente con il quale anche il cavalier Marino era entrato in contatto nel periodo di esilio a Ravenna ed in particolare durante la composizione dell'*Europa*.

Dunque Marino sarebbe passato dalle giovanili *ecloghe boschereccie* alla sperimentazione degli idilli, attraverso la frequentazione dei circoli di poesia bolognesi, cui presero parte fra gli altri il Preti, l'Achillini, Ridolfo Campeggi e Giovanni Capponi. Bologna fu quindi incontrovertibilmente la culla della nascente poesia idillica barocca, grazie anche all'attività ivi svolta dall'Accademia dei Gelati, la quale fu istituita nel 1588 da Melchiorre Zoppo (a sua volta figlio di Girolamo, fondatore dell'Accademia dei Catenati a Macerata) presso la sua dimora. Lo stemma dell'Accademia era una selva d'alberi ricoperta da un velo di gelo, seguita dal motto latino *Nec longum tempus*, espressione che in qualche modo esprimeva la volontà dei Gelati di rinnovare lo spirito inaridito delle accademie precedenti.

Quanto alla definizione del genere dell'idillio, sostiene Domenico Chiodo, essa va declinata secondo tre aspetti peculiari: l'eterogeneità, la *varietas* del contenuto; l'adozione nella partitura metrica dell'uso alternato di endecasillabi e settenari, raramente intramezzati da quinari, con la sola eccezione della *Sampogna* mariniana (di qui il rifiuto da parte dell'editore della raccolta di accogliere la *polimetria* a carattere distintivo del genere); ed infine la «morbidezza» dell'eloquio, ottenuta attraverso l'uso ad oltranza di artifici retorici come i vezzezzeggiativi. Egli continua a precisare, nell'agile introduzione che precede la breve antologia di componimenti idillici, come il metro utilizzato da questi poeti sia ascrivibile allo stile *madrigalesco libero*, pur non intendendo con questa definizione riferirsi ad alcun tipo di accompagnamento musicale. Infine, la parte conclusiva della maggior parte degli idilli è costituita da un *suggello*, una sorta di congedo finale in cui termina la *fabula* mitologica e, reintegrata l'atmosfera bucolica della cornice amorosa, il poeta assume l'evento narrato ad *exemplum*, per poter vincere la ritrosia della propria amata.

Lo stile di tutta l'introduzione dell'edizione Chiodo è improntato ad una sobrietà, che pur tuttavia non tralascia gli aspetti importanti ed essenziali del genere idillico e dei componimenti che nella fattispecie si propone di analizzare, commentandone i versi di maggior pregnanza poetica e corredandoli a fine raccolta da note esegetiche, in grado di facilitare la lettura e la comprensione delle poesie anche da parte del lettore meno avveduto nello studio della mitologia e della poesia greco-latine a cui esse si ispirano. Il tono di sobria eleganza contraddistingue l'opera sin da quelle che potremmo definire le *soglie* (nell'accezione con cui Genette intende tale termine) del testo: una copertina bianca su cui campeggia un titolo messo in rilievo dai caratteri maiuscoli, IDILLI, preceduto dall'elenco degli autori dei componimenti selezionati e seguito a fondo pagina dalla marca tipografica della casa editrice RES. Sul dorso della copertina il titolo

<sup>2</sup> Tale affermazione è ripresa da Domenico Chiodo dalla dedicatoria dell'edizione lucchese, datata 30 settembre 1607.

<sup>3</sup> D. CHIODO, *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, 30.

completo di IDILLI BAROCCHI, che precisa con forza illocutoria l'ambito cronologico e poetico cui pertengono le opere presentate al pubblico. Lo stile laconico, breve ma di effetto, mira a presentare al lettore *fragmenta* preziosi di una parte della produzione idillica a noi pervenuta. Anche la sezione più analitica dell'Introduzione ha come preoccupazione principale, oltre alla definizione del genere letterario, quello di ricostruire l'ambiente autoriale ed editoriale che ha dato origine alla produzione dei versi dalla scrittura alla stampa:

