

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dottorato di Ricerca in Filologia Classica, Cristiana e Medioevale-Umanistica, Greca e Latina

Ciclo XXIII

Tesi di dottorato in co-tutela con la

EBERHARD KARLS UNIVERSITÄT TÜBINGEN

Philologisches Seminar

*Le Eclogae di Giovanni Pontano*

Dottoranda: Carmela Vera Tufano

Tutore per parte italiana:

Ch.mo Prof. GIUSEPPE GERMANO

Tutore per parte tedesca:

Ch. mo Prof. HEINZ HOFMANN

Coordinatore: Ch. mo Prof. GIUSEPPE GERMANO

Anno Accademico 2009/ 2010

*A mio padre*

## SOMMARIO

### I. Introduzione:

- *Le Eclogae di G. Pontano fra problemi ecdotici e ricezione nella critica letteraria contemporanea* 1
- *Introduzione alle forme e ai caratteri generali della raccolta*.....15

### II. *Lepidina*:

- *Introduzione*: 22
- *Commento*:
  - 1) *Prologo* 37
  - 2) *Prima pompa* 60
  - 3) *Seconda pompa* 72
  - 4) *Terza pompa* 89
  - 5) *Quarta pompa* 102
  - 6) *Quinta pompa* 133
  - 7) *Sesta pompa* 210
  - 8) *Settima pompa*..... 236

### III. *Meliseus*

- *Introduzione* 271
- *Commento*. 282

### IV. *Maeon*

- *Introduzione*..... 350
- *Commento* 354

### V. *Acon*

- *Introduzione* 378
- *Commento* 387

VI. <i>Coryle</i>	
• Introduzione	436
• Commento	443
VII. <i>Quinquennius</i>	
• Introduzione	481
• Commento	485
Appendice I:	
• <i>Alcuni esempi di caratteri bucolici nel resto della produzione poetica di G. Pontano</i>	508
• <i>La 'settima' ecloga: l'Amarylli dell'Antonius</i>	526
Appendice II:	
Testi:	
• I.I. Pontanus:	
- <i>Eridanus</i> 2, 23	533
- <i>Parthenopeus</i> 2,14	534
- <i>de Tumulis</i> 2, 24	535
- <i>de Tumulis</i> 2, 25	536
- <i>Lyra</i> 13	537
- <i>Lyra</i> 16	538
• Hieronymus Aleander iunior. <i>Egloga cui nomen Amarylli</i>	539
• Ausonius. <i>Cupido Cruciatu</i>	543
Bibliografia	545
Abbreviazioni bibliografiche	553

## Introduzione

### *Le Eclogae di G. Pontano fra problemi ecdotici e ricezione nella critica letteraria contemporanea*

La storia editoriale della raccolta di componimenti poetici del Pontano denominata *Eclogae* è caratterizzata sostanzialmente da una duplicità di tempi e luoghi, che finisce per segnare profondamente la fisionomia. Essa conosce, infatti, due fasi di pubblicazione, distribuite fra Napoli e Venezia e ha come protagonisti l'editore veneziano Manuzio e l'amico del Pontano, Summonte, che si occupò, alla morte del poeta, della sistemazione e pubblicazione delle opere rimaste inedite. Alla base dell'ecdotica della raccolta si pongono, proprio, l'*editio princeps Aldina* del 1505 e l'*editio princeps Summontiana* del 1507<sup>1</sup>, mancando quasi completamente testimonianze manoscritte delle ecloghe, che sono reperibili solo per la quinta, la *Coryle*<sup>2</sup>.

Il nucleo originario della raccolta era, infatti, costituito unicamente dalle prime quattro ecloghe: *Lepidina*, *Meliseus*, *Maeon*, *Acon*, che Pontano stesso mandò a Manuzio nel 1503, per la pubblicazione. I quattro componimenti sono, dunque, alla base dell'*editio princeps Aldina*, apparsa a Venezia nel 1505, dopo la morte dell'autore, ma su autografi licenziati dal poeta. Nell'*Aldina* esse compaiono non con il nome di ecloghe, ma con la denominazione: *Lepidina sive postorales pompae septem. Item Meliseus, Maeon, Acon*.

Questo nucleo originario si amplia, poco dopo, ad opera di P. Summonte, che recupera tra le carte del Pontano altri due componimenti, considerandoli come 'ecloghe' adatte a confluire nella raccolta: la *Coryle* e il *Quinquennius*, originariamente rimasti fuori dalla scelta operata dal Pontano. Summonte dapprima invia i due componimenti, per farli pubblicare, ad Aldo Manuzio, ma, dopo aver ricevuto un rifiuto, li inserisce alla fine del volume di prose pontaniane, che appare a Napoli nel 1507.

Fra 1505-1512, infatti, esce a Napoli l'edizione pontaniana di Summonte, che tralascia i poemetti che stavano per uscire a Venezia a opera di Manuzio e pubblica le liriche, le elegie e le opere in prosa inedite, presso lo stampatore Sigismondo Mayr. Videro la luce sei volumi tra il 1505 e il 1512 e nel 1507 in appendice dei dialoghi *Actius*, *Aegidius* e *Asinus* anche le ultime due ecloghe *Coryle* e *Quinquennius*.

La stampa napoletana summontiana segna la fine del periodo delle edizioni originali delle poesie del Pontano. Sarà, tuttavia, opportuno accennare anche alle

---

<sup>1</sup> I problemi relativi alla pubblicazione delle ecloghe sono trattati in L. Monti Sabia, *Una schermaglia editoriale tra Napoli e Venezia agli albori del sec. XVI*, «Vichiana» 6, 1969, pp. 319-336 e in I. I. Pontani *Eclogae, Introduzione*, pp. 7-21. Per le notizie fornite nella sezione si attinge anche al quadro della storia del testo dei carmi pontaniani delineato in I. I. Pontani *Carmina, Introduzione*, a cura di B., Soldati, Barbera, Firenze, 1902, pp. LX-LXXXIII.

<sup>2</sup> A proposito dei manoscritti relativi alla *Coryle* cfr. L. Monti Sabia, *Esegesi e preistoria del testo nella Coryle del Pontano*, in "Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli" vol. XLV, Napoli 1970, pp. 159-204.

edizioni secondarie, discendenti da quelle menzionate, per seguire le sorti delle ecloghe pontaniane.

Nel 1514 appare l'edizione di Giunta, curata da Mariano Tuccio, che si compone di due tomi: il primo con l'edizione aldina, il secondo con l'edizione summontaniana. Tuttavia, restano fuori le ultime due ecloghe, che aveva pubblicato Summonte: i sei componimenti continuano, così, a rimanere separati.

Nel 1515 viene ripubblicata da Johann Knobloch, a Strasburgo, per intero la stampa summontiana. Nel 1513 compare a Venezia la ristampa dell'edizione aldina del 1505, con l'aggiunta di sei epigrammi (*Amores* 1, 1; 1, 8; 11, 28; *Hendecasyllabi* II, 27, 35), degli *Iambici* e del *De Laubibus divinis*. Nel 1518 è la volta di una nuova aldina: la ristampa delle liriche summontiane, che contiene anche le due ecloghe della *Coryle* e del *Quinquennius*. Nel 1533 compare ancora un'altra aldina, che riproduce l'edizione aldina del 1513.

Successivamente, i carmi del Pontano conoscono nuove stampe a Basilea, ad opera del Cratander: nel 1531 escono due volumi che riproducono la giuntina del 1514; nel 1566 esce una ristampa della precedente edizione basileese, a cui sono aggiunte anche le prose dell'umanista. In entrambi i casi i carmi, come era stato per la giuntina, sono privi delle ultime due ecloghe.

