

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Giovanni Capponi, Euterpe

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1721968> since 2020-01-09T00:49:28Z

Publisher:

Edizioni Res

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

INTRODUZIONE

Il presente volume rappresenta per chi scrive l'adempimento, molto tardivo, di una promessa. Una promessa fatta ai lettori più di una quindicina di anni fa, quando, nell'introdurre l'antologia allora allestita in questa collana di *Idilli barocchi*, spiegai che rinunciavo a riprodurre "altri importanti esemplari del genere", e tra questi "la raccolta di Giovanni Capponi (*Euterpe*)" che mi pareva "degnata di una riproposta integrale"¹. Ma, ancora di più, una promessa fatta all'autore, che da quell'antologia fu escluso ma la cui opera, pur nell'ambito circoscritto del sottogenere dell'idillio barocco, può senz'altro ambire al terzo gradino di importanza dopo i due principali protagonisti di quella nuova forma di poetare, Girolamo Preti e Giovan Battista Marino.

Il Capponi si può, a buon diritto, riconoscere terzo vate della poesia idillica sia per la precocità della sua adesione al nuovo genere sia per la sua fedeltà ad esso, che praticò per oltre un decennio, il secondo del Seicento, che fu culmine della sua repentina ed effimera fortuna, ma anche per la grande varietà degli impieghi della poesia idillica che fanno della sua opera un vero e proprio compendio della storia del genere. Sarà dunque opportuno, prima di dedicarci alla figura di Giovanni Capponi, richiamare brevemente i tratti salienti della vicenda letteraria, e della moda editoriale, del genere dell'idillio barocco, per il quale sunto dovrò fare continuo riferimento allo studio monografico che ho ad esso dedicato anni fa².

Con il termine 'idillio' non si intende genericamente riferirsi "a componimenti in cui siano evocate atmosfere di quiete campestre o

di serenità bucolica; esso designa in modo specifico un particolare genere, o sottogenere se si preferisce, in cui sono commisti modi lirici, epici e soprattutto bucolici, un sottogenere che ebbe vita assai breve ma molto intensa e che costituì nei primi tre decenni del Seicento una delle più significative proposte di novità del costituendo gusto barocco" (15). La genesi della poesia idillica è da riconoscere come sviluppo della musa bucolica e filiazione del successo della favola pastorale, che da un lato evolve nella favola per musica, dall'altro appunto nel genere idillico, alla cui definizione ho proposto il concorso di tre elementi: "una sostanziale indifferenza al contenuto (all'idillio mitologico si affianca da subito quello encomiastico; al genere dell'idillio epistolare o del 'lamento' quello sacro), fatta salva tuttavia una riconoscibile 'aura' ovidiana pur nel trascorrere fra materie le più disparate tra loro; l'adozione, in proposito al metro, della libera alternanza di endecasillabi e settenari con tal rara volta l'inserzione di quinari (la polimetria degli idilli mariniani è specifica della *Sampogna*, ma del tutto estranea [...] al genere nel suo insieme); l'estrema 'morbidezza' dell'elocuzione ottenuta mediante l'uso, e più spesso l'abuso, di artifici retorici e un insistito e sistematico ricorso ai vezzegegiativi. Sulla base di queste premesse potremmo dunque definire l'idillio un componimento di lunghezza variabile tra il centinaio di versi e gli oltre duemila di alcune prove mariniane (che sono tuttavia *monstra* rispetto agli esemplari canonici), di argomento vario e nel metro abitualmente definito come 'madrigalesco libero' (purché si avverta che il riferimento al genere madrigalesco non implica in alcun modo la presenza di un accompagnamento musicale, che non era affatto previsto per i versi idillici)." (19).

Il genere venne ideato nel primo decennio del Seicento nella Bologna di Girolamo Preti, di Ridolfo Campeggi, di Claudio Achillini (e nella quale anche soggiornò il Marino), ma ebbe poi sviluppo e grande fortuna in Venezia ove il prodotto editoriale venne a configurarsi nelle vesti di "effemeridi poetiche di uno o al massimo due dodicesimi

1. AA. VV., *Idilli barocchi*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Res, 1999, p. V.

2. D. CHIODO, *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000. Per non appesantire di note il testo i relativi riferimenti alle pagine di volta in volta citate saranno indicati a testo tra parentesi tonde.

piccoli, spesso fogli volanti non legati, destinati a uno smercio e a un consumo immediato” (9). Soltanto verso la fine del secondo decennio del secolo, appunto l’epoca dell’*Euterpe* del Capponi, il genere idillico conquistò, per così dire, la dimensione canonica del ‘libro’, sia entrando come componente delle raccolte liriche di un autore (ad esempio nelle *Rime* di Girolamo Preti o in quelle di Ridolfo Campeggi), sia fornendo materia all’allestimento di miscellanee (la più celebre delle quali fu certamente quella dell’editore milanese Giovan Battista Bidelli: *GI’Idillii di diversi ingegni illustri del secol nostro*, 1618), sia infine nella forma di specifiche raccolte: oltre alla *Euterpe* che qui si presenta, la ben più celebre *Sampogna* del Marino.

I due principali modelli in cui il genere prese corpo furono l’idillio mitologico, improntato più alla *Salmace* del Preti che all’*Europa* del Marino, e la ‘lettera’ (sviluppo del *Testamento amoroso* dell’Achillini)³, ovvero il lamento d’amore espressione della sfera del patetico, laddove l’ambientazione mitologica offriva invece il destro ad addentrarsi nel regno del favoloso e dell’esotico; tuttavia la facilità del verseggiare idillico aprì al genere l’elaborazione dei contenuti più vari, come appunto testimonia la raccolta del Capponi, la cui varietà si illustrerà più avanti nel dettaglio. Dalla rivisitazione storica alla cronaca contemporanea, dall’occasione galante all’esigenza encomiastica, dalla festa nuziale alla commemorazione funebre, tutto poteva fornire lo spunto per dar vita a un componimento idillico, e una, sia pur minima, infarinatura di cultura letteraria poteva consentire a un più o meno giovane dilettante di cimentarsi nel genere. Non era questo il caso di Giovanni Capponi che giunse al genere idillico al termine di un compiuto apprendistato poetico, che ora si tenterà di illustrare.

Nacque nel 1566 da una famiglia, i Capponi, che era la principale della Porretta: Giovan Matteo, zio paterno di Giovanni, reggeva il go-

3. La complessa questione attributiva dell’idillio (i vv. 1-111, il lamento di Lilla, composti dall’Achillini, la risposta di Lidio, vv. 112-220, dal Marino) è stata dipanata da Angelo Colombo: cfr. *I «Riposi di Pindo». Studi su Claudio Achillini (1574-1640)*, Firenze, Olschki, 1988.

verno della contea, altri due zii avevano optato per la sistemazione ecclesiastica, l’uno nell’ordine domenicano l’altro in quello certosino, mentre ancora un’altro zio paterno, Pellegrino Capponi, filosofo naturalista e medico, si occupò personalmente dell’educazione del nipote fornendogli una preparazione umanistica di primordine. Adolescente di precoce ingegno e di buoni studi fu inviato a Bologna, ospite e allievo di un docente del locale Ateneo, il Lettore di Fisica e Anatomia Flaminio Rota, che avrebbe evidentemente dovuto avviarlo alla carriera di medico. A Bologna invece il Capponi diede piuttosto corso alla sua passione letteraria, sollecitato ancora dallo zio Pellegrino che nel proprio palazzo aveva dato vita all’Accademia degli Instabili, ove il nipote fu accolto col nome di Volubile. La frequentazione diretta di artisti e letterati, a partire dai due principali della città, Guido Reni e Cesare Rinaldi, lo infervorò a fondare egli stesso un’Accademia letteraria, ospitata nella casa di Giovan Filippo Certani, ai cui membri diede nome di Selvaggi, scegliendo per sé lo pseudonimo di Animoso e per impresa, così come attesta il Fantuzzi, “un Uccellino che scoteva le ali per uscir dal nido col motto Manca la Forza”⁴.

Uscivano intanto a stampa i suoi primi lavori: ventenne, nel 1606, una raccolta di poesie stampate a Parma per i tipi di Erasmo Viotti, le *Oziose occupazioni*; l’anno successivo il *Tirinto*, una favola pastorale fatta recitare appunto presso l’Accademia dei Selvaggi; nel 1609 un volume di *Rime* che ormai ne consacrava il nome anche al di fuori della patria emiliana essendo stampata veneziana per Evangelista Deuchino, il quale nel medesimo anno diede fuori anche un volume di *Egloghe boscarecce e marittime* di recente riprodotto in un’edizione parziale⁵; al medesimo anno 1609 e nuovamente per edi-

4. *Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*, 9 voll., Bologna, 1781-1794; cfr. vol. III, pp. 90-96.

5. Cfr. G. B. MARINO, *La Sampogna con le Egloghe boscarecce e una scelta di idillii. Capponi - Argoli - Preti - Busenello*, a cura di Marzio Pieri, Alessandra Ruffino, Luana Salvarani, Trento, La Finestra, 2006.

tori veneziani data l'ingresso nell'agone idillico con la *Leucotoe*; mentre del 1610 è la *princeps* del suo 'pezzo' più famoso, *I bombici*.

Al di là dei suoi meriti, tanto fervida attività editoriale, che necessitava evidentemente di un'adeguata promozione, è spiegata anche dalla stretta amicizia che il Capponi coltivò a partire dal 1607 col cardinale legato in Bologna Bonifacio Gaetano, letterato e mecenate che stabilì con lui un rapporto di proficua collaborazione. D'altronde le prime uscite editoriali già testimoniavano una stima della comunità letteraria che tralasciava i confini locali per attestare diretti rapporti con i maggiori poeti del momento, Giovan Battista Guarini e Giovan Battista Marino. Ed è proprio all'amicizia con quest'ultimo che si riferisce l'episodio per cui il Capponi è stato ricordato anche dalla critica moderna⁶: si tratta della nota polemica che vide contrapposti Ferrante Carli con lo pseudonimo del conte Andrea dell'Arca, censore di un brutto sonetto mariniano, e Ludovico Tesauo, intervenuto a difesa del "cavaliere napoletano". Nella disputa, sotto pseudonimo, intervenne anche il Capponi pubblicando nel 1614 la *Lettera del sig. Girolamo Clavigero scritta ad un suo amico a Bologna in materia dell'Essamina del conte Andrea dell'Arca intorno alle ragioni del conte Lodovico Tesuaro in difesa d'un sonetto del cavalier Marino* (in Bologna, per Vittorio Benacci).

Nel frattempo le insistenze dei familiari lo avevano convinto non soltanto a concludere gli studi di medicina, ma, secondo una consuetudine tipica dell'epoca, ad affiancare ad essi anche quelli di astrologia, che non poca fortuna dovevano arrecargli. Nel 1617 infatti venne inopinatamente a mancare il suo protettore Bonifacio Gaetano ed egli cercò sistemazione prima a Torino alla corte sabauda, ove, in occasione delle nozze tra il principe Vittorio Amedeo e Cristina di Francia, fu rappresentato il suo dramma musicale *Arione*, ma scelse poi il più tranquillo servizio, come medico e astrologo, presso Sci-

6. Cfr. C. DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, in «Studi Secenteschi», XVI (1975).

pione Gonzaga principe di Bòzzolo, ove l'avverarsi di alcuni suoi pronostici (in particolare la scomparsa di Gregorio XV) ne accrebbero la fama e il reddito. Nel contempo era cresciuta anche la sua fama di letterato e l'interesse dell'editoria veneziana per la sua produzione idillica (definita in dettaglio nella *Nota al testo*) ne è testimonianza eloquente, mentre in altri fogli volanti andavano a stampa anche altre sue composizioni 'politiche', canzoni e panegirici.

Alla fine del decennio la sua intensa attività letteraria raggiunse l'apice con l'allestimento di alcuni volumi che raccoglievano la produzione precedentemente sparsa e venivano a definire il ritratto compiuto del letterato Giovanni Capponi. Si iniziò con la raccolta degli *Idilli*, che due editori veneziani già avevano tentato di assemblare in sillogi non ancora compiute (vd. *Nota al testo*) e che furono nel 1619 pubblicati nella versione definitiva nel volume che qui si riproduce, *l'Euterpe*, per i tipi del milanese Bidelli, già autore della più importante antologia collettanea del genere, prima ricordata. Nel 1620 Evangelista Deuchino pubblicò a Venezia altri due ponderosi volumi che completavano il quadro della carriera letteraria del porrettano: una raccolta degli interventi critici e teorici risalenti all'epoca di attività dell'Accademia dei Selvaggi, cioè soprattutto tra il 1610 e il 1611 (*Lettura di Parnaso e Discorsi Accademici di Giovanni Capponi*) e una voluminosa silloge lirica (*Polinnia. Poesie nuove di Giovanni Capponi. Divise in amori, lodi, imenei, nenie, divozioni, scherzi e versi sciolti*). Nel primo si leggono un *Parallelo del Cortegiano e del Servitor di Dama* e poi tre commenti, due a sonetti di Antonio Ongaro e l'altro a uno del Tasso, ove, secondo i modi tipici del commento accademico cinquecentesco, l'esegesi del testo dà luogo a un'argomentazione specifica di taglio filosofico e morale; così, rispettivamente, i tre commenti si occupano, i primi due *Dell'eccellenza e dignità degli occhi* e *Dell'anima umana*, mentre quello tassiano *Della vita umana*. Nel complesso il volume attesta un grande interesse per la poesia dell'Ongaro alla cui memoria il Capponi dedica anche un sonetto e di cui offre

testimonianze biografiche che sembrerebbero essere ‘di prima mano’ e quindi assai utili. Il secondo volume invece, nella scansione tematica delle sezioni, testimonia la piena adesione al modello mariniano della *Lira*, benché sul ‘marinismo’ del Capponi occorrerà, tra breve, svolgere alcune considerazioni più complesse. Dopo i tre volumi cardine, *l’Euterpe*, la *Polinnia* e i *Discorsi*, l’attività letteraria del Capponi si limiterà a interventi occasionali e, soprattutto, alla pubblicazione, nel 1628, della tragedia *Cleopatra*, personaggio al quale era già dedicato il primo idillio dell’*Euterpe*; mentre postume, a Bologna nel 1637, usciranno le *Staffilate date al Cavalier Tomaso Stigliani. Per haver mal ragionato contro l’Adone del Cavalier Marino*, nuova testimonianza della militanza a favore del poeta napoletano.

Resta però che in vita la sua fama maggiore era legata all’attività di astrologo, fama che crebbe a dismisura una volta tornato nella patria Bologna, ove si sistemò con moglie e figli appunto sul finire del secondo decennio del secolo. Lascio alla penna del Fantuzzi, che consultò cronache dell’epoca, il racconto degli episodi che alimentarono il credito del Capponi di vero e proprio oracolo presso la maggior parte delle corti europee: “Scorsi tre anni, si ritirò dalla Corte del Principe di Bozzolo, e con buona grazia di lui si rimise in Patria, dove tutto si diede alla professione di Medico, e di Astrologo, e venne in altissima stima del Cardinale allora Legato Roberto Ubaldini, per l’avveramento di due suoi Oroschi, uno de’ quali, ritrovato da’ Ministri della giustizia in saccoccia di un forestiero ucciso, predicava appunto a quell’infelice in que’ giorni il suo cattivo influsso; l’altro s’incontrò appresso un Reo catturato, che lo minacciava di morte violenta, come accadde, essendo stato appiccato per li suoi delitti”.

A quel punto, e cioè poco dopo il 1620, ogni cosa sembrava ardire all’ancora giovane porrettano: stimato letterato e cittadino, richiesto da tutta Europa e pagato a suon di quattrini per i suoi oroscopi, tuttavia, e forse proprio per il compiuto benessere, che pare si fosse tradotto in uno smodato abbandono ai piaceri della tavola,

la sua esistenza volse al peggio: la podagra, di cui già aveva avuto qualche avvisaglia negli anni precedenti, lo costrinse a letto per lunghi periodi e comunque a non più uscire di casa. A letto riceveva i clienti e forniva i suoi responsi e persino l’affiliazione alla più prestigiosa accademia letteraria cittadina, quella dei Gelati, non poté farlo uscire di casa, traducendosi di fatto in un’adesione, per così dire, a distanza, senza partecipazione alle radunanze accademiche. Nel 1629, da poco passati i quarant’anni, una delle sempre più frequenti crisi di gotta e le relative complicazioni condussero alla fine la sua esistenza.

L’esame della sua opera, e anche della sua opera idillica in specifico, non può che partire dalla questione già sfiorata e che, forse non così dirimente all’epoca, è al presente il tema critico di più comune interesse: il rapporto della poesia del Capponi con la categoria del marinismo. Al di là delle obiezioni già più volte espresse riguardo alla categoria stessa del ‘marinismo’, mi pare evidente, anche a una lettura cursoria degli idilli dell’*Euterpe*, che i modi tipici della poesia del Marino non hanno qui incidenza rilevante come modello di imitazione; la poesia del Capponi è di più facile tessitura, non è dato spazio a squisitezze formali e a sperimentalismi elocutivi o metrici e la stessa struttura compositiva riserva l’attenzione principale agli sviluppi narrativi della vicenda rappresentata, ovvero a quell’aspetto che è il più negletto e inessenziale nelle opere del Marino. D’altronde proprio in un idillio di questa raccolta il Capponi indica esplicitamente quelli che sono per lui gli autori di riferimento tra i suoi contemporanei: si tratta di uno dei testi più curiosi della sua produzione idillica, *Il moribondo Armindo*, ove (Armindo è nome ‘pastorale’ del poeta), figurandosi in punto di morte⁷, si rivolge agli accademici Selvaggi pregandoli di dare al suo nome “Qualche lume di fama” e in particolare esprime la speranza di essere ricordato da “Chi sentito ha talora De la mia cetra il suono” e sono in particolare citati tre personaggi

7. Più dettagliate informazioni su ogni singolo componimento citato in questa Introduzione sono fornite nelle note di commento in calce al volume.

la cui eccellenza è ritenuta tale che l'essere ricordato da loro conforterebbe assai il moribondo. Immediatamente riconoscibile è il terzo di essi, Girolamo Preti, "Di Salmace il cantore"; il primo è Cesare Rinaldi, che nell'Accademia degli Spensierati di Firenze aveva assunto il nome di Neghittoso, e di cui qui appunto si dice che "neghittoso e spensierato, E sazio omai di gloria in Pindo appesa Ha la cetra sonora, e siede quasi Arbitro de le Muse In ripa al vostro fiume", cioè degli accademici Selvaggi, ovvero sulle rive del Reno, a Bologna. Il secondo personaggio è invece più enigmatico. Ecco come viene presentato: "Sia noto anco il mio caso a quel famoso Spirito sov'r'umano, e pellegrino, Che pianse dianzi in sì lodato stile Il lagrimoso occaso Del giovinetto Adon". Verrebbe quindi da pensare appunto al Marino, ma la datazione sicura dell'idillio al 1611 esclude a quella data qualsiasi possibile riferimento al poema. Si potrebbe anche ipotizzare un riferimento al *Pianto d'Adone*, idillio uscito a stampa nel 1627 e attribuito al Marino dall'editore Ciotti come opera postuma ma giovanile⁸, ma in realtà l'allusione è quasi certamente a un altro bolognese, Ridolfo Campeggi, nelle cui *Rime*, edite nel 1608, compare una sezione di otto sonetti dedicati appunto a *La morte di Adone*⁹. Tutta bolognese dunque, Rinaldi, Campeggi, Preti, la sequenza di *authoritates* messa in campo dal Capponi e ancor più sorprendente è la sua indifferenza e noncuranza per il modello mariniano se si tien conto invece dell'impegno da lui profuso in difesa del cavalier napoletano prima contro Ferrante Carli e poi contro lo Stigliani. Mi conforta però che il mio giudizio (e la mia sorpresa) siano condivisi da uno dei maggiori studiosi della poesia mariniana e dei maggiori intendenti di poesia barocca, Marzio Pieri, che a sua volta non può fare a meno di notare come "un poeta così sollecito della buona fama del Marino, come il Capponi, non si sente costretto ad adottarne, in

8. Sul componimento richiamò l'attenzione degli studiosi Giorgio Fulco, *Bibliografia mariniana sommersa*, in «Filologia e Critica», III (1978), pp. 400-412; l'idillio si legge ora nell'antologia di *Idilli barocchi* prima citata.

9. Si leggono nel mio *L'idillio barocco e altre bagatelle*, cit., alle pp. 158-160.

fondo, molte delle caratteristiche più esterne e vistose"; e anzi riconosce che "il marinista tosco-bolognese Capponi" pare nello stile più prossimo a Rinuccini che a Marino in quanto "si avvale di una lingua letteraria non sontuosa ma candida, di una grafia non caricatamente etimologizzante [...], di una sintassi breve e non tortuosa, di un periodo non labirintico"¹⁰. Se si aggiunge, con specifico riferimento al genere idillico, l'impegno a condurre la narrazione con equilibrio e misura verso lo scioglimento finale, senza troppo indulgere a quelle digressioni, a quelle pause descrittive che costituivano invece il fulcro del poetare mariniano, si potrà ritenere pienamente definito il carattere della poesia dell'*Euterpe*, non certo un vertice dell'esperienza letteraria della sua epoca, ma documento interessante che proprio nella sua medietà ne può costituire un tratto esemplare, e soprattutto documento prezioso a definire quasi in compendio la varietà del genere idillico.

Volgiamo dunque lo sguardo al complesso degli idilli pubblicati nell'*Euterpe*. Il primo di essi trae spunto da un evento storico, il suicidio di Cleopatra, ed è in quanto tale una personale invenzione del Capponi perché mai prima d'allora il genere era stato impiegato in simile materia, e anche in seguito l'unico altro esempio che io conosca è il *Giudacilio moribondo* di Marcello Giovanetti, ove è narrata la distruzione della città di Ascoli, patria dell'autore, da parte dell'esercito di Pompeo. A parte la novità del fare della materia storica il contenuto di un idillio, la *Cleopatra* del Capponi è opera interessante anche per il cambio di prospettiva rispetto alle più consuete narrazioni della conquista romana dell'Egitto dei Tolomei. Anziché celebrare la grandezza imperiale dando a 'Cleopatràs lussuriosa' i tratti dell'eroina negativa e al suo amante Antonio quelli dell'imbelle dissoluto, il Capponi disegna la sua Cleopatra sul modello della Didone infera, tornata fedele a Sicheo come la regina d'Egitto è fedelmente legata al suo de-

10. Cfr. M. PIERI, *Una lunga fedeltà. Gavillazioni capponiane*, nell'edizione della *Sampogna* prima citata, pp. 563-567.

funto amante latino. Non saprei dire quanto di questa impostazione sia ascrivibile alla scelta di una tradizione storiografica che, contrariamente al canonico racconto plutarco, si richiamava a fonti greco-ellenistiche ostili a Roma¹¹, e non piuttosto a una sorta di 'femminismo' endemico al genere che, proprio nella ricercata sottolineatura del patetico, finì quasi regolarmente per conferire maggiore personalità e vigore alle figure femminili.

L'idillio è introdotto, e il fatto è senz'altro inconsueto (il solo altro esempio che conosca è ancora del Capponi, *I bombici*), da un proemio (vv. 1-23): in esso l'autore invita le donne, adducendo il massimo esempio tramandato di bellezza, a non curare vanitosamente la propria e a dedicare maggior spazio a una "più ferma beltà" che arricchisca "l'alma", benché il ritratto di Cleopatra poi da lui delineato sia certamente ben distante da quello di una donna vanitosa e stolido nella sua bellezza. Anche il suicidio non verrà presentato affatto come una sconfitta, ma come l'ultima tragica vittoria della regina, che in tal modo beffa il nemico Augusto, "tiranno d'Europa empio e rapace", vanificando il suo ambizioso intento di condurla a Roma "bella e preziosa spoglia" del suo trionfo.

Trascorso il proemio, la narrazione viene a essere avvedutamente orchestrata: deciso il suicidio, Cleopatra si conduce inizialmente alla tomba "Del caro Antonio estinto" e qui esprime, insieme al suo cordoglio, la fiera protesta contro la "superbia barbara e crudele" di un nemico "Ch'ambisce d'onorar pompa latina Con l'indegno trofeo del mio servaggio". Il suo lamento tocca poi il rinascimento per non aver potuto, sconfitta e prigioniera, far erigere un mausoleo degno del suo consorte, e poi la commossa rievocazione delle "passate dolcezze" e la promessa di ritrovarsi "In quella parte de' beati Elisi Ch'ai più fedeli amanti La giù dopo il morir Giove destina". Alla dignitosa e regale figura di Cleopatra ("Pochi sospiri, e gravi, Non pianto, né

11. Più che a un diretto accesso a tali fonti, Teagene di Alessandria ad esempio, si potrebbe supporre la conoscenza dell'opera di Pompeo Trogo, che a quelle attinse per le sue *Storie Filippiche*.

singulti Fur compagni, e seguaci De le dolenti note") si contrappone, assente dalla scena ma incombente con la sua tirannica presenza, lo spietato Ottaviano, il "vincitor fastoso" nella cui rappresentazione torna più volte e insistentemente la connotazione di "barbaro" a sottolineare quel capovolgimento anti-romano della prospettiva storiografica che è il dato più sorprendente dell'opera: benché la figura di Cleopatra morente fosse topica nel repertorio non soltanto della poesia ma della pittura barocca¹², la Cleopatra del Capponi si distingue infatti per la propria intrepida fierezza, per il risentito orgoglio con cui afferma la propria regalità e la propria fedeltà alle ceneri di Antonio.

Tornata alle proprie stanze, Cleopatra riceve dal fedele giardiniere "pieno un canestro E di frutti e di fiori" e soltanto allora si rasserena, ben consapevole che in quel cesto "tra' frutti ascosa Stava coppia mortifera e malnata D'aspidi velenosi". Rivendicata in un breve discorso rivolto al "vecchio Araspe" suo aio la condizione di donna libera e nobile, anzi "Donna di corpo sì, ma non di mente", e affermata quella del "morir la via più breve" per evitare l'"Estrema, irreparabile vergogna" della schiavitù, Cleopatra, "Tutta ridente in volto", estrae dal canestro "I libici colubri" e se li pone l'uno al seno e l'altro al braccio. Infine, "fatta omai sicura [...] Di non viver cattiva", ancora afferma, nella morte, la propria vittoria sul "Latino altero" e soltanto auspica che Ottaviano possa essere persuaso dai "pregghi" di Araspe a concederle la sepoltura accanto ad Antonio.

Tanto è inusuale rispetto al genere il primo idillio della raccolta quanto lo è anche quello collocato per ultimo nel volume, che è in realtà il secondo composto, dopo *Leucotoe*, ed è anche del Capponi il testo più noto, *I bombici*: esso è infatti per la gran parte opera di volgarizzamento, tratta quasi interamente dal *De Bombyce* del Vida,

12. Se il pensiero oggi va soprattutto alla Cleopatra del Cagnacci, molto riprodotta dopo l'evento della mostra a questi dedicata, segnalabile è invece la *Cleopatra morente* di Guido Reni, dal momento che del Capponi il pittore bolognese fu intimo amico.

la cui favola eziologica sul baco è ripresa con brio e sobrietà dal Capponi, che l'accresce senza eccessi capricciosi e dalla cui linea devia soltanto ove essa intraprende il percorso didascalico. I momenti felici sono numerosi: dal volontario esilio di Venere che disdegna il nuovo costume di coprire con vesti le nudità, alle cure che la dea, con il suo corteo di Grazie e di Amorini dedica ai bachi, all'inganno ordito da Minerva. La narrazione è piacevolmente aggraziata in ogni suo punto e l'autore sa destreggiarsi con disinvolta eleganza tra la tenuità del soggetto e la 'diligentia' delle soavità poetiche¹³.

Tra queste due composizioni, scelte a suggellare inizio e fine dell'opera evidentemente perché ritenute dall'autore le eccellenze dettate dalla sua musa, si leggono idilli del tipo mitologico ovidiano (oltre a *Leucotoe*, *Gli amori infelici di Ero e Leandro*, *Anassarete ed Ifi*, *Aci*), altri del tipo patetico epistolare (*Cloanto a Clori*, *La partenza*), altri ancora di tipo encomiastico (*Il Sogno*), ma anche curiose sperimentazioni, o deviazioni da un canone ormai consolidato. Già si è detto del *Moribondo Armindo*, in cui il vieto modello del lamento del morente è rivisitato non soltanto con la bizzarra invenzione di redigerlo in prima persona, ma con l'inserzione di particolari molto realistici, la missione sanitaria al seguito dello zio Pellegrino, l'inaspettato contagio e la successiva infermità, a torto temuta letale. Altrettanto singolare è *Il testamento di Clori* in cui la variazione sul modello del lamento disperato dell'amante decisa al suicidio a causa della ripulsa e del tradimento conduce all'inserzione di particolari tanto realistici e psicologicamente veridici da far supporre il riferimento a un reale caso di cronaca, travestito sotto le spoglie della finzione poetica. Peraltro, finto totalmente o soltanto in parte il soggetto dell'opera, il componimento è comunque interessante per la polemica su di un tema d'attualità come il matrimonio d'interesse, che è causa

13. Segnalo che dei *Bombici* ho già fornito un'edizione nel numero 8 della rivista *Lo Stracciafoglio* (www.edres.it).

dell'esito tragico della vicenda. L'idillio infatti inizia con l'accento alla "paterna invincibil violenza" con cui i genitori hanno costretto Aminta alle "nozze spergiure" con Elpina, quando invece "il bel garzone" aveva promesso il matrimonio all'amata Clori, "ninfa leale" che già aveva rifiutato "cinque imenei sol per Aminta". "Disposta di morire", Clori vuole però prima di abbandonare la vita dettare l'"Ultimo, irrevocabil testamento" al "veridico Armindo", che già conosciamo come pseudonimo pastorale del poeta. L'idillio a questo punto si sviluppa con una certa originalità mediando fra il consueto stile artificioso, fatto di bisticci verbali e impennate metaforiche, e l'adozione di una lingua più colloquiale, da poesia gnomica, che neppure disdegna, nel proposito di una resa la più realistica possibile, il ricorso all'effettivo formulario testamentario. Il testamento poi, nello spirito del canto popolare che ancora oggi è testimoniato ad esempio nei canti alpini, ha come articoli del lascito non già oggetti reali posseduti, ma sentimenti, pensieri e qualità della testatrice, o in più lato senso conaturati al femminile sesso.

Tornato il corpo "a la madre antica" e giunta l'anima "Ai lieti campi Elisi" (o, "se tant'oltra Non può spinger i passi, Fermisi addolorata entro la selva Degli amorosi mirti"), inizia l'elencazione dei lasciti: i "sospiri" d'amore "Lascia a quelle infelici Ch'in troppo molle e giovanetto amante Fondan senza consiglio Tutta la speme loro"; le "lagrime, che tante Le caddero dagli occhi" negli ultimi giorni, vadano a "quelle sciocche" che "Troppo liberamente" si concedono (ed ecco la passione per il bisticcio) "A troppo vago vago"; le "speranze fallaci" alle "semplici inesperte" che dal suo esempio dovranno apprendere a non fidarsi dell'"amante astuto" che, "sotto manto d'amore", cova la "frode"; e qui il discorso si carica di spunti che oggi si direbbero 'femministi': "l'inganno Toglie dal viril sesso il nome e l'opre, E fra gli uomini alberga, Come la lealtade Fra le donne si vive" (vv. 175-179). I "pensier troppo arditi" vanno in eredità alle donne "Che d'onestà sprezzando Per lusinghe d'amanti Le troppo care leggi", credono

eterne “Le dolcezze d’amore” e non si rendono conto che “dopo l’autunno Ricco di tanti frutti Segue senza ritegno La sterile stagion delle pruine”. Mentre le “astuzie”, le “lusinghe allettatrici” e le “frodi femminili” Clori non può cederle in lascito poiché di esse “fece rifiuto generoso” in vita; lascia invece la “fredda gelosia” alle “fanciulle” che tradiscono i loro amanti, così che “provino qual sia Dolor senza rimedio il sospirare Per bellezza infedele”; e, in questa sorta di contrappasso testamentario, lascia ancora il “tardo pentimento” a quelle donne “Che fan del proprio seno Troppo tenero letto A volti senza piume”, seguendo così un *topos* dell’educazione sentimentale cinquecentesca, che sconsigliava di innamorarsi dei giovani imberbi, inaffidabili nella loro frivola incostanza. La parte finale del testamento riesce infine commovente per la generosa passione che la protagonista conserva per l’amato: le “dolcezze”, le “gioie” e i “diletti” d’amore “Lascia a la fortunata E felice consorte De l’infedel suo vago”, affinché “di feconda prole Faccia padre felice il bel consorte”, purché i figli siano “più veridici e leali Del genitor”; e per i mancati suoceri vi è l’augurio che possano vivere fino al tempo in cui potranno gustare la gioia di veder nascere i nipoti, e addirittura i figli dei nipoti. Soltanto all’amato Aminta la testatrice nulla ha da lasciare, ma non perché mossa da un vendicativo rancore, anzi, perché “Quanto di ricco avea, quanto di caro, Già gli donò vivendo, Quando gli diè se stessa”; e per lui soltanto può chiedere che il Cielo “condoni benigno Le promesse spergiure, Gl’inganni, e le menzogne”.

Al congedo¹⁴ è infine demandato il compito di stemperare la suggestione patetica nel più consueto tono manieroso del corteggiamento galante, ma non senza una punta di amarezza derivante dalla constatazione dell’inutilità degli sforzi umani di governare in amore il

14. Si tratta di un elemento strutturale del genere; così l’ho definito nell’*Idillio barocco*, cit.: “Si tratta del ‘suggello finale’, ovvero di pochi versi finali in cui l’autore, conclusa la narrazione, abbandona la finzione mitologica, o altrimenti narrativa, per quella pastorale, operando una contaminazione, sulla scorta di modelli della bucolica teocritea, in cui l’evento mitologico viene assunto quale *exemplum* di cui il narratore si serve per lo più per vincere la ritrosia dell’amata”, p. 19.

gioco delle parti: Tirsi legge all’amata Clerilla le “note dolenti” del testamento di Clori redatto da Armindo allo scopo di protestare tutta la sua lealtà verso di lei, che invece matura la convinzione che, come Aminta, sia “tutto infido, Incostante, et ingrato il viril sesso”, e perciò l’abbandona per molti giorni, finché, non l’esempio dei buoni sentimenti di Clori, ma paradossalmente proprio l’esecrata gelosia, per la rivale Dorinda, non le ridesta in seno “La già sopita fiamma”.

A commento della particolare attenzione per l’universo femminile cui abbiamo fatto cenno sia per quest’ultimo componimento sia per la *Cleopatra* mi sembra opportuno (e spero che il lettore non me ne voglia) riportare qui una pagina del già più volte citato mio studio sull’idillio: “La poesia idillica è tutta contesta di eroine, mitologiche e no, che vivono liberamente la propria sessualità e che in nome dell’amore combattono i pregiudizi che tale libertà vogliono costringere e negare. D’altronde il genere stesso nasce, con la *Salmace* e le prime prove del Capponi, proprio nel segno di un appello rivolto al sesso femminile perché, sugli esempi delle vicende narrate, si mostri più liberale dei propri favori e delle proprie grazie: è la topica del congedo, l’invito sorridente a superare la ritrosia verginale per concedersi dolcemente ai piaceri. Se, come ho ipotizzato nei precedenti capitoli, la moda editoriale dell’idillio soddisfece le attese di un pubblico prevalentemente giovanile e femminile, al cui gusto del romanzesco e del patetico finì per indulgere anche più del dovuto, non ci si dovrebbe scostare troppo dalla verità immaginando che le varie Salmace, Leucotoe, Clizia, o anche le Lidie e le Clori alle prese con i loro travagliati e appassionati amori costituissero una sorta di equivalente secentesco delle Bovary del secolo passato, stimolando la morbosa curiosità di un’educazione sentimentale che doveva preoccupare i fautori di una più rigorosa condotta. La stessa casistica del suicidio, minacciato, tentato o consumato che fosse, viene nell’idillio a mutare rispetto a quella dell’egloga o della favola pastorale cinquecentesca: accanto ai giovani respinti e delusi nelle loro speranze d’a-

more si schierano più numerose le belle tradite dai loro amanti o disprezzate nelle loro profferte amorose. L'atteggiamento dei poeti nei confronti delle sedotte e abbandonate non viene però a essere quello della moralistica condanna al più venata di una paternalistica commiserazione, ma quello della partecipata commozione per la fede mal ripagata da un 'indegno amatore'. Vi è, manifesta, una concezione dell'amore che non contempla come indispensabile la soluzione di un legittimo imeneo"¹⁵.

L'elenco degli idilli costituenti l'*Euterpe* presenta ancora due prove di cui non si è fin qui discusso; sono infatti i componimenti la cui materia è più inusuale al genere, ma che il Capponi tratta invece proprio nelle forme tipiche del medesimo sviluppando ulteriormente quel proposito, di cui si è detto con riferimento alla *Cleopatra*, di ampliare la sfera della materia poetabile nei modi facili e piani dell'idillio, un genere se non del tutto sregolato, costituito comunque di regole piuttosto lasse. Il primo di tali idilli è *Termina*, favola eziologica sulle acque termali della città natale dell'autore, Porretta, che gli consente con identico spunto di tessere le lodi del territorio appenninico, delle acque foriere di benessere per la sua città, e dello zio Pellegrino che a quelle dedicò uno studio volto a illustrarne gli effetti benefici e salutari. Soprattutto però le lodi tributate al paese natio consentirono al Capponi un'ennesima variazione della materia idillica, l'invenzione mitologica non consegnata dalla tradizione ma riformulata in proprio e applicata al presente. *Termina* è la bellissima figlia di Apollo, nata "di furto D'una montana Diva" mentre il "nume canoro" sorvolava le cime appenniniche; il destino della madre toccò anche alla figlia, poiché *Termina*, assopitasi nei pressi di una sorgente dopo una battuta di caccia, "fusse furto o forza, O prego", venne assalita dal Reno, "giovinetto fiume", che ne fece la propria sposa. Mai sposo fu però tanto incostante e, "infiammato di fiamma adulterina", portò le proprie acque a lambire ovunque "Nova beltà s'offerse",

15. *L'idillio barocco* ..., cit., p. 93.

e in particolare presso "Felsina la saggia" ove, dimenticata "la sua stanza antica", finì per soggiornare "per quindici lune". Ora *Termina* gli invia la canonica al genere idillico missiva di querele disperate, ma invano; non resta vana invece l'invocazione a Giunone, affinché la liberi da "tanto dolor": in perfetta consonanza con il modello ovidiano, appena pronunciata tale invocazione "Un sudor caldo tutte Le scorse per le membra. Anzi le membra Tutte si dileguaro Non so s'io dica in lagrime o in sudore, Di cui formossi un tepidetto e salso Limpidissimo fonte, Nel caldo e nel sapore Simil in tutto al lagrimoso umore". E infine l'idillio si chiude in tono encomiastico con le lodi "De la stirpe Ranuzza", la nobiltà locale, e dello zio Pellegrino che con i suoi studi illustrerà della fonte "tutte le lodi".

Alla spigliatezza con cui si inventa una favola mitologica di nuovo conio fa di riscontro la disinvoltura con cui sono trattate le favole antiche, con inserzioni, ad esempio negli *Amori infelici di Ero e Leandro*, che tendono ad attualizzare la psicologia dei personaggi; ma soprattutto tale atteggiamento, un po' impertinente, verso la tradizione è ben esemplato dallo stravolgimento operato nella narrazione della favola di Anassarete. In Ovidio la giovane di Cipro è campione della freddezza in amore, non soltanto del tutto insensibile alle profferte amorose dell'innamorato Ifi, ma di tanta crudeltà da non impietosirsi neppure alla vista del suo cadavere, del suo disperato suicidio, così da incorrere nella punizione di Afrodite che, in ragione del cuore di pietra, trasforma la giovane in statua, la famosa Venere *prospiciens*, immortalata nel momento in cui si affaccia alla propria finestra per assistere al passaggio del corteo funebre che conduce Ifi al sepolcro. Il rifacimento del Capponi, che pure tiene invariato il finale della favola, trasforma la vicenda in un dramma della gelosia. "Per un lustro intero" i due giovani protagonisti sono amanti, anzi i "più felici o più fedeli" che si potessero incontrare in Cipro, finché "un legno argivo" scaricò nel porto di Salamina un affascinante marinaio ateniese, per il quale Anassarete arse di nuova, incontrollabile fiamma, dimenti-

cando del tutto Ifi e sviluppando nei suoi confronti quella algida indifferenza che riconduce la narrazione nell'alveo della tradizione.

Le rivisitazioni mitologiche del poeta bolognese, anche quando sono condotte senza sostanziali deviazioni dalla fonte ovidiana, pur nella linearità della narrazione, hanno una riuscita efficace e ricca di suggestioni. Anche nel *Sogno*, in buona parte saturo delle stucchevoli profezie encomiastiche che celebrano gli imenei tra le illustri stirpi dei Bentivoglio e dei Paleotti, la parte iniziale, la descrizione della reggia del Sonno è trattata con maestria e rende al meglio il turbamento che suscita l'aura arcana del luogo. In *Leucotoe*, che pure segnò il suo esordio nel genere, non manca certo la perizia nel condurre la narrazione, mantenendola, anche nel racconto dell'incontro notturno tra la fanciulla e il dio, sul registro di una galanteria ammiccante e civettuola senza indulgere a troppo spinte lascivie, che male avrebbero potuto fondersi con la garbata grazia del congedo finale, ove anche la tragicità della vicenda mantiene una levità amabile e galeotta.

I caratteri dell'invenzione originale sono presenti anche nella *Lidia guerriera*, poiché oggetto della favolosa narrazione è un "non favoloso storico accidente" relativo alla guerra del Monferrato. Protagonisti sono due giovanetti, Lidia e Dorindo, abitanti le valli alpine ai piedi del Monviso e per molti tratti simili agli ovidiani Piramo e Tisbe, senza però l'ostacolo dell'ostilità dei genitori alla loro unione; in questo caso l'esito tragico viene provocato dalla guerra. Dorindo infatti "a cui Generosa virtù l'alma accendeva", accorse alle armi "Quando tromba guerriera, Assordando le cetre, e le sampogne, Da le selve pacifiche e solinghe Del Vesulo superbo ai campi armati Tutta chiamò la gioventude", desideroso di offrire il "proprio petto Al Duce alpin contra gli assalti iberi". E a questo punto protagonista diviene Lidia, curioso connubio di Erminia e Clorinda, che dopo numerose esitazioni, e un monologo interiore modellato su quello della tassiana amante di Tancredi, decide infine, in virtù di un sogno in cui le appare Dorindo, di partire, non sotto mentite spoglie come l'eroina della *Liberata*, ma

appunto "guerriera", novella Clorinda che porta soccorso agli assediati a Vercelli vestendo le armi del fratello già morto in battaglia. E la rivisitazione tassiana a questo punto giunge all'esito tragico: una sfortunata serie di congiunture porrà, tra "l'incerto splendor di poca luna", i due giovani di fronte l'uno all'altra, a un tiro di schioppo: lo schioppo di Dorindo, "il cui piombo infocato", per errore provocato dal mancato riconoscimento, "Guidato dal destino, Le trapassò la gola". Tratto il cadavere entro le mura della città e narrato agli astanti il caso funesto, Dorindo iscrive la sua fedeltà d'amore "nel bel volume De la fama immortal", cadendo schiantato dal dolore "sopra il caro esanimato busto".

L'*Euterpe* è pubblicata nel 1619, l'anno seguente esce a stampa la *Sampogna* del Marino, salutata con queste parole dall'inventore del genere, Girolamo Preti: "non ha dubbio che questo libro sarà la sepoltura di tutta quella turba innumerabile d'Idilli, che son comparsi in questo secolo. Insomma si conchiude che cotesto sia un huomo prodigioso, e che la Natura l'abbia creato per fare spiritare il Mondo e tutta la posterità e per ispaventar tutti gl'ingegni dal poetare"¹⁶. La *Sampogna* come "sepoltura" del canone idillico come era andato costituendosi nel precedente quindicennio è di fatto, dunque, sepoltura anche per l'*Euterpe*, la cui fama fu presto oscurata dal capolavoro mariniano e la cui memoria finì per perdersi del tutto. Nel riesumarlo oggi non si avanza certamente la pretesa che esso raggiunga l'eccellenza poetica, tuttavia nella sua medietà è documento significativo di quella stagione letteraria e di quel genere che sembrò offrire ai giovani di inizio Seicento "un nuovo sentiero di poetare", una nuova via all'esercizio scrittorio per quanti si erano resi consapevoli, di fronte agli sfolgoranti prodotti della musa tassiana, che non si dava più la possibilità di superare gli esiti raggiunti dai classici del volgare nei generi canonici.

16. La lettera di Girolamo Preti, indirizzata a Giovan Battista Parchi da Bologna il 26 aprile 1620, è conservata manoscritta a Bologna (Biblioteca Nazionale Universitaria ms. 2322) ed è stata edita da Carlo Delcorno, op. cit., pp. 153-154.