Il genere trovò poi fertilissimo terreno di diffusione nella Venezia capitale della intraprendenza editoriale, ma anche del nascente spirito libertino; fu avversato con tenacia nella Firenze dell'attardato petrarchismo e della tradizione rusticana, e nella Roma del classicismo barberiniano. Esso fu nel momento del suo massimo successo prima ancora un fenomeno editoriale che letterario in senso proprio: gli editori che ne furono protagonisti (Giovan Battista Ciotti, Giacomo Violati, ma soprattutto Trevisan Bertolotti) si mostrarono affatto privi di scrupoli nello sfruttarne commercialmente la moda.<sup>4</sup>

Dunque spesso il fine di chi lavorava in tipografia non era la promozione del valore estetico e poetico dell'opera, ma più frequentemente l'utile e quindi il guadagno economico. Poteva capitare che questi *instant-books* venissero stampati da parte dei tipografi con distrazioni tali da far loro commettere degli errori. Più spesso erano gli stessi autori che mostravano una certa imperizia nella scrittura, come è messo in evidenza dall'*Indice o Catalogo de i libri Italiani della Beniana Bibliotheca* (libri posseduti e catalogati da Paolo Beni), il quale tratta il genere idillico come una forma più facile di poesia per la presenza del verso sciolto:

Lo scriver lodevolmente in verso è senza dubbio più difficile che lo scrivere in prosa. E però, se in arte alcuna e professione convien incamminarsi dalle cose più facili, ci è necessario nel verso. Di qui è che sendo il verso sciolto molto men difficile del rimato, conviensi essercitarsi nel verso sciolto prima che si passi alla rima, la qual nel vero in questa nostra lingua, ch'è povera di rime porta difficoltà, così avviene ch'essendo gl'idillii quasi per ogni parte liberi dalle rime, non senza grand'utile è l'essercitarsi prima in questi...<sup>5</sup>

La scrittura degli idilli divenne quindi una sorta di apprendistato poetico per dei giovani autori che volessero iniziare a misurarsi con le difficoltà del verso e che erano impegnati in una vera e propria ribellione al verso regolato da forme rimiche precostituite. Se dunque il prodotto editoriale poteva apparire acerbo quanto alla fattura dei versi ed alla cura nell'impressione della forma con i relativi caratteri tipografici, non altrettanto si può dire del confezionamento delle copertine che, secondo una prassi comune nell'edizioni di testi secenteschi in versi, venivano decorate con rami ornamentali e vignette, alle quali era affidato il compito di catturare l'attenzione del potenziale acquirente. Il nuovo aspetto dei frontespizi delle secentine è emblematizzato dalle due pubblicazioni a cui, come già ho evidenziato, viene associata la nascita del genere, ossia l'edizione lucchese dell'*Europa* e quella bolognese della *Salmace*. Nella parte alta del foglio troviamo il titolo, l'autore e il dedicatario, seguiti dalla marca tipografica e relative note.

La maggior parte degli editori coinvolti nella diffusione del genere idillico si trovava a Venezia, ove il mercato era particolarmente florido: Trevisan Bertolotti, il quale stampò tra il 1609 ed il 1612 tutte le opere più importanti; Giovan Battista Ciotti, che fu uno dei più attivi stampatori di idilli e *pirata* di edizioni sottratte dalle carte manoscritte degli autori, i quali si lamentavano di essere da lui «storpiati»; ed infine Giacomo Violati in grado di offrire i suoi servizi a chiunque riuscisse a ricompensarlo adeguatamente. Particolarmente decorative erano i frontespizi del Ciotti con una «canonica ricca incorniciatura architettonica a festoni fregiata da

<sup>4</sup> *Idilli*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Edizioni Res, 1999, XIV-XV.

<sup>5</sup> Il manoscritto, osserva Domenico Chiodo, è conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, con segnatura Ms. Lat. XIII 87 (=3998).

amorini»,<sup>6</sup> come ne *I ragguagli del cielo*, idillio dal carattere encomiastico scritto da fra Marcantonio Quirini.

Tuttavia Domenico Chiodo preferisce mettere in rilievo nella sua raccolta *Idilli*, attraverso la riproduzione dell'immagine, un altro genere di frontespizio, forse per la particolare vena creativa ed artistica con cui è stato realizzato: quello de *La fallace magia* di Giulio Cesare Gigli, una breve novella che si burla delle credenze popolari relative al «soprannaturale dei riti magici e incantatorii». <sup>7</sup> La scena raffigurata in questo frontespizio rappresenta il culmine della storia narrata dal Gigli ed oltre a fornire le fondamentali informazioni tipografiche mostra un caleidoscopio di oggetti afferenti all'ambito della stregoneria: il cerchio magico, l'antro, la strega, il libro scritto in caratteri geroglifici, il teschio, sono particolari inquietanti e misteriosi che solleticano la fantasia e la curiosità di un pubblico, come quello secentesco, avido di novità editoriali.

Ma veniamo al cuore della tematica principale di questa raccolta di idilli, ossia la loro *varietas*, che in qualche modo presuppone anche una *poikilia* stilistica. Se è vero che due sono i modelli principali di questa poesia, ossia quello dell'*idillio mitologico*, che nel volume preso in esame è rappresentato dalla *Clizia* di Francesco Stradiotti, e quello dell'*idillio patetico* che ebbe origine con il *Testamento amoroso* dell'Achillini, ed è qui rappresentato dagli idilli di Cesare Orsini, tuttavia il genere o sottogenere idillico si prestò a numerose declinazioni che il Chiodo cerca di raffigurare (eccezion fatta per l'uso encomiastico) in questa breve antologia. Così dalla narrazione di notizie cronachistiche (*La neve* del Campeggi) si passa con facilità all'intenzionalità parodica di un componimento come il *Batino* di Francesco Bracciolini, fino all'eroticismo panico di alcune scene topiche come quella del *bagno* presente sia nella *Clizia* del già menzionato Stradiotti che nell'*Aretusa* di Giovan Battista Basile. Spesso l'eterogeneità delle modalità espressive può produrre una commistione stilistica: «il Giordano *con umidi labra* bacia le sponde che lambiscono le pendici del Monte Calvario»,<sup>8</sup> così come un pastore bacerebbe una ninfa bagnante nei versi di un idillio dall'atmosfera bucolica.

I testi della raccolta ci vengono presentati dal Chiodo in edizione critica o meglio scientifica spesso basata su testimone unico; in altri casi la presenza di una testimonianza plurima non sottintende una nuova redazione a cura dell'autore, ma piuttosto evidenzia l'iniziativa individuale del singolo tipografo, al quale l'editore imputa eventuali varianti ortografiche. Il solo caso interessante di revisione autoriale è quello relativo agli idilli di Fulvio Testi nel passaggio dall'edizione pirata del 1613 a quella cui diede il suo *placet* del 1617; tale *mouvance testuale* è riportata dal Chiodo nell'apparato *in presentia* delle varianti d'autore in quella sezione della raccolta, intitolata NOTE AI TESTI, dove peraltro si specificano i criteri di trascrizione elencati a grandi linee nella parte introduttiva di questa sezione filologica: si va dai criteri di ammodernamento grafico delle maiuscole e delle minuscole, la riduzione di *j* a *i*, della *u* e *v* o del *ph* a *f*, alla soppressione delle *h etimologiche* o *pseudo-etimologiche*, lo scioglimento delle abbreviazioni e della nota tironiana in *e* e la regolarizzazione della punteggiatura.

Per quanto riguarda l'analisi dei componimenti raccolti dal Chiodo, si cercherà di fornirne un quadro, se non totalmente esaustivo, comunque in grado di rendere conto delle varie forme che l'idillio ha assunto nel corso della sua pur breve storia.

Partendo dalla tipologia che ebbe maggior fortuna, nonché quella più direttamente ancorata all'antecedente classico dell'idillio, ossia la *mitologica*, abbiamo già osservato come nell'edizione Chiodo siano soprattutto la *Clizia* dello Stradiotti e l'*Aretusa* del Basile a rappresentarla. Francesco Stradiotti fu uno sconosciuto dilettante (ignoto persino all'*Onomasticon* del Ferrari), ed uno dei primi imitatori del genere con la sua *Clizia* pubblicata a Venezia dal Bertolotti nel 1613. L'idillio si ricollega al *Leucotoe* del Capponi di cui si presenta come l'ideale prosecuzione. Entrambe le composizioni sono ispirate al poema ovidiano delle *Metamorfosi* (libro IV, vv. 167-270) in cui vengono narrati gli amori del dio Apollo. La storia ha qui per protagonista la giovane

<sup>6</sup> D. Chiodo, *L'idillio barocco e altre bagatelle...*, 52.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Idilli ...*, XIII.

ninfa Clizia, innamorata del dio Sole, il quale la disdegnò per amore di Leucotoe. La scena mitologica si apre con una ambientazione ideale nell'isola di Cipro: «Sorge tra le canute acque spumanti/un'isola felice,/de le Grazie, e d'Amori genitrice:/ Cipro, così si noma [...]» (III, vv. 12-15)<sup>9</sup> seguita dalla scena dell'innamoramento:

Clizia sola trascorse  
di mar per lungo tratto in Cipro, in Pafò  
indi trar si soleva a' suoi riposi  
tra diurni silenzi, amici, ombrosi.  
Videla un giorno Apollo,  
e de le belle membra, e ben formato  
corpo, ch'ei scorse ignudo  
fuori da l'onde, e rasciugarsi al lido,  
s'invaghi di tal modo,  
che lasciò mille volte il carro aurato  
per vicin vagheggiarla... [III, vv. 179-189]<sup>10</sup>

Dopo l'iniziale ritrosia della ninfa rispetto alle invocazioni di Apollo, successivamente lo Stradiotti evoca l'abbandonarsi di lei tra le braccia di Febo, il quale «l'amate membra rasciugava,/come conviensi a ben cortese amante» (III, vv. 255-256).<sup>11</sup> Tuttavia l'idillio tra i due amanti dura poco in quanto «ebbe Orcamo una figlia /Leucotoe detta, ahì vezzosetta troppo,/di costei le bellezze uniche e sole /acceser troppo le midolle al Sole» (III, vv. 344-347)<sup>12</sup> tanto da mettere in oblio Clizia: qui il verso dello Stradiotti riecheggia l'ovidiano «Leucothoe multarum oblivia fecit» (libro IV, v. 208).<sup>13</sup> L'interesse di Delio per Leucotoe suscitò l'ira e la vendetta di Clizia, la quale perse definitivamente l'amore di lui, e struggendosi per la disperazione

la pallida Ninfa  
picciola verga fessi  
verde sì ma sottile,  
ond'al tronco, e le foglie  
accennan le sue doglie.  
Il capo in su si stende,  
rosseggia, ma imperfetto;  
e la rotonda faccia aggira ancora,  
e giorno e notte inver l'amato oggetto:  
dal cui girar, perché ne scorga il Sole,  
chiamasi Girasole. [III, vv. 280-290]<sup>14</sup>

Il *vertitur ad Solem* (libro IV, v. 270)<sup>15</sup> ovidiano diviene così l'ipotesto di questi ultimi versi, che narrano appunto la metamorfosi della ninfa Clizia in eliotropo. Giovan Battista Basile compose invece l'*Aretusa* (1619) ed il *Guerrier amante* (1620) nel periodo trascorso ad Avellino, anche se la sua conoscenza del genere idillico risale al 1612-13, anni in cui soggiornò presso i Gonzaga a Mantova, nella quale città stampò i suoi idilli presso la tipografia dell'Osanna. La stampa dell'*Aretusa*, afferma Chiodo è «di pessima qualità»,<sup>16</sup> corredata da una tavola degli *Errori occorsi nella stampa*. La fonte della seconda parte di questo componimento, di gusto cinquecentesco, è

<sup>9</sup> *Idilli ...*, 13.

<sup>10</sup> *Ivi*, 18.

<sup>11</sup> *Ivi*, 20.

<sup>12</sup> *Ivi*, 23.

<sup>13</sup> Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 1999, 150.

<sup>14</sup> *Idilli ...*, 30.

<sup>15</sup> Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 1999, 154.

<sup>16</sup> *Idilli ...*, 179.

ancora una volta il poema delle *Metamorfosi* (V, vv. 576-641). La scelta di anticipare il racconto principale con un antefatto ove il protagonista è Ismino, amante respinto da Aretusa, la quale non cede alle lusinghe nemmeno di fronte al tentativo di persuasione da parte di Filostrata, crea un tono diseguale in una narrazione costituita quasi da due storie diverse, ma ciononostante giustapposte in virtù della medesima protagonista femminile. Segue infatti al primo episodio «il mitico inseguimento della fonte Aretusa da parte del fiume Alfeo».<sup>17</sup> Il suicidio di Ismino ha infatti provocato la vendetta di Venere e Amore, consistente nel far innamorare di Aretusa il fiume Alfeo. Venere si trasforma così in cerva per trascinare la ninfa del Peloponneso sulla riva del più grande fiume della regione, che scorre nei pressi di Olimpia, riva cui «eternamente Alfeo l'irriga il piede» (XV, v. 554).<sup>18</sup> Segue l'anacoluto una sensualissima descrizione del bagno di Aretusa, scena modellata su quella raffigurante il bagno di Ermafrodito presente nella *Salmace* di Girolamo Preti:

Ma per temprar più tosto  
la grave arsurà immensa  
che 'n lei cagiona e la fatica e 'l sole  
entro quell'onde vive  
disponi d'attuffar l'ardente seno[...]

Entra ne le fresche onde  
e sul mobil cristallo il petto immerge,  
il petto cristallino,  
ed agitando or l'una or l'altra palma [...]

E soffiando discaccia  
l'onda che di baciare tenta il suo volto. [XV, vv. 558-588]<sup>19</sup>

Nonostante la presenza di calchi tratti dai versi della *Salmace*, nella descrizione dell'immersione di Aretusa nelle acque di Alfeo ricorre una citazione dall'*Europa* mariniana: la giovane natante è definita metaforicamente *Bella animata nave*, espressione con la quale Marino descrisse Giove trasformatosi in toro in movimento sulle acque marine. Nell'ultima parte dell'idillio Aretusa in fuga da Alfeo (come una novella Dafne in fuga dall'incalzante Apollo) si converte dapprima in fonte, per poi discendere nelle viscere della terra arrivando fino alla *città del foco* (XV, v. 803)<sup>20</sup> Qui «il regnator de la penosa Dite» (XV, v. 822),<sup>21</sup> impietosito dalla vicenda di Aretusa, induce il Basile a evocare una celebre espressione dantesca «l'insegna ov'ella il varco/trovi onde sorga a riveder le stelle» (XV, vv. 831-832).<sup>22</sup> Come nel modello pretiano dell'Aretusa, anche nella *Leucotoe* di Giovanni Capponi «il possibile sviluppo lascivo nella narrazione dell'incontro notturno tra la fanciulla e il dio Apollo è tenuto sul registro di una galanteria ammiccante e civettuola».<sup>23</sup> La limitazione delle lascivie è un tratto comune a molte di queste opere poetiche: può darsi che questi *instant-book*, stampati in fogli volanti di piccolo formato, venissero offerti in dono alla propria amata, tanto da divenire una sorta di moda galante nella Venezia del tempo. L'operetta, che poteva esser letta direttamente dall'amante, doveva sì contenere riferimenti alla sfera erotica, ma non tali da suscitare imbarazzanti volgarità. Addirittura, con un gusto decisamente moderno di derivazione ovidiana (cfr. *Heroides*), gli idilli di Cesare Orsini descrivono la donna come soggetto del rapporto amoroso e non semplice oggetto del desiderio maschile. La ninfa Clori nell'idillio patetico *L'amorosa inferma*

<sup>17</sup> CHIODO, *L'idillio barocco e altre bagatelle ...*, 72.

<sup>18</sup> *Idilli ...*, 135.

<sup>19</sup> Ivi, 135-136.

<sup>20</sup> Ivi, 142.

<sup>21</sup> Ivi, 143.

<sup>22</sup> Ivi, 143.

<sup>23</sup> CHIODO, *L'idillio barocco e altre bagatelle ...*, 45.

decide di inviare una lettera al suo amato pastore Fileno (così come accade nella *Lettera d'Eurilla a Lidio* di Fulvio Testi), che navigava verso terre lontane, per esprimere tutto il suo dolore per la mancanza di lui: «Non so se amore o sdegno, / a lui con man tremante in breve foglio / fè noto in queste note il suo cordoglio: [...] così lassa, mi lassi / qui sola in preda al duolo» (XII, vv. 70-72 e vv. 81-82).<sup>24</sup> Al ritorno del suo amante ella si sente rinvigorire fino a quando «abbraccia, / abbracciata da lui, l'amato amante» (XII, vv. 266-267).<sup>25</sup> L'Orsini era nativo della Lunigiana e fu a lungo segretario del cardinal Bevilacqua. I suoi idilli appartengono alla raccolta *Epistole amoroze di Cesare Orsino*, che fu stampata a Venezia da Evangelista Deuchino nel 1619, per poi essere riproposto in ulteriori edizioni, le quali attestano la fortuna di cui godette l'opera a quel tempo. Il poeta si dimostrò in effetti un abile compositore con un orecchio per la cadenza metrica e la resa melica del verso, tanto da prendere parte a una delle maggiori antologie di madrigalisti d'inizio secolo: la *Ghirlanda dell'aurora*. Sebbene tutti i componimenti della raccolta dell'Orsini pertengano al sottogenere dell'epistola amorosa, solo le ultime due della prima parte, *Fileno a Clori* ed *Eurilla a Silvio*, potrebbero tranquillamente figurare come idilli, le altre trenta epistole amoroze sono invece collegate insieme nella forma di un romanzo d'amore a carattere autobiografico. Gli idilli dell'edizione Chiodo sono estratti dalla seconda parte (dedicata a monsignor Innocenzio Massimi, vescovo di Bertinoro) della raccolta dell'Orsini. Nei *Vezi d'Eurilla a Silvio*, come nell'idillio ad esso collegato *Querele d'Eurilla in lontananza*, la topica sentimentale è trattata con misura e calore umano senza esagerazioni iperboliche. In particolare, nel primo componimento assistiamo ad un rovesciamento sessuale, per cui è Eurilla ad esprimere le lodi della bellezza riguardo al suo amante, di cui è esemplare la seguente iterazione anaforica:

O caro, o dolce Silvio,  
più caro del mio core,  
più dolce e più soave  
del zucchero di canna,  
del mele, e della manna,  
più molle e più gentile  
di vezzoso armellino  
più candido e più vago  
del bianco giglio, e dell'intatta neve... (XIII, vv. 14-22)<sup>26</sup>

Da notare, inoltre, come l'atmosfera di languore sensuale sia mista di un sentimento quasi macabro, in cui l'accostamento del seno al sangue nell'espressione: «Vengon poi nel mio seno / a pascersi del sangue / ch'a lor da volontario il cor che langue» (XIII, vv. 40-42)<sup>27</sup> rievoca il mitico rapporto tra *eros* e *thanatos*. L'amato Silvio diviene un idolo che avvolge la ninfa con un petrarchesco e mariniano *laccio amoroso* e che offre *mercé* (anche qui in un rovesciamento dei ruoli della topica amorosa, specie quella provenzale) ad Eurilla: «mille in premio d'amor baci amorosi» (XIII, v. 188).<sup>28</sup>

Tuttavia, come abbiamo già messo in evidenza, il genere idillico non si esaurisce nelle sole tematiche amoroze: a volte l'ispirazione può essere fornita da un evento di cronaca come la straordinaria nevicata sull'Appennino bolognese nell'inverno del 1607, descritta nell'opera del conte bolognese Ridolfo Campeggi, uno dei membri maggiormente coinvolti nelle attività dell'Accademia dei Gelati, oltre che affiliato a quella degli Incogniti di Venezia e degli Umoristi

---

<sup>24</sup> Ivi, 97.

<sup>25</sup> Ivi, 102.

<sup>26</sup> Ivi, 105.

<sup>27</sup> Ivi, 106.

<sup>28</sup> Ivi, 110.



di Roma. L'idillio, che descrive le «bianche faville» (II, v. 24)<sup>29</sup> di quel sorprendente evento, fu pubblicato nelle *Rime del Co[n]te Ridolfo Campeggi, Nell'Accademia dei Gelati il Rugginoso*, presso Simone Parlasca, a Parma (1608) con una premessa in cui il poeta polemizza con il proliferare degli idilli dal carattere stucchevole ed ispirati ad «amorosi avvenimenti». Di tono sarcastico o palesemente parodico sono invece *La fallace magia* del Gigli e il *Batino* del Bracciolini. Il primo dei due fu pubblicato a Venezia dal Violati nel 1614, e si presenta come opera interessante, sebbene non stilisticamente affinata. Con *La fallace magia* il genere si apre all' «inserzione di elementi novellistici sviluppati con arguzia e con vivace inventiva».<sup>30</sup> Tale idillio narrativo «pur lusingandola, irride la credulità popolare»<sup>31</sup> attraverso la storia del giovane Clarindo che, non riuscendo a far innamorare di sé la bella Florinda, si rivolge ad una strega di Rodi per cercare di sedurre la giovine con l'arte incantatoria. Con tali parole, l'innamorato chiamava in aiuto i numi e le divinità del cielo e della terra: «Voi tutti invoco, e prego/a non voler schifare/de' vostri vati i voti,/anzi con car'orecchio/udire, ed esaudire/del trafitto Clarindo/l'imprecazioni umili» (V, vv. 534-540).<sup>32</sup> Il *Batino* di Francesco Bracciolini (segretario di Maffeo Barberini, il futuro pontefice Urbano VIII) non si limitava invece ad irridere gli eccessi patetici e caricaturali di alcuni idilli barocchi, ma la parodia ha in quest'opera come scopo principale quello di servirsi della tematica e del lessico di questo genere per sostituire, all'immagine bucolica e mitica, il realismo della tradizionale poesia toscana e rusticana: protagonista è «il porcello destinato al sacrificio che servirà a sfamare il ruvido Batin e il suo famiglio Nencio». La stalla viene descritta secondo la topica della poesia georgico-didascalica, e va a sostituire il tradizionale *locus amoenus*, riecheggiando così l'antro di Venere narato nella *Salmace*. Da quest'opera il Bracciolini prende ispirazione anche per i versi in cui Nencio cerca di richiamare l'attenzione del maiale con «un suo grugnir soave» (XI, v. 137),<sup>33</sup> imitazione talmente ben riuscita da non sapere «dir se 'l porco sia Nencio, o Nencio il porco» (XI; v. 139).<sup>34</sup> La parodia (svolta sui toni di un registro paludato) si estende anche alle scene di erotismo panico del cane saltellante o del somaro che «quattr'e sei volte/raddoppiò di desio raglio soave» (XI, vv. 98-99),<sup>35</sup> fino alla scena finale, in cui la bellezza dell'animale, paragonata a quella di Adone o Leucotoe, è tale che «far potrebbe/pur così morto innamorar le pietre» (XI, vv. 220-221).<sup>36</sup> Il brano è in endecasillabi sciolti, dunque non appartenerebbe, a rigore, al genere idillico, tuttavia è proprio il riferimento ironico a segnalare l'intento parodico rivolto a tale genere. Per questa stessa ragione fu posto di seguito al poema *Lo scherno degli Dei*, con il dialogo *Thalia, Musa baiona*, in cui il bersaglio polemico sono proprio gli idoli o le finzioni degli idillianti: la cui lirica «autorizza» gli dèi pagani, diffondendo una «perniziosa semenza di falsa religione».<sup>37</sup> Non c'è da stupirsi, d'altronde, che il Bracciolini, così legato al circolo barberiniano, guardasse con sospetto il diffondersi di questa nuova moda poetica. Eppure non tutti gli idilli avevano per tema le favole pagane, anzi spesso si ha una contaminazione tra il sacro ed il profano come nell'opera del piceno Marcello Giovanetti intitolata *Monte Calvario* e pubblicata a Bologna nel 1620, nella raccolta delle *Rime*. Qui viene rievocato il Golgota dove Gesù Cristo era stato crocifisso per poter redimere l'umanità dai suoi peccati:

Su questo monte aperse  
il trafitto Gesù

<sup>29</sup> Ivi, 7.

<sup>30</sup> CHIODO, *L'idillio barocco e altre bagatelle...*, 56.

<sup>31</sup> CHIODO, *L'idillio barocco e altre bagatelle...*, 52.

<sup>32</sup> *Idilli*, a cura di Domenico Chiodo..., 56.

<sup>33</sup> Ivi, 91.

<sup>34</sup> Ivi, 91.

<sup>35</sup> Ivi, 90.

<sup>36</sup> Ivi, 93.

<sup>37</sup> La citazione è tratta dalla seguente edizione: *Dello scherno de gli Dei, poema piacevole del Sig. Francesco Bracciolini, con la Fillide civettina e col Batino*, in Firenze, M. CD. XVIII, Appresso i Giunti.

da le braccia, dal petto, e dalle piante  
 d'animati rubin cinque torrenti,  
 ed ancor cento rivoli fumanti  
 di porpora sanguigna  
 da tutt'il corpo offeso,  
 sol per lavar col prezioso umore  
 le sozzure de l'alme. [XVI, vv. 45-56]<sup>38</sup>

L'ultima opera a chiudere la raccolta *Idilli* di Domenico Chiodo è quella mariniana del *Pianto d'Adone*. Essa ha come fonte diretta l'*Epitafio di Adone* del greco Bione. La paternità del Marino, sostiene Chiodo, non è da dubitarsi, nonostante l'opera sia stata diffusa da un'edizione pirata del 1627 (le *Rime nove del Cavalier Marino* stampate a Venezia dal Ciotti), semmai il *Pianto* (che riprende il genere del *planctus* mediolatino e quello del *plahn* provenzale) va analizzato in rapporto agli altri idilli, ed in particolare ad *Europa* (alla quale si avvicina, come evidenziato dal Fulco, nelle espressioni poetiche), e ad altri testi della *Sampogna* dai quali però differisce e per metro (sempre sulla falsariga di quello madrigalesco) e per impianto strutturale. Così dalla descrizione della scena iniziale di Adone morente: «Giace il tuo bell'Adon preda infelice/d'un cinghiale crudele,/là nel mezzo dei boschi, e versa un rio/di tepidi rubin da la ferita» (XVII, vv. 10-13),<sup>39</sup> si passa alla partecipazione della natura personificata al dolore per la perdita amorosa di Ciprigna: «Cresce il pianto de' fiumi/al pianto di Ciprigna,/cresce il pianto delle fonti/alla morte d'Adone» (XVII, vv. 100-103).<sup>40</sup> Sulla base delle caratteristiche intrinseche dell'idillio, verrebbe da datarlo negli anni delle frequentazioni bolognesi dell'Accademia dei Gelati, intorno la quale era germogliata una collettiva ricerca sul nuovo genere, che tuttavia andò esaurendosi dopo neanche un paio di decenni, a seguito della pubblicazione della *Sampogna* dello stesso Marino: evento che ne decretò inevitabilmente la fine in virtù di un capolavoro tale da scoraggiare quanti avessero voluto ancora cimentarsi; ed in effetti la sola raccolta rilevante di idilli, composta dopo il 1620, fu l'*Illiade sacra. Sacri idilli di don Celso Lesuarte Rosini*, stampata a Venezia dal Ciotti nel 1621.

In conclusione, l'edizione Chiodo degli *Idilli* presenta tutti i crismi di un'opera certamente meritoria per aver riportato alla luce dei *fragmenta* di poesia secentesca che, con l'esclusione di pochissimi studi, erano rimasti finora sepolti nell'oblio.

---

<sup>38</sup> *Idilli...*, 146.

<sup>39</sup> *Ivi*, 151.

<sup>40</sup> *Ivi*, 154.