Nel 1546 le prime quattro ecloghe compaiono in un'edizione di autori bucolici di Basilea: *Bucolicorum autore XXXVIII, Basileae* per Ioannem Oporinum 1546<sup>3</sup>. Persiste, dunque, l'esclusione delle ultime due ecloghe e due possono esserne i motivi: o la stampa di Oporino segue l'edizione di Basilea del 1531, che ne era priva, o, parimenti probabile, i due componimenti non erano avvertiti come abbastanza 'bucolici' e adatti a confluire in una raccolta di scritti bucolici.

Risale al 1761 un'edizione e traduzione in italiano da parte di Giannantonio Deluca del *De hortis Hesperidum* e di cinque delle ecloghe: *Gli Orti delle Esperidi di Giangioviano Pontano. Con cinque Ecloghe*, Venezia, MDCCLXI, Presso Giambattista Grandi<sup>4</sup>. In questo caso, le ultime due ecloghe sono presenti, ma ad essere esclusa è la *Lepidina*. L'edizione di Deluca non è che l'ennesima riprova della storia tribolata della raccolta, che sembra stentare, ancora a metà del Settecento, a trovare una propria identità unitaria.

La prima edizione moderna delle *Eclogae* è contenuta nel secondo volume dell'edizione dei *Carmi* pontaniani di B. Soldati, apparsa a Firenze agli inizi del Novecento<sup>5</sup>.

La seconda edizione del Novecento è opera di Johannes Oeschger e appare a Bari nel 1948<sup>6</sup>, insieme a quella delle *Elegie* e delle *Liriche* del Pontano.

Per rinvenire un lavoro critico incentrato esclusivamente sulle *Eclogae* bisogna aspettare quello della Monti Sabia, che fornisce, nel 1973, un'edizione critica con traduzione, agili note esplicative e un'introduzione in cui illustra la storia del testo<sup>7</sup>. Il lavoro della Monti Sabia detiene l'indubbio merito, da un lato, di aver fornito un'ottima e ancora valida traduzione italiana del testo, dall'altro di aver contribuito a definire l'identità della raccolta e il carattere di 'raccolta' del testo delle ecloghe pontaniane, che emerge difficilmente nella sua storia.

Merito della Monti Sabia è anche quello di aver condotto uno studio filologico delle poche testimonianze manoscritte delle *Eclogae* che sono a nostra disposizione e

---

<sup>3</sup> B. Soldati *Introduzione* a I. I. Pontani *Carmina*, p. LXXXI

<sup>4</sup> *Ivi*, p. LXXXII

<sup>5</sup> I. I. Pontani *Carmina*, a cura di B. Soldati, vol. II, pp. 5-56.

<sup>6</sup> I. I. Pontani *Carmina, Eclogae- Elegie- Liriche*, a cura di Johannes Oeschger, Bari, Laterza, 1948.

<sup>7</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, ed. a cura di L. Monti Sabia, Liguori, 1973.

che riguardano esclusivamente la *Coryle*<sup>8</sup>. Nettamente bipartito fra una sezione esametrica, in cui viene narrato il mito di trasformazione della ninfa Coryle in albero di nocciolo, e una sezione in distico elegiaco, in cui viene narrato un agguato teso al fanciullo Amore dalle donne dei poeti elegiaci, la quinta ecloga è, in realtà il prodotto di due fasi compositive diverse, testimoniate dalle copie del componimento conservate in due manoscritti: il Palatino Vindobonense 3413 e il Palatino Vindobonense 9977<sup>9</sup>. Per la quinta ecloga ci è dunque possibile trarre informazioni sulla sua ‘gestazione’, che appare piuttosto travagliata e, forse, ipotizzare anche una datazione: probabilmente il tentativo di assemblare la sezione esametrica con quella elegiaca viene interrotto dalla morte del poeta, lasciando un prodotto letterario parzialmente incompiuto, che viene recuperato, postumo, dal Summonte.

Meno certe le informazioni sulla datazione delle altre ecloghe. Indubbia ci appare l'appartenenza dei componimenti a momenti diversi della vita e della produzione del Pontano, cosa che contribuisce all'eterogeneità della raccolta. Il primo nucleo della raccolta, costituito dalle prime quattro ecloghe, viene inviato dal poeta a Manuzio solo nell'ultimo anno di vita: forse gioca in questa tardiva risoluzione un'ultima estrema volontà da parte del poeta di unire componimenti molto lontani, originariamente concepiti in tempi diversi e secondo modalità diverse, che altrimenti non avrebbero trovato posto, alla sua morte, nell'edizione delle sue opere poetiche.

I componimenti, con tutta evidenza, furono composti in fasi temporali diverse e accorpatisi solo in un secondo momento. Per le ultime due ecloghe questo ‘accorpamento’ non avviene neppure per volontà del poeta, ma quando egli è già morto e ad opera del Summonte. Alcune ipotesi di datazione relative alle singole ecloghe si possono, però, avanzare, sebbene all'interno di margini temporali più o meno ampi.

Innanzitutto, come già detto, la *Coryle* sembra da collocarsi nell'ultimo periodo del poeta e, quindi, cronologicamente tra le ultime ecloghe, se non l'ultima. Da un lato, infatti, è la sua vicenda compositiva a testimoniare una mancanza di completezza dovuta probabilmente alla mancanza di tempo a disposizione del poeta per portarla a termine, dall'altro essa è sicuramente da datare dopo il *Meliseus*, che a sua volta è da collocare dopo il 1491, anno della morte di Ariadna. La quinta ecloga, infatti, mostra riprese dalla seconda, che possono essere intese come tali, e non, viceversa, come influenze, in quanto l'ecloga è, probabilmente, di ringraziamento a Sannazaro per aver cantato il dolore di Meliseo nella sua *Arcadia*, ispirandosi, a sua volta, al Meliseo pontaniano<sup>10</sup>. Il *Meliseus*, quindi, deve collocarsi, con tutta probabilità, in un momento precedente a quello della *Coryle*, ma comunque dopo il 1491 e sembra impossibile stabilirne meglio la collocazione temporale.

Agli ultimi anni della vita del poeta deve, invece, appartenere l'*Acon*, come risulta chiaro dalla sezione finale del componimento, in cui il poeta, sotto la maschera bucolica del pastore di nome Meliseo, fa allegoricamente allusione a una serie di eventi che stravolgono il suo mondo privato ed esteriore: l'ultima parte dell'*Acon* ha, cioè, tutta l'aria di alludere ai lutti familiari e alla fine della dinastia aragonese e della fioritura culturale con cui coincise.

Al contrario, un testo come la *Lepidina* sembra rappresentare il migliore manifesto dello splendore del periodo aragonese ed è, quindi, da assegnare a una fase precedente al declino. La Monti Sabia fa notare come la figura di Meliseo, che compare, quasi di sfuggita, alla fine della quarta pompa della *Lepidina*, sia quella di un pastore che piange solo la morte della figlia, Fosforide. (con si allude alla morte della figlia

---

<sup>8</sup> Per le fasi di composizione della quinta ecloga: L. Monti Sabia, *Esegesi e preistoria del testo nella Coryle del Pontano*, in "Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli" vol. XLV, Napoli 1970, pp. 159-204.

<sup>9</sup> Sulla questione si tornerà nell'*Introduzione* alla quinta ecloga: cfr. p. 343 ss.

<sup>10</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota alla didascalia della ecloga, p. 119.

Lucia Marzia, avvenuta nel 1479) e non fa cenno alla perdita della moglie<sup>11</sup>. Sarebbe, dunque, da ascrivere a un periodo posteriore al 1479 e precedente al 1491, benché si tratti di un *argumentum ex silentio* e, come tale, poco sicuro. Tanto più che l'eliminazione di ogni riferimento alla morte della moglie potrebbe essere dettato proprio dal carattere epitalamico del componimento.

Ancora più vaga e incerta risulta la collocazione temporale delle restanti due ecloghe: il *Maeon* e il *Quinquennius*. Nel primo caso, senza la conoscenza della data di morte di Paolo Attaldi, medico e filosofo dell'Accademia, a cui è dedicato l'epicedio contenuto nel *Maeon*, è impossibile formulare alcuna ipotesi. Il Percopo, nella sua biografia di Giovanni Pontani, dice che l'Attaldi certamente non era più fra i vivi nel 1493<sup>12</sup>, ma non spiega il motivo o la fonte dell'affermazione, il che ci fa apparire troppo inaffidabile il dato. L'informazione, comunque, non aiuterebbe molto nella ricerca di una datazione, in quanto darebbe per sicura una qualsiasi data posteriore al 1493, ma non potrebbe escludere del tutto neppure una precedente.

Il *Quinquennius* dovrebbe essere ascritto al 1474, se si volesse intendere come componimento scritto per il figlio di cinque anni Lucio, che aveva tale età, appunto, nel 1474. Ma non è detto che la sua composizione debba risalire necessariamente a quel momento, mentre potrebbe tranquillamente agire in esso la volontà generica di mettere in scena un mimo tra madre e figlio, rifacendosi, sì, alle immagini della propria quotidianità familiare, ma senza ricalcarle fedelmente. Di certo, la dolcezza e leggerezza del tono generale dell'ecloga, per quanto possa costituire un valido argomento, farebbe pensare a un ricordo che non ancora è inficiato dall'esperienza del dolore per la morte del figlio, avvenuta nel 1498. Tuttavia, anche assumendo questa constatazione come valida, l'ambito temporale in cui collocare il componimento rimane decisamente ampio e oscilla tra 1474 e 1498.

Diversi, dunque, i fattori che contribuiscono alla mancanza di omogeneità della raccolta: già le diverse fasi di composizione dei singoli componimenti ne costituisce un fattore determinante; poi la duplicità delle fasi editoriali si traduce in una frattura che marca inesorabilmente la raccolta, in cui rimane percepibile l'"alterità" delle ultime due rispetto al resto della raccolta.

La storia della raccolta, che rappresenta probabilmente un tentativo estremo e frettoloso da parte del Pontano di pubblicazione di componimenti sparsi e che si ritrova 'schiacciata' tra la morte del poeta, l'edizione postuma e l'operato spesso arbitrario di Summonte, rimane segnata dalle particolari circostanze di formazione e resta affetta da una costante mancanza d'identità.

Le *Eclogae*, infatti, vanno a costituire una parte dei *Carmina* pontaniani, da cui, nell'ambito degli studi pontaniani, sembrano non riuscire ad affrancarsi o a spiccare in maniera particolare, senza riuscire a meritarsi una trattazione a parte circostanziata (fatta salva la citata edizione della Monti Sabia). Per il resto, relativamente pochi, gli studi moderni attinenti alle *Eclogae*: l'opera, per molto tempo, sembra muoversi in un indistinto limbo letterario, avvolta da una sorta di oblio, da cui emerge, e fa eccezione, per lo più, la prima ecloga, la *Lepidina*, il lungo epitalamio per le nozze di Parthenope e Sebeto, che viene descritto e narrato dai due popolani Lepidina e Macrone e a cui partecipano, come invitati, le personificazioni della varie località napoletane.

Nella maggior parte degli studi, infatti, quando si parla di *Eclogae* del Pontano, ci si riferisce spesso unicamente alla *Lepidina*, sorvolando o tacendo sulle altre. La predominanza dell'attenzione rivolta alla prima ecloga è dovuta, sicuramente, alla vastità e solidità d'impianto da cui essa è caratterizzata, dall'ampiezza dei motivi che va ad abbracciare; dalle originali modalità di elaborazione del mito che la caratterizza,

---

<sup>11</sup> *Ivi*, Nota al v. 351, p. 48.

<sup>12</sup> E. Percopo, *Vita di Giovanni Pontano*, a cura di M. Manfredi, Napoli, I.T.E.A., 1938, p. 183.

ma anche – è questo il nostro sospetto – da una certa trascuratezza per altri aspetti poetici delle raccolte e da una lettura poco attenta delle altre ecloghe.

La “prevalenza” della *Lepidina* prende avvio, fra l’altro, molto presto, ancor prima del Novecento, in un testo di critica letteraria della letteratura italiana, che per il suo valore fondante è passato, a sua volta, a far parte della stessa letteratura italiana, la *Storia della letteratura italiana* di F. De Sanctis. In questa ci imbattiamo in un giudizio piuttosto esteso ed estremamente positivo sulla *Lepidina*, che, assunta a esempio rappresentativo dello stile dell’umanista, è considerata come modello di una lingua che non è più morta, ma rivive grazie all’originalità, fantasia e vivacità delle soluzioni espressive dell’autore<sup>13</sup>.

Questa tendenza sembra confermata anche, qualche decennio più tardi, quando, agli albori del Novecento, il Percopo riserva alla raccolta un capitolo specifico della sua *Vita*<sup>14</sup>, intitolato “Le Ecloghe e la «Lepidina»”. Il titolo è emblematico del suo modo d’intendere la raccolta, rispetto alla quale la *Lepidina* occupa uno spazio a sé, evidentemente speciale. Diversi sono i limiti dello studio del Percopo. All’inizio della trattazione, l’autore prova a fornire, per ciascuna ecloga, una proposta di datazione, un proposito sicuramente lodevole, ma che non sempre appare pienamente convincente, al pari di alcuni giudizi forniti sui componimenti stessi. Egli colloca in una data incredibilmente alta la composizione dell’*Acon* (1463-64), attribuendolo ai primi tempi del suo matrimonio con Ariadna, lasciandosi ingannare dalla raffigurazione nel canto di Meliseo della moglie che piange l’assenza del marito, che potrebbe, in realtà, a nostro avviso, essere letta anche come un riferimento alla morte della stessa. In ogni caso, il tono drammatico presente nel componimento farebbe pensare a una composizione avvenuta negli ultimi, drammatici, anni della vita del poeta e la confusione del Percopo ci appare, in realtà, una confusione non solo temporale, ma anche interpretativa, che vuole l’*Acon* come l’ecloga che celebra l’amore coniugale per Ariadna<sup>15</sup>. Discutibile anche la datazione proposta per il *Maeon*, per il quale non è indicato un anno preciso, ma viene considerata come terza in ordine cronologico dopo l’*Acon* e il *Quinquennius*: come già detto, non si comprende bene su quali basi egli dichiari che il compianto Paolo Attaldi che non sia più fra i vivi nel 1493<sup>16</sup>.

Contestabili anche i giudizi complessivi espresse sulle ecloghe: il *Meliseo* viene, così, piuttosto arbitrariamente, definito la più bella delle cinque ecloghe<sup>17</sup>, mentre la *Lepidina* diventa un esempio insuperabile, un trionfo di realismo, del tutto privo di

---

<sup>13</sup> F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1920, I, pp. 343-344: «Sulle rive di Mergellina il Pontano canta gli Amori e i Bagni di Baia, ora tutto vezzeggiativi e languori, ora motteggievoli e faceto. Mergellina, Posilipo, Capri, Amalfi, le isole, le fonti, le colline escono dalla sua immaginazione pagana ninfe vezzose, e allegrano le nozze della sua Lepidina. La crassa sensualità è vaporizzata fra le grazie dell’immaginazione e i deliziosi profumi dell’eleganza. La sua musa, come la sua colomba, "fugit insulsos et parum venustos" "odit sorditiem", nega i suoi doni a quelli che sono "illepidi atque inelegantes", e "gaudet nitore", e rassomiglia alla sua "puella", di cui nessuna "vivit mundior elegant'orve". Spirito ed eleganza, questo è il mondo poetico di una borghesia colta e contenta, che cantava i suoi ozi e passava il tempo tra Quintiliano, Cicerone, Virgilio, e i bagni e le cacce e gli amori. Ne senti l’eco tra le delizie di Baia e tra le villette di Fiesole. Il Pontano scriveva la Lepidina tra susurri della cheta marina; il Poliziano scriveva il Rusticus tra le aure della sua villetta fiesolana. In tutte e due ispiratrice è la bella natura campestre, con più immaginazione nel Pontano, con più sentimento nel Poliziano. Piace la "cerula" ninfa Posilipo e la "candida" Mergellina, e quel voler essere uccello per cascarle in grembo è un bel tratto galante, una sensualità dell’immaginazione. Il Pontano è figurativo, tutto vezzi e tutto spirito; il Poliziano è più semplice, più vicino alla natura, e te ne dà l’impressione[...]. Questo latino, maneggiato con tanta sveltezza, modulato con tanta grazia, non cade nel vuoto, come lingua morta e questi canti non sono stimati lavori di pura erudizione e imitazione».

<sup>14</sup> E. Percopo, *Vita*, pp. 183-196

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>16</sup> Cfr. *Nota* 9.

<sup>17</sup> E. Percopo, *Vita*, p. 189

allegoria<sup>18</sup>. Ora, che la bucolica del Pontano mostri elementi sicuramente realistici e meno stilizzati della tradizione è innegabile, ma l'uso del termine 'realismo' a proposito di una poesia bucolica che senza dubbio si compiace di suggestioni meta-letterarie e allegoriche, può risultare piuttosto improprio. Il giudizio sulla prima ecloga è, poi, incondizionatamente entusiastico ed egli arriva a definirla addirittura la più bella poesia latina del Rinascimento<sup>19</sup>.

È, dunque, presente, nel Percopo, una netta distinzione fra il primo componimento, che egli colloca sicuramente su un piano 'superiore', e gli altri, che intende come un nucleo staccato dalla prima ecloga. Un tale approccio porta in sé una sorta di 'discriminazione' per il resto della raccolta, che ritornerà costante nella critica letteraria successiva e non è da escludere che in questa impostazione continui ad agire un'influenza dello stesso Percopo, che restò a lungo un punto di riferimento per gli studi pontaniani.

Qualche anno più tardi, nel secondo decennio del Novecento, le *Eclogae* del Pontano diventano oggetto d'indagine nell'ambito degli studi sulla tradizione bucolica e sulla poesia pastorale e in questo ambito sembrano incontrare maggiore fortuna di quella riscossa negli strettamente pontaniani.

Carrara, nel suo volume dedicato alla poesia pastorale<sup>20</sup>, riserva nel quarto capitolo, incentrato sulla bucolica umanistica, un paragrafo all'ambiente letterario napoletano<sup>21</sup>. Egli parte, appunto da Pontano, la cui poesia bucolica è ricollegata, soprattutto, alla tematica amorosa. A tal proposito, il Carrara parla di "sorriso epicureo" e "ardore sensuale"<sup>22</sup> e rende fulcro centrale della raccolta il motivo erotico, che, a sua detta, domina la *Lepidina*, torna nel *Meliseus*, spicca anche nell'*Acon*. Per lo studioso, la bucolica pontaniana si risolve, in pratica, in bucolica d'amore ed egli finisce per fornire, così, un quadro sicuramente parziale. Se il motivo erotico è, infatti, presente nella *Lepidina*, in questa se ne affiancano sicuramente altri: il componimento presenta, anzi, una quantità di motivi letterari e valori allegorici, che arrivano quasi a travalicare il primo.

Merito della sua analisi, che, benché datata e non priva di limiti, presenta tuttora elementi validi, è di aver messo in evidenza il carattere inconsueto della bipartizione tematica e metrica della *Coryle* e l'alterità, rispetto alla raccolta, del *Quinquennius*, che egli pensa meglio collocata fra le *naeniae*. Quest'accostamento della quinta ecloga, costituita da un mimo tra una madre e un figlio con finalità pedagogiche, alla poesia delle *Naenie* sarà ricorrente anche nei successivi studi ed è indubbiamente una considerazione valida. Un ulteriore merito della sua analisi è di riconoscere la complessità dell'ecloga *Acon*, "la più varia e composita delle ecloghe"<sup>23</sup>, per la compresenza di dati mitologici, dati rustici e accenni amorosi. Tuttavia, lo studioso non sembra cogliere il carattere drammatico e patetico che caratterizza l'ecloga, soprattutto nella sezione finale, e ne sottolinea il tono scherzoso, popolare, rustico, senza rinvenire in essa un tono tragico e accenti autobiografici, come sembrerebbe abbastanza evidente nelle immagini finali di distruzione e lutto.

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 183

<sup>19</sup> E. Percopo, *Vita*, p. 196 "la creazione più geniale del Pontano, la più bella poesia latina del Rinascimento, un inno alla natura napoletana".

<sup>20</sup> E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1915

<sup>21</sup> *La bucolica presso i pontaniani*, *Ivi*, pp. 276-281.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 278

Sempre in relazione alla tradizione bucolica e nell'ambito di una rassegna di opere letterari e in questa inseribile, la raccolta trova spazio nel volume di V. Zabughin, *Vergilio nel rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*<sup>24</sup>.

Nel suo studio sulla ricezione umanistica e rinascimentale di Virgilio, Zabughin, nella sezione dedicata alla ricezione delle *Bucolica* e delle *Georgiche*, offre una carrellata veloce e, forse, un po' troppo frenetica delle *Eclogae* pontoniane: egli, nel sottolineare la disinvoltura con cui Pontano riusa Virgilio, mette in evidenza la vivacità dello stile, decisamente personale e singolare, e la ricchezza quasi 'barocca' delle immagini rappresentate. Il giudizio di Zabughin appare sin troppo influenzato dalla suggestione del barocchismo, spingendolo a vedere tra i protagonisti della *Lepidina*, con evidente forzatura, "diavoli autentici, tolti di peso alla Commedia"<sup>25</sup>.

L'altra suggestione da cui pare farsi ingannare lo Zabughin è l'importanza data nella raccolta alla vita intima e familiare, che è sicuramente una delle cifre distintive della raccolta, ma che non implica la totale assenza di riferimenti allegorici-politici, come sostenuto dallo studioso<sup>26</sup>. Viene, infatti, in questo modo totalmente tralasciato, ad esempio, il carattere allegorico di un componimento come la *Lepidina* e la sua ricca trama di rimandi all'attualità e alla retorica di potere aragonese, che ne costituisce sicuramente uno dei caratteri principali.

La ricchezza compositiva della raccolta conduce Zabughin a soffermarsi sull'aspetto sfarzoso, eccessivo, arrivando a ipotizzare che nello stile del poeta s'intraveda già l'alba del Barocco. A parte l'errore metodologico di fondo di accostare e assimilare fenomeni culturali cronologicamente distanti, egli incappa in un altro sbaglio: nel voler sicuramente mettere in evidenza e lodare la peculiarità dello stile delle ecloghe pontoniane, finisce per fornirne, in realtà, solo un giudizio parziale e non rende giustizia alla reale ricchezza di spunti e varietà di toni della raccolta, che conosce anche momenti di compostezza, armonia e leggerezza poetica, come nel *Maeon* o nella favola di Amore contenuta nella *Coryle*.

Anche nel volume di V. Rossi del 1933 sul Quattrocento letterario italiano<sup>27</sup>, le uniche due ecloghe a cui è dedicata una trattazione più ampia sono la *Lepidina* e il *Quinquennius*. Lo studioso, in realtà, a differenza di quanto fa con le altre opere pontoniane, non dedica nessun paragrafo specifico alla raccolta delle *Eclogae*: nel suo volume ne compare solo uno intitolato la "*La Lepidina*"<sup>28</sup>. Il giudizio espresso dal Rossi è indubbiamente entusiastico: dopo aver esordito con la definizione di "idillio d'ineffabile vaghezza"<sup>29</sup>, egli ne espone piuttosto ampiamente il contenuto e afferma di riconoscervi una delle migliori espressioni della vivida vena rappresentativa del poeta<sup>30</sup>. Il *Quinquennius* viene invece frettolosamente e di sfuggita citato nel paragrafo dedicato alle poesie familiari estranee al *De amore coniugali*, per la presenza come interlocutori di Pelvina e Quinquennio, che rappresentano rispettivamente Ariadna e Lucio<sup>31</sup>.

La trattazione di Rossi presenta, dunque, almeno due limiti evidenti: da una parte, il fatto di ridurre la *Lepidina* a un esempio di capacità descrittiva e rappresentativa del poeta, facendone un capolavoro d'arte descrittiva e tralasciandone completamente

---

<sup>24</sup> V. Zabughin, *Vergilio nel rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, Bologna, Zanichelli, 1920

<sup>25</sup> V. Zabughin, *Vergilio nel rinascimento italiano*, p. 242.

<sup>26</sup> V. Zabughin, *Vergilio nel rinascimento italiano*, p. 242: "non più allegorie aulico-politiche pur ammesse dall'istesso Vergilio; al massimo spunti di vita intima del poeta e dei suoi amici".

<sup>27</sup> L'edizione originale del volume di Rossi è del 1933, ma si cita la nuova edizione a cura di A. Balduino, del 1992: V. Rossi, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento. Nuova edizione a cura di A. Balduino*. Padova, Vallardi, 1992.

<sup>28</sup> Rossi, *Il Quattrocento*, pp. 720-722.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 720

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 722.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 724.

l'importanza e incidenza dei contenuti. Dall'altra, il silenzio della raccolta delle *Eclogae* in sé per sé, a cui il Rossi sembra non attribuire la dignità e la fisionomia di opera a sé stante.

L'approccio del Rossi è, cioè, sintomatico del destino critico che incontra spesso la raccolta, soprattutto in studi incentrati sulla figura di Pontano, piuttosto che in quelli sulla tradizione bucolica: essa viene quasi privata di un'esistenza propria e, per lo più, rappresentata unicamente dalla *Lepidina*, a riprova della mancanza di riconoscimento di una vera e propria identità, probabilmente da imputare al carattere multiforme e variegato che caratterizza la stessa raccolta. L'atteggiamento del Rossi, come quello di altri studiosi, appare, in realtà, piuttosto arbitrario e parziale: la *Lepidina* rappresenta sicuramente il componimento dalla maggiore estensione e di respiro più ampio, dall'architettura vasta e complessa, ma non è rappresentativo della multiforme ispirazione che attraversa la raccolta, che presenta componimenti caratterizzati da altri e anche più originali motivi e strutture poetiche. Non è, cioè, sufficiente a esaurirne, a coprirne la gamma di temi, motivi e soluzioni stilistiche abbracciati.

Sulla stessa lunghezza d'onda, anche il giudizio di Altamura che, nel suo studio sull'*Umanesimo meridionale*<sup>32</sup>, nel paragrafo dedicato alle *Eclogae*<sup>33</sup>, finisce per ricordare e analizzare esclusivamente la *Lepidina*, mentre le restanti ecloghe non sono neppure citate. La *Lepidina* è considerata degna di menzione per i particolari e originali caratteri che assume in esso il riutilizzo della mitologia classica e per la fantasia e icasticità delle modalità rappresentative e descrittive che in essa prendono vita<sup>34</sup>.

La trattazione di Altamura presenta, dunque, caratteristiche e limiti già incontrati: assimila, e limita, la raccolta delle *Eclogae* esclusivamente al primo componimento, tacendo sugli altri e ricordando del primo esclusivamente i caratteri originali dell'uso mitologico e la bellezza delle rappresentazioni e delle descrizioni.

Sempre la *Lepidina* è al centro degli interessi degli studi sulle *Eclogae* anche nel decennio successivo. An *eclogue of Giovanni Pontano* è il titolo dell'articolo di L. Grant, che appare nel 1957 su *Philological Quarterly*<sup>35</sup> e segna l'inizio di un nuovo approccio allo studio della prima ecloga. Lo studioso ne fornisce, infatti, uno studio sobrio e sistematico, scevro di azzardati giudizi stilistici, ma particolarmente attento soprattutto alle caratteristiche della struttura, che viene intesa come l'assemblamento di otto ecloghe, coincidenti con il prologo e le sette pompe.

Il Grant ritorna sulla prima ecloga pontaniana anche nella sua monografia sulla poesia pastorale che appare qualche anno dopo, nel 1965<sup>36</sup>: nella classificazione dei nuovi usi a cui è adattata la poesia pastorale nella poesia neo-latina, lo studioso inserisce la *Lepidina* nel capitolo dedicato all'"uso privato" e, all'interno di questa categoria, nell'uso drammatico, come 'dramatic eclogues'. Nonostante la classificazione adottata, egli, tuttavia, non esclude che possa essere stata anche rappresentata pubblicamente: non è solo la contraddizione delle due affermazioni a lasciare perplessi, ma è l'inserimento stesso nella sezione dell'uso 'privato'. La *Lepidina*, con la marcata esaltazione di Partenope (e, con essa, della Napoli aragonese) di cui si fa portavoce, è, invece, a nostro avviso, da ricollegare proprio alla dimensione pubblica e a finalità rappresentative squisitamente pubbliche. In ogni caso, nella monografia, il Grant si

---

<sup>32</sup> A. Altamura, *L'Umanesimo nel mezzogiorno d'Italia: storia bibliografia e testi inediti*, Firenze, Bibliopolis, 1941

<sup>33</sup> Altamura, *L'Umanesimo nel mezzogiorno d'Italia*, pp. 36-7.

<sup>34</sup> Così Altamura definisce la prima ecloga "una rassegna piena di colori e di lucentezze, dalla quale emergono, in un canoro inno a Napoli adottiva, tutte le bellezze delle contrade", Altamura, *L'Umanesimo nel mezzogiorno d'Italia*, p. 37.

<sup>35</sup> L. Grant, *An eclogue of Giovanni Pontano*, «*Philological Quarterly*», 36, (1957), pp. 76-84

<sup>36</sup> L. Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Pr., 1965, pp. 388-392

limita a offrire una descrizione delle diverse pompe, senza fornire un'analisi delle fonti, né dei rapporti con la tradizione bucolica; semplicemente, esprimere un giudizio finale generale, che vuole la Lepidina come esempio completamente rappresentativo dello stile di Pontano, del suo particolare uso della lingua latina, del suo amore per i neologismi e, più in generale, del suo uso mondo poetico, fatto di sensualità e tenerezza familiare<sup>37</sup>.

Tra le nuove forme di pastorale e come esempio di *egloga holitoria* viene, invece, classificata la quarta ecloga pontaniana, in cui i protagonisti sono ortolani, i doni da offrire alla donna amata verdure, i cibi preferiti ortaggi. Merito del Grant è avere intuito l'appartenenza dell'ecloga a un nuovo codice orifinale; tuttavia, egli esprime una valutazione parziale quando afferma che c'è molto di convenzionale nell'ecloga e a farsi sentire è soprattutto l'influenza del *De amore*<sup>38</sup>. L'*Acon*, appare, invece, come una delle più complesse ecloghe della raccolta, per ricchezza di spunti di ogni genere. I diversi canti intonati da Meliseo e riportati dai due ortolani Petasillo e Saliunco sono sì, ispirati, alla tradizione bucolica, ma connotati in maniera nuova. La dimensione autobiografica, poi, più che dei toni dolci e amorosi del poema sull'amore coniugale, si tinge di quelli drammatici e angoscianti della personale espressione del dolore dell'autore dovuto alle vicende storiche e personali degli ultimi anni di vita.

Nella successiva rassegna di nuovi usi della poesia pastorale, compare, come primo esempio di '*domestic eclogue*' il *Quinquennius*<sup>39</sup>. La sesta ecloga pontaniana, che viene, più comunemente, accostata alle *Neniae* e 'allontanata' dalla raccolta bucolica e trova qui una sua identità bucolica nella classificazione delle ecloghe, benché lo stesso Grant precisi che sia priva di elementi pastorali. Il fatto che sia annoverata come 'ecloga' sancisce una sorta di riconoscimento e istituzionalizzazione del nuovo tipo di poesia di cui essa è espressione. Tuttavia, neppure lo studioso può fare a meno di notare la particolarità dello stile, che ne fa un esempio emblematico della poesia domestica e coniugale del Pontano e della sua libertà stilistica, tanto nel riuso catulliano, quanto nella creazione di diminutivi e neologismi<sup>40</sup>.

Nel capitolo dedicato all'uso 'commemorativo' della poesia pastorale, tra gli epicedi, trovano poi spazio il *Meliseus* e il *Maeon*<sup>41</sup>. Pontano è, ricordato, anzi, come il primo fra gli umanisti italiani ad adattare l'epicedio pastorale alla commemorazione di contemporanei. A proposito della seconda ecloga, il Grant loda la sincerità e spontaneità che assume il compianto e l'enfasi dell'affetto che ne emerge, ma nota anche la singolarità e l'eccentricità delle immagini e la presenza di numerose ripetizioni<sup>42</sup>. Nella terza ecloga lo studioso riconosce, ugualmente, una singolarità tra la prima parte, occupata dal ricordo del medico Paolo Attaldi, e la seconda, da immagini di spensierata vita pastorale, che indurrebbe cautela nella definizione di vero e proprio epicedio<sup>43</sup>.

Il ruolo fondante, e fondamentale, del Pontano nella rielaborazione umanistica dell'epicedio pastorale è, comunque, riconosciuto e ribadito.

Decisamente meno spazio è dedicato, invece, alla *Coryle*, che viene solamente menzionata di sfuggita all'interno della rassegna di ecloghe in cui è ravvisabile la creazione di nuovi miti, per via del mito di trasformazione di Coryle in nocciolo che è narrato all'inizio<sup>44</sup>.

---

<sup>37</sup> L. Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, p. 392: "his fluent Latin, his neologisms, his free use of the later Latin vocabulary, his sensuous admiration of the physical beauty of women, coupled with the domestic *Gemütlichkeit*".

<sup>38</sup> L. Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, pp. 234-235.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 306-9

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 306.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 309

<sup>44</sup> Grant, *Neo-latin literature and the pastoral*, p. 248

Se le ecloghe pontaniane si conquistano, in questo modo, il loro posto nella rassegna di poesia neo-latina pastorale europea, la loro analisi rimane, tuttavia, insufficiente per una conoscenza sistematica della raccolta in quanto, ancora una volta, la loro trattazione non tiene conto del concetto di “raccolta” di ecloghe e dissemina i sei componimenti fra le varie sezioni della monografia. Ciò costituisce da una parte un’ulteriore conferma del carattere aperto della raccolta pontaniana, dall’altra una conseguenza inevitabile dell’impianto di fondo dello studio del Grant, mosso dall’intento di trovare una classificazione e di fare ordine nella sconfinata mole di materiale a sua disposizione.

Pressappoco contemporanea alla monografia di Grant è l’*Antologia di poeti latini del Quattrocento*, curata da F. Araldi, L. Gualdo Rosa e L. Monti Sabia<sup>45</sup>, in cui compare una traduzione italiana di tre delle sei ecloghe: la *Lepidina*, il *Meliseus* e il *Quinquennius*<sup>46</sup>. La selezione sembra mossa dalla predilezione per uno solo dei caratteri della raccolta: il motivo amoroso-familiare e la figura della moglie, che accomuna, infatti, tutti e tre i componimenti: nel primo esso emerge nell’amore tra Lepidina e Macrone, che è corrispettivo popolare di quello fra Parthenope e Sebeto; nel secondo, nell’epicedio tributato ad Ariadna, nell’ultimo, nel tenero dialogo di Pelvina e Quinquennius, che alludono a quelle della moglie e del figlio Lucio.

Dalla raccolta restano fuori il *Maeon*, l’*Acon* e la *Coryle*, tre componimenti che potevano risultare poco rappresentativi dello stile tipico del Pontano e, quindi, poco adatti a un’antologia. Nell’*Introduzione* all’antologia, d’altra parte, Araldi dà spazio solo alla *Lepidina* e al *Quinquennius*. Egli si sofferma, in particolare, sulla prima ecloga, sul variegato e vivido mondo messo in scena e sui caratteri fantasiosi e colorati che assume, in essa, la rielaborazione mitologica<sup>47</sup>. Quest’interesse per il lato mitologico e la ricreazione mitica pontaniana, lo porta a ricordare e a sottolineare la vivacità della raffigurazione delle figure di Partenope, Pistasi, Formelli, Olimpiade, Conicle, Ermete e Vesuvio. È su questo aspetto, quello che nella critica ha sempre riscosso maggiore successo, che si concentra anche lo studioso, a discapito di tutti gli altri, quali ad esempio l’allegoria meta-letteraria dell’ultima pompa, contenente una vera e propria storia del genere bucolico, l’aderenza delle personificazioni delle varie località all’attualità storica, la presenza di messaggi encomiastici della dinastia aragonese.

Oltre alla *Lepidina*, merita un accenno nell’*Introduzione* araldiana anche l’ultima ecloga, il *Quinquennius*, la cui menzione affiora, però, nella trattazione delle *Neniae*, a riprova di un collegamento che è, come detto, ricorrente nella critica letteraria<sup>48</sup>. Che il *Quinquennius* sia più vicino alla poesia delle *Neniae* che ai caratteri della bucolica, appare come un dato abbastanza pacifico; non ne vengono, però, mai messe in luce le differenze sostanziali rispetto a quella, ovvero la struttura dialogico-mimetico che, rispetto alle *Neniae*, dà voce anche al bambino, oltre che alla madre.

L’interesse dello studioso è, come negli studiosi precedenti, rivolto allo stile personale e unico del componimento, che, avvalendosi di particolari soluzioni linguistiche, quali diminutivi e neologismi, imprime un’eccezionale tenerezza e dolcezza al dialogo fra madre e figlio e arricchisce di nuove potenzialità la lingua latina<sup>49</sup>.

---

<sup>45</sup> *Antologia di poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Araldi, L. Gualdo Rosa e L. Monti Sabia Napoli-Milano, Ricciardi, 1964; le traduzioni compaiono anche nella ristampa: G. G. Pontano, *Poesie latine. Scelta*. A cura di L. Monti Sabia. Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977.

<sup>46</sup> *Poeti latini del Quattrocento*, pp. 528-30.

<sup>47</sup> Lo studioso arriva, così, a definirla “gigantesco, fantasioso presepio, a cui partecipano allo stato naturale o personificate tutte le bellezze del mare, della costa e del retroterra” (*Poeti latini del Quattrocento, Introduzione*, p. 528).

<sup>48</sup> *Poeti latini del Quattrocento, Introduzione*, pp. 532-533

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 533: “piegata con insuperabile arte ad ignorate dolcezze”.

Un interesse per la sesta ecloga dai caratteri simili a quelli assunti nell'Arnaldi, è nella sezione dedicata a Pontano da F. Tateo nel suo studio sull'Umanesimo meridionale<sup>50</sup>. Il *Quinquennius*, di cui viene fornita una traduzione, è trattato, in pratica, insieme alle *Neniae*, in quanto considerato un'esperienza letteraria affine<sup>51</sup>. A parte sono citate le altre ecloghe, nella sezione dedicata al tema erotico, alla "sensualità" e al "naturalismo" della poesia pontaniana. Anche in questo caso, l'attenzione si concentra quasi esclusivamente sulla *Lepidina*, mentre il *Meliseus*, l'*Acon* e la *Coryle* vengono semplicemente menzionate come 'dedicate alla moglie del poeta'. Nessuna menzione è fatta del *Maeon*.

Se l'analisi dedicata alla *Lepidina* sembra molto pertinente per il risalto dato all'innovazione dell'uso bucolico, alla sua identità di poemetto, alla ricchezza e varietà di motivi, assai superficiale appare, invece, la menzione fatta delle altre ecloghe, che sono intese tutte e tre come dedicate alla moglie del poeta, cosa che risulta vera per il Meliseo, ma non completamente per le altre due. È vero che l'*Acon* presenta una serie di canti intonati da Meliseo per Ariadna, ma nel componimento il ricordo della moglie è solo uno dei tanti motivi che si susseguono nella complessa architettura poetica di quello che non è un componimento d'amore. Della *Coryle*, è, invece, messo in evidenza il carattere di prodotto ibrido, in cui agisce una contaminazione fra bucolica ed epillio: l'attenzione all'ibridismo della quinta ecloga, costituisce sicuramente un punto di forza dell'analisi del Tateo, però egli non fa cenno anche alla più ovvia contaminazione con la tradizione elegiaca che è in atto nel componimento.

D'altra parte il carattere singolare della quinta ecloga giusto pochi anni prima, nel 1970, era stato già oggetto degli interessi della Monti Sabia, nel suo articolo, più volte citato, *Esegesi e preistoria del testo nella Coryle del Pontano*<sup>52</sup>. Lo studio operato dalla Monti Sabia sulla *Coryle* e sulle sue testimonianze manoscritte appare di grande spessore scientifico e mostra, da una parte, un interesse incentrato su una delle ecloghe fino a quel momento meno battute, dall'altra un approccio 'filologico' che era mancato sino a quel momento ai singoli studi relativi alle *Eclogae*. I risultati esposti nell'articolo confluiscono, dunque, nell'*Introduzione* all'edizione critica curata dalla studiosa che comparirà di lì a pochi anni<sup>53</sup>.

La Monti Sabia ha l'indubbio merito di aver, in un certo senso, fornito una vera identità alla raccolta mediante un'edizione critica, con traduzione italiana e note esplicative, incentrata esclusivamente sul testo delle *Eclogae*. Tuttavia, non ha dedicato, oltre a questi, ulteriori studi specifici sulla raccolta e sull'interpretazione delle singole ecloghe o sul rapporto con le fonti e con le varie tradizioni letterarie.

Sulle ecloghe, però, la studiosa torna in un saggio dedicato alla rielaborazione mitologica operata dal Pontano nella sua produzione poetica: *Trasfigurazione di Virgilio nella poesia del Pontano*<sup>54</sup>. Di quest'amore per l'innovazione e costruzione mitologica, la studiosa è interessata a un aspetto in particolare: la trasfigurazione poetica a cui è sottoposta la figura del poeta Virgilio. Il poeta latino, modello dichiarato dell'umanista, viene costantemente ricollegato, nella sua poesia, all'ambito napoletano e quest'operazione è visibile, fra l'altro, proprio nella *Lepidina* e nella settima pompa, nella sezione delle profezie, dove è delineata una vera e propria storia del genere bucolico. Nei vv. 740-743 si fa cenno agli inizi della tradizione bucolica e ai fondatori (Teocrito), nei vv. 745-755 si allude, invece, proprio a Virgilio, ma si sposta in area napoletana la composizione delle sue *Bucoliche*. Evidentemente, il poeta latino diventa

---

<sup>50</sup> F. Tateo, *Umanesimo meridionale*, Bari, Laterza, 1972,

<sup>51</sup> F. Tateo, *Umanesimo meridionale*, p. 11

<sup>52</sup> L. Monti Sabia, *Esegesi e preistoria del testo nella Coryle del Pontano*.

<sup>53</sup> I. I. Pontani *Eclogae*.

<sup>54</sup> L. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio nella poesia del Pontano*, in "Atti del Convegno Virgiliano di Brindisi nel Bimillenario della morte", Perugia 1983, pp. 47-63.

poeta napoletano e, nella sequenza successiva (vv. 757-767), Pontano può autorappresentarsi senza problemi come suo diretto successore. A tal proposito la studiosa parla di ‘mitopoiesi’, intendendo con essa la tendenza del Pontano a piegare la mitologia classica alle proprie esigenze poetiche e a ‘confezionare’ originali miti, partendo da una elaborazione di quelli antichi o attingendo con dovizia alla propria fantasia.

Uno studio ancora più approfondito sulla mitologia pontaniana è, però, condotto da D. Coppini, che, nella sezione relativa ai carmi di Pontano della *Letteratura italiana* diretta da Asor Rosa.<sup>55</sup>, dedica alla questione il paragrafo intitolato *Il mito fabbricato e l’umanesimo del mito. (728-730)*. La studiosa mette in luce in maniera puntuale le diverse dinamiche di uso e riutilizzo del mito in tutta la produzione poetica del Pontano, non mancando di menzionare la *Lepidina*, per il brillante raffigurazione della massa di eroi e personaggi che la popolano<sup>56</sup>.

È sempre l’interesse per il mito alla base di un secondo, e recente, studio della Coppini, in cui la studiosa si occupa della ricezione delle *Metamorfosi* ovidiane nella produzione pontaniana<sup>57</sup>. Fra gli esempi di miti metamorfici presenti in essa, vengono infatti anche ricordate la quarta e quinta ecloga del Pontano, che presentano entrambe un mito di trasformazione nella parte iniziale<sup>58</sup>. È merito della studiosa aver, dunque, ampliato l’interesse per la mitologia pontaniana, che nella critica precedente era stato limitato alla *Lepidina*, ad altre due ecloghe, che presentano ugualmente tratti particolari di riutilizzo. La Coppini analizza le dinamiche della metamorfosi, indagando, in entrambi i casi, i punti di contatto e quelli di distanza rispetto al modello ovidiano. Dettato dal taglio peculiare del saggio, che si occupa di ricezione ovidiana, il saggio della Coppini mostra un nuovo approccio alla raccolta delle *Eclogae*, un nuovo ed encomiabile interesse per un aspetto della raccolta poco, o per nulla, studiato: la dipendenza dalla tradizione ovidiana.

La denominazione di *Eclogae* data alla raccolta, infatti, non rende immediatamente chiari e percepibili i rapporti con più generi e tradizioni della letteratura latina, che rappresentano, invece, uno dei caratteri costanti e tipici della raccolta.

Fra gli anni 80 e gli anni 90, però, la raccolta trova spazio, al di fuori degli studi propriamente pontaniani, in altri due studi relativi alla tradizione bucolica.

Il primo è il volume di M. Stracke sulle ecloghe latine umanistiche e il loro rapporto con la tradizione classica e le innovazioni umanistiche<sup>59</sup>. La Stracke annovera il Pontano tra i principali esponenti dell’ecloga umanistica, insieme a Boiardo, Mantovano e Sannazaro, ma fornisce uno studio delle *Eclogae* che appare limitato, in quanto poco sistematico e confuso. L’analisi delle ecloghe dei quattro umanisti è organizzata per motivi e filoni tematici e viene così a mancare un’analisi unitaria e sistematica di ciascuna ecloga: i componimenti del Pontano si vengono a ritrovare, così, sparsi, e dispersi, in diverse sezioni *Trauer; Familienleben; Liebe; Aktualisierung vergilischer Motive*, come è naturale aspettarsi, visto che la molteplicità di motivi e identità di ciascuna ecloga rende difficile la disposizione delle stesse sotto un’unica categoria. Nella ricerca della Stracke, insomma, viene prestata più attenzione al

---

<sup>55</sup> D. Coppini, *"Carmina" di Giovanni Pontano*, in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1992, vol. I, pp. 713-741.

<sup>56</sup> La studiosa definisce l’ecloga “brillante capolavoro di fantasia scenografica”, Coppini, *"Carmina" di Giovanni Pontano*, p. 728).

<sup>57</sup> D. Coppini, *Le metamorfosi del Pontano* in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. Anselmi – M. Guerra, Bologna, Gedit, 2006, pp. 75-108.

<sup>58</sup> D. Coppini, *Le metamorfosi del Pontano*, pp. 88-90.

<sup>59</sup> M. Stracke, *Klassische Formen und neue Wirklichkeit. Die lateinische Ekloge des Humanismus*, Gerbrunn bei Würzburg, Wiss. Verl. Lehmann, 1981.

riconoscimento e alla classificazione dei diversi motivi che all'analisi dei vari passaggi, dei rapporti con la tradizione, delle fonti, dello stile. Uno studio, quindi, che procede per individuazione di grandi tematiche e che si rivela, in ultima analisi, incompleto e non analitico.

La seconda monografia relativa alla tradizione bucolica in cui trovano una trattazione le *Eclogae* del Pontano è il vasto studio sulla storia della poesia pastorale di Kegel-Brinkgreve, *The echoing woods*<sup>60</sup>. Le ecloghe pontaniane vengono presentate, piuttosto brevemente e ne sottolineato il carattere atipico rispetto al genere bucolico e vengono<sup>61</sup>.

Il carattere 'compilativo' del volume di Kegel-Brinkgreve, sicuramente, non rende giustizia alla complessità della raccolta, che viene trattata con grande sinteticità, probabilmente anche per la sua scarsa aderenza alla tradizione bucolico-pastorale. Ma ha il merito di fornirne un quadro d'insieme, per quanto sintetico e non esaustivo, e di proporre, benché nella forma di pura ipotesi, un accostamento alla poesia di Teocrito, ancor più che a quella di Virgilio, motivata dall'eterogeneità della raccolta, che è carattere comune con la bucolica del poeta greco<sup>62</sup>. In questo modo, con il riconoscimento della sua *varietas* viene individuata quella che è sicuramente una delle caratteristiche principali.

Riassumendo, dunque, menzioni e analisi delle *Eclogae* pontaniane si trovano, sostanzialmente, in due ambiti: quello degli studi pontaniani e quello degli studi sulla tradizione bucolica. Tuttavia in nessuno dei due campi la raccolta sembra riuscire a ritagliarsi uno spazio appropriato e sufficiente. Essa si trova, infatti, a vivere una doppia 'penalizzazione', in quanto da una parte viene annoverata, fatta eccezione per la *Lepidina*, fra la produzione secondaria del Pontano, dall'altra è considerata come un caso 'anomalo' di produzione bucolica, non trovando così né negli studi sistematici del genere, né in quelli generici sulla produzione pontaniana una completa ed esaustiva trattazione o approfondita analisi. Essa si trova, cioè, a fluttuare e a latitare in un campo indefinito degli studi, alla ricerca, ancora non del tutto compiuta, di una identità letteraria e dignità come prodotto letterario pontaniano e bucolico.

È in particolare sulla questione dello 'statuto bucolico' delle *Eclogae* che si avverte maggiormente il bisogno di uno studio sistematico, in quanto, in realtà, non è mai stato affrontato il problema del suo grado di aderenza alla tradizione bucolica.

Il nostro lavoro di ricerca si propone di venire incontro a questa esigenza e di colmare un vuoto che è indubbiamente presente nella storia degli studi pontaniani. Sulla base dell'edizione critica della Monti Sabia, forniamo un commentario dell'intera raccolta, in cui vengono sviscerati i vari aspetti e caratteri letterari e linguistici delle ecloghe, con particolare attenzione ai motivi, alle fonti, alle modalità di riutilizzo, al rapporto con le tradizioni poetiche precedenti e alle innovazioni umanistiche apportate dal Pontano e alla definizione dello statuto bucolico dei componimenti costituenti la raccolta e della raccolta in sé.

Saranno inoltre oggetto d'esame, nell'*Appendice*, altri luoghi della produzione pontaniana che rivelano un'ispirazione di fondo accostabile alla poesia bucolica: da una

---

<sup>60</sup> E. Kegel-Brinkgreve, *The echoing woods: bucolic and pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam, Gieben, 1990

<sup>61</sup> Kegel-Brinkgreve, *The echoing woods*, pp. 308-310.

<sup>62</sup> "I would like to suggest that a possible explanation for this deviation from the mainstream of the bucolic genre can be found in the fact that Theocritus and his Greek successors had again become known in the Western world...It seems probable to me that Pontano in writing his 'eclogues' has opted for the latitude offered by the poems of Theocritus as a model, rather than imitating Virgil", Kegel-Brinkgreve, *The echoing woods*, p. 310

parte i due componenti della *Lyra* con protagonista Polifemo<sup>63</sup>, dall'altra il componimento esametrico contenuto nell'*Antonius* e con protagonista Amarilli.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Vedi p. 505.

<sup>64</sup> Vedi p. 523.

## *Introduzione alle forme e ai caratteri generali delle Eclogae*

La necessità di uno studio che esamini lo statuto bucolico nasce dalla constatazione dell'eterogeneità, di cui si tenterà di fornire una prima sommaria presentazione in questa sezione, sintetizzando i contenuti delle ecloghe e dando conto dei rapporti che intercorrono fra ciascun componimento e il resto della raccolta e il grado di aderenza al

La raccolta delle *Eclogae* è costituita da sei componimenti che presentano gli uni rispetto agli altri una grande varietà formale e contenutistica, di cui il titolo generale *Eclogae* non è pienamente rappresentativo.

Il primo componimento della raccolta è, infatti, costituito da un carme epitalamico di 821 versi, in cui è descritto il corteo nuziale delle nozze di Partenope, personificazione della città di Napoli, e Sebeto, personificazione del fiume della città, i cui partecipanti, a loro volta, sono personificazioni di varie località napoletane.

La seconda ecloga, *Meliseus*, è invece costituita da un lungo epicedio di 248 versi per la morte di Ariadna, nome poetico della moglie del Pontano, Adriana, che ha come protagonista il pastore Meliseo, *alter ego* del poeta stesso.

Il terzo componimento contiene nella prima parte, ancora, un epicedio: oggetto n'è il compianto di Paolo Attaldi, medico membro dell'Accademia Pontaniana, da parte dei due pastori Sincerio e Zefireo, che rappresentano, nella mascherata bucolica, con tutta evidenza Sannazaro e Pontano. La seconda parte è, invece, occupata da un canto amebeo fra i due pastori, contenenti una serie d'immagini pastorali convenzionali.

La quarta ecloga, *Acon*, si apre con il mito di trasformazione della fanciulla Nape in navone e passa, quindi, a concentrarsi sulla figura di Meliseo, di cui sono riportati diversi canti: i primi sono d'amore per la moglie, l'ultimo è un canto dai toni più dolorosi e disperati.

La quinta ecloga, *Coryle*, è bipartita tra una prima parte in esametro dedicata alla pianta del nocciolo e al relativo mito di trasformazione e una seconda parte, in distico, occupata dalla narrazione dell'agguato che le donne cantate dai poeti d'amore latini tendono al fanciullo Amore, per vendicarsi delle sofferenze e dei dolori patiti a causa sua. Il fanciullo viene legato e bendato dalle donne, finché non è soccorso e liberato da Ariadna, a cui promette l'amore di un grande poeta.

La quinta ecloga, infine, il *Quinquennius*, è strutturata come un dialogo fra una madre, Pelvina, e il figlio, Quinquennius, che verte su motivi di vita quotidiana e sulla religione.

Dalla presentazione sommaria ed estremamente sintetica del contenuto delle singole ecloghe, qui effettuata solo a scopo illustrativo, emerge una disparata e vasta varietà di motivi e temi, che si moltiplica con l'analisi particolareggiata e minuziosa condotta nel commento. Ciascuna ecloga, in realtà, si fa portavoce di istanze diverse e sembra nascere da momenti ed esigenze compositive l'una estremamente diversa l'altra, rapportandosi, inoltre, in maniera diversa alla tradizione bucolica e al termine *ecloga* con cui viene designata.

La complessità e varietà della raccolta è da intendere legata da una parte alle particolari forