VANESSA IACOACCI

«Le sacre ninfe e dive»: presenze femminili nella prassi retorica ed eulogica di Gabriello Chiabrera

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Miti di donne e d'acqua nella letteratura italiana dal Cinquecento al Novecento»
a cura di R. Castelli, M. Di Maro

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

VANESSA IACOACCI

«Le sacre ninfe e dive»: presenze femminili nella prassi retorica ed eulogica di Gabriello Chiabrera

Gli studi sulla poesia encomiastica di Gabriello Chiabrera hanno già fatto emergere quale sia la funzione del mito maschile nella produzione eulogica del poeta. I versi di Chiabrera, però, sono popolati anche da una ricca folla di idriadi e ninfe: Clori, Filli, Terilla, Neera, Amarillide, ma anche Teti ed Euridice. Molto spesso i casi delle dee si legano a miti d'acqua o a fonti mitologiche. Di verso in verso, vivono ninfe, muse e grazie, la cui funzione, come notava Mannucci, è principalmente retorica. Scopo di questa indagine è quello di mettere a fuoco il modo in cui le presenze femminili abitano le strofe chiabreresche: attraverso una serie di exempla *verranno evidenziati i diversi impieghi dei miti d'acqua e la maniera in cui le ninfe accompagnano il poeta ai bagni di Castalia.*

L'importanza del mito e del suo impiego, come anche la diffusione del repertorio mitologico nel periodo barocco sono elementi assodati. Si potrebbe fare riferimento a una vasta e consolidata bibliografia,[1] oltre che menzionare i rimandi ai casi di Marino, Tesauro e alla produzione appena successiva di Metastasio. In questa sede, per il Seicento si riprende la prospettiva di Marangoni, in cui il mito è il terreno sul quale i nuovi poeti si confrontano con i giganti classici:

> Il barocco [*non tutto, ma anzi alcune specifiche esternazioni*, ndr] si distingue perché indugia nella mitologia e ne gioisce […] con molta più convinzione e immedesimazione di quanto accada nel Settecento smaliziato, per il quale i miti divengono strumento ornamentale ed estrinseco; inoltre il secolo barocco declina il mito a suo modo, immettendovi spiriti nuovi. Forme e temi dell'arte barocca sorgono infatti con la pretesa di migliorare l'antico, senza affatto volerlo distruggere. Dunque il Seicento si misura coi classici proprio nel campo delle loro favole, accettando per arena il territorio su cui essi si mossero e proponendosi di mostrare la propria superiorità nel ricrearle.[2]

Un aspetto di questa rielaborazione così viene modulato:

> Tuttavia, un Olimpo borghese o bonario e un Olimpo scetticamente beffeggiato sono forse […] la vera novità di un secolo che trovò nell'attualizzazione e nella parodia i mezzi per dar voce ai suoi umori di ribelle avveduto, pronto a sorpassare gli antichi per poterne restare all'altezza, e per capovolgere gerarchie rispecchiando l'instabilità del cosmo delineato dalla rivoluzione copernicana. L'era dei cannocchiali e microscopi, e degli spazi reciproci fungibili, è anche l'età del cambiamento di prospettive […]. Affatto miope deve quindi giudicarsi ogni sforzo di riduzione sociologica del nuovo genere eroicomico secentesco, mentre appare evidente che esso […] si colloca originalmente al crocevia di filoni letterari i più nobili: il cavalleresco, l'epico e il mitologico.[3]

---

[1] B. Gentili, G. Paioni (a cura di), *Il mito greco*, Atti del Convegno internazionale (Urbino, 7-12 maggio 1973), Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1977; F. GHEDINI, *Il sottosuolo nel mondo antico*, Treviso, Canova, 1993; F. GHEDINI, *Il poeta del mito: Ovidio e il suo tempo*, Roma, Carocci, 2018; W. RIGHTER, *Mito e letteratura*, Napoli, Guida, 1975; D. SUSANETTI, *Favole antiche: mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma, Carocci, 2017; M. UNTERSTEINER, *La fisiologia del mito*, Milano, Bocca, 1991. Sono poi metodologicamente fondamentali gli studi presenti nel commento all'*Adone* mariniano di Pozzi. Cfr. G.B. MARINO, *Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988. Sul divieto dell'impiego del mito per i *gravia*, si ricordino le parole di Ciampoli. Per uno stringatissimo rimando bibliografico sull'ascrizione all'Indice dei testi mitologici e una sintetica panoramica circa il bando della mitologia nel Seicento cfr. almeno: P. FRARE, *Trattatistica e narrative del Seicento. Metamorfosi o conversione?* In F. COSSUTTA, P. GIBELLINI (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*, Brescia, Morcelliana, 2006, vol. II, 27-49; A. QUONDAM, *Il Barocco e la letteratura. Genealogie del mito della decadenza italiana*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco: atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno, 2002, 111-175.

[2] G.P. MARANGONI, *Il poema del Seicento*, in *Il mito nella letteratura italiana*…, vol. II, 114-115.

[3] Ivi, 120.

Chiabrera mantiene nella sua prolifica produzione un atteggiamento, invece, più in linea con i filoni nobili. La sua attività poetica, andata avanti ininterrottamente dal 1599 – in realtà già dal 1586 – al 1638, è nota soprattutto per lo sperimentalismo metrico e per la tradizione encomiastica, sulla quale il mito si innesta e viene riutilizzato in modi differenti, ma nella maggior parte dei casi con intento eulogico.
Come già osserva Cerisola, il mito in Chiabrera è:

> Lo strumento più prezioso e sicuro per consacrare uomini e gesta oltre i confini del tempo e dello spazio terreni [...]. Tenendo conto dell'intensità della relazione istituita fra i due termini, il terreno e il celeste, potremmo distinguere quattro gradi ascensionali di artifizi connettivi: la similitudine, l'identificazione, l'emulazione, la trascendenza.[4]

La prassi encomiastica di Chiabrera si sviluppa attraverso una progressione retorica ben definita nell'impiego del ricorso al mito. Chiabrera evolve la comparazione dall'accostamento per paragone, passando per l'identificazione assoluta tra destinatario dei versi e personaggio mitologico (con una certa costanza i termini di riferimento sono Ercole o Achille, come d'altronde ci si aspetterebbe), per giungere al superamento delle gesta degli eroi mitici da parte del Gonzaga, Medici od Orsini di turno, sino alla *reductio* stessa del mito, che viene riportato per menzioni salienti, ma non è considerato sufficiente alla glorificazione dei nuovi paladini. Il mito, ricorda Cerisola, è inoltre favola, mentre le imprese dei destinatari chiabrereschi sono tutte reali, tiene a specificare il poeta (e come usuale nella prassi encomiastica). D'altro canto, è lo stesso Chiabrera a chiarire in una missiva destinata a Federico Borromeo la duplice intonazione del suo canto poetico. Riconoscendolo come interlocutore dotto, non ha bisogno di lunghe digressioni e può sintetizzare brevemente in poche righe:

> Hora io havendo preso a rapresentare, ma con infinita distanza la maniera di Pindaro [*e questi, ricorderà poco prima,* «narrò delle attioni degli celebrati da lui», ndr]; ho voluto affaticarmi alquanto nella maniera di Callimaco piacendomi spetialmente il suo pensiero, di travagliare per le lodi degli immortali.[5]

Dunque, l'ispirazione pindarica è destinata alla poesia epica ed encomiastica, mentre quella callimachea agli *Inni sacri*. Si è fatto cenno di come generalmente il termine di paragone mitologico *maschile*, nelle declinazioni di Ercole, Achille, Giove, Marte, Apollo, Teseo o Ulisse, compaia appunto come *alter* rispetto al destinatario dei versi, in cui la rievocazione delle gesta può assolvere anche allo sviluppo narrativo degli stessi.
Eppure, nel *corpus* chiabreresco la mitologia femminile compare con una forte incidenza. Basti pensare al *topos* dell'invocazione alle Muse (che avrebbe forse bisogno di una perlustrazione accorta per una discussione a sé, soprattutto circa la presenza di Clio), alla costante menzione di Venere, Aurora, Clizia, Croco o i richiami al mito di Semele, delle Sirene, di Alcmena o alle vicende di Medea. Navigando i versi, emerge anche come una certa geografia mitologica incontri un impiego frequente in Chiabrera. Molti componimenti sono animati da ninfe marine e idriadi. Uno spoglio tematico che segua questa direzione abbisogna comunque di una circoscrizione.

[4] P.L. CERISOLA, *L'arte dello stile. Poesia e letterarietà in Gabriello Chiabrera*, Milano, Franco Angeli, 1990, 36.
[5] G. CHIABRERA, *Lettere*, a cura di S. Morando, Firenze, Olschki, 2003, 276-277.

Per questa sede,[6] si è indagata la produzione odastica delle tre raccolte autoriali, con una piccola deviazione di rotta. Nello specifico ci si è soffermati sulle odi inedite comparse per la prima volta nelle raccolte *Delle Poesie* 1605-1606, *Delle Poesie* 1618-1619, *Delle Poesie* 1627-1628. All'interno di questo gruppo è stato possibile isolare anche un piccolo sotto-ciclo euridiceo.

Nella prima raccolta, l'ode *Rinuccini, il bon nocchiero* è dedicata all'amico librettista Ottavio Rinuccini e Teti viene utilizzata come perifrasi e personificazione dei mari: nel testo si parla dei pericoli in cui si incorre naufragando per l'*ocean di Citera*. Vengono addotti esempi tratti dalla storia, come i casi di Antonio e Cleopatra ed Enrico VIII e Anna Bolena. L'ode, di carattere amoroso, mette in guardia attraverso esempi storici che hanno rappresentato disastrosi naufragi nelle acque amorose.

Nella canzonetta *Come leon che le foreste intorno* la presenza di Teti si estende per diverse strofe e la ninfa viene presentata come madre accudente in grado di salvare il proprio figlio.

Nella raccolta del 1618-1619 la ninfa Clori, presente in diversi componimenti di contesto marino, è la destinataria dell'ode: la ninfa viene esortata a riflettere sullo scorrere del tempo, e Chiabrera le ricorda che: «Così de la beltate, amata Clori,/ Ch'oggi fiorisce in te,/ Lasso, del tempo fier gli aspri rigori/ Nulla averan mercé». L'ode sembra legarsi molto per i contenuti alle canzonette, già apparse nelle *Maniere e Scherzi* del 1599. Lo stesso si può dire per le due odi, *Su questa lira* e *Gonfio le gote*, speculari e a tema enoico, in cui la ninfa dei mari, viene invitata a godere del fresco dei vini. Appunto in *Su questa lira*, 21 «Clori, rechisi vin, rechisi neve»; mentre in *Gonfio le gote*, 24 «Or versa vino, o Clori».

Nell'ultima raccolta, quella della senilità, i versi delle odi vengono abitati da diverse ninfe, come Neera e ancora Clori, in *Perché mostrami a dito?*, ancora Teti in *Cor, che atti d'empi e crudeli* e in *Quando su l'empio mondo il ciel s'adira* e, infine, Filli in *Già co' bei raggi dato bando al gielo*. Nella prima di queste odi, è possibile leggere una celebrazione della bellezza delle ninfe (Clori e Neera già presenti nei versi di Chiabrera, insieme alle quali carola anche Nigella); il tema è sempre enoico. Teti, in *Cor, che atti d'empi e crudeli* e in *Quando su l'empio mondo il ciel s'adira*, è antonomasia del mare. Infine, Filli è la destinataria di versi di un amore non ricambiato da lei, e figura come brevissima menzione.

Come si accennava in precedenza, Euridice compare in un nucleo isolato nelle odi *O del gran Febo in su Castalia caro*, *Il nocchier vara sua nave* di *Delle Poesie* 1618-1619 e in *Cor, che atti d'empi e crudeli* di *Delle Poesie* 1627-1628. Sembra utile ricordare che Chiabrera frequenterà questo mito durante tutta la sua esperienza poetica, e che già prima del 1608 era stato rappresentato il suo *Pianto d'Orfeo*, stampato solo nel 1615. D'altro canto, la bibliografia sul mito e i suoi ricorsi è vasta: sappiamo per certo che la *fabula orfica* viene ampiamente ripresa all'inizio del Seicento nell'ambiente teatrale fiorentino e mantovano (contesti familiari al Chiabrera *intellettuale-satellite* delle più importanti corti e teatri d'Italia): è il caso dell'*Euridice* dell'amico Rinuccini, il quale per la critica successiva comporrà il *cantar recitando*, e, con Alberti, in cui ormai contenuto e forma sono indissolubile binomio.[7]

Nella prima ode, *O del gran Febo in su Castalia caro*, destinata al Vecchietti –amico intimo e assai caro di Chiabrera– viene descritta la catabasi e il *trenos* per la perdita di Euridice, che non viene mai nominata esplicitamente, ma la cui assenza è la ragione dello straziato canto di Orfeo. L'ode serve a giustificare i componimenti amorosi in genere, con un *exemplum* tratto dal mito («E se il mio canto oggi si prende a scherno/ almen sia degno di credenza Orfeo» vv. 8-9). La seconda ode, *Il nocchier vara sua nave*, è dedicata ad un amico illustre, Maffeo Barberini, ancora cardinale a questa altezza

[6] L'edizione di riferimento è dedotta dall'*Opera Lirica* di Chiabrera. Cfr. G. CHIABRERA, *Opera lirica*, a cura di A. Donnini, Genova, RES, 2005.

[7] C. ALBERTI, *Il teatro dei Sei e Settecento*, in *Il mito nella letteratura italiana*…, vol. II, 316-317.

cronologica. Proprio destinandola a Barberini, Chiabrera intende celebrare la potenza della poesia, anche amorosa, cercando mediante la sua destinazione una giustificazione ontologica per i versi raffiguranti quadretti amorosi abitati da ninfette:

> Fu chi, di questa armato [*la cetra*], oh meraviglia,
> Trascorse il lito
> Del rio Cocito
> Ove mai sol non sorse a l'altrui ciglia;
> E fu suo dir sì caramente udito
> Ne i foschi chiostri,
> Che i crudi mostri,
> De l'atroce Plutone empia famiglia,
> Cessaro i gridi e si fermaro intenti (vv. 11-19).

In questi versi compare Euridice: se Plutone non crede alle parole di Orfeo, creda almeno all'ineguagliabile bellezza di colei che, amata del poeta, ora risiede nel Tartaro (v. 34). L'ultima ode, *Cor, che atti d'empi e crudeli*, di carattere amoroso, non ha alcun destinatario. Eccezion fatta per i primi sei versi, i restanti trentasei dell'ode-canzonetta riportano il canto di Orfeo nel momento immediatamente successivo alla perdita di Euridice, quando ha però già iniziato a vagare solitario e senza conforto per luoghi desolati. La figura di Euridice compare come muta destinataria del canto di disperazione.

Tra le tre odi ci sono differenze metriche: le prime due sono odi tetrastiche giambiche, l'ultima è un'*odeletta* tutta sperimentale con schema $a_8a_4b_8c_8c_4b_8$. Anche solo dagli schemi rimici, pare evidente l'influenza d'Oltralpe di Ronsard e di Du Bellay, indicanti anche una diversa intenzione poetica: Euridice, driade e destinataria del canto, ad ogni modo, può comparire o meno nei versi, ma non può mai prendere la scena, abitarla con le sue parole, come accade, invece, nella produzione teatrale.

La deviazione rispetto alle odi è costituita da due canzonette pubblicate nel periodo tra l'impressione della prima parte della raccolta *Delle Poesie* del 1605 e la seconda del 1606.

Entrambe sono canzonette di settenari a rima baciata, inframezzate da un brevissimo componimento amoroso di baciate: nella prima, di 14 versi, a Dori e Clori vengono dedicate strofe di lode alla maniera dello scherzo. Le due ninfe di mare sono driadi ligustiche, abitanti di acque tanto care al poeta. Nella seconda, di 16 versi, Ascinzia, ninfa del mar Tirreno, il più frequentato da Chiabrera (come testimonia anche l'epistolario), sono presenti i *topoi* del canto amoroso di maniera. Le due canzonette sono punto-chiave nella produzione chiabreresca per diverse ragioni: sia per l'altezza cronologica in cui Chiabrera decide di pubblicarle, che per la metrica impiegata. Fungono da raccordo tra la primissima fase sperimentale delle *Maniere e Scherzi* e la nuova e consapevole fase di nuovi metri della produzione delle raccolte autoriali. Non solo, il suggello del legame all'elemento marino, sempre presente nella scrittura *omnia* di Chiabrera, denota un certo atteggiamento della poesia amorosa chiabreresca.

Alcuni raccordi, in conclusione: le ninfette popolano da sempre i versi di Chiabrera: da Amarillide –altra ninfa- nelle *Maniere* (per tornare nelle rime del 1605), insieme a Filli, negli *Scherzi* del 1599, proseguendo con Terilla negli *Scherzi* del 1603. Senza alcuna pretesa di esaustività, si può dire che la presenza ninfale, limitandosi alle occorrenze fugacemente attraversate, permette di osservare che le ninfe compaiono anche come prassi retorica e come destinatarie mute dell'intonazione amorosa di maniera. Clori è spesso legata a una certa tradizione, anche corposa, di componimenti enoici di Chiabrera. Teti occorre in tutti i casi visti, tranne nel componimento per

Orsini, *Come leon che le foreste intorno*, come antonomasia del mare, diventando identità unica di mito, figura mitologica ed elemento marino. Euridice, come ninfa, figura come muta o assente destinataria del canto di Orfeo, rappresentato in diversi momenti del mito. Forse un certo approfondimento meritano tutti quei versi amorosi e galanti, non solo *Al gran coro Febeo cetra diletta* qui menzionata e dedicata a Barberini: i componimenti furono stampati ancora nel pieno del periodo controriformistico, in cui la censura inquisitoria non risparmiò nessuno (nemmeno Chiabrera, che però reagì con noncurante indifferenza ad alcuni veti, perché per lui il poetare costituiva «la sua difesa contro le tristezze del mondo, la ragione della sua serenità»[8] con Franco Croce, anche se alle volte si arrabbiava per alcune *coglionerie di preti*,[9] come scrive nel suo epistolario all'amico Castello. Tuttavia, occorre dire che le ammonizioni ricevute da Chiabrera sono state piuttosto lievi e rade).

Pare evidente una diversa trattazione tra il mito maschile e quello femminile: se non si può che convenire con i già citati quattro gradi ascensionali di comparazione con dei ed eroi, per le figure femminili, le parole di Mannucci sui versi amorosi chiabrereschi in genere e sulla figura femminile sembrano ancora calzanti: donne che assolvono a una descrizione di atteggiamento petrarchesco, che si istillano bene nella cornice dei *lieti quadretti* di cui parla Barbi per la poesia chiabreresca, ottemperanti alle

> Caratteristiche peculiari della poesia amorosa diffusa nel Barocco, ove si usa 'scomporre' l'avvenenza muliebre in una sorta di inquadrature distaccate, di 'fotogrammi', talvolta minimi per contenuto, ma vertiginosi per profondità e dispiego di retorica.[10]

Pur sempre con quelli che Getto definisce *accenni deliziosi*.[11]

In ultimo, il legame con l'elemento marittimo: tutte queste ninfe sono idriadi che animano gli elementi acquatici o che da essi provengono. Forse una tale predilezione, può essere motivata con le parole che Chiabrera usava nelle missive private destinate ai suoi amici più cari, in questo caso Giustiniani, per descrivere, ad esempio, una sua traversata: «Quattro hore fummo con Anfitrite, le cui Ninfe sempre ci festeggiarono carolando intorno al timone, et a' remi», per ritornare, sempre, nella sua Savona di mare e venti, dove «dalla sua picciola Siracusa [la sua villina, ndr] ben sicuro»[12] avrebbe osservato il mare per prestare l'orecchio *alle sacre ninfe e dive*, le Muse, alle fonti di Ippocrene.

---

[8] F. CROCE, *L'intellettuale Chiabrera*, in F. Bianchi-P. Russo (a cura di), *La scelta della misura: Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano.* Atti del Convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350. anniversario della morte: Savona, 3-6 novembre 1988, Genova, Costa & Nolan, 1993, 15-50: 17.

[9] CHIABRERA, *Lettere*…, 121.

[10] F. FAVARO, *Il poeta che sogna (sogni di poesia) nello* Stato Rustico *di Giovan Vincenzo Imperiale (metamorfosi di* topoi *letterari nella parte IX*), «Testo» (2018), 34, 66-77; 74.

[11] G. GETTO, *Barocco in prosa e in poesia*, Torino, Einaudi, 160.

[12] CHIABRERA, *Lettere…,* 332 e 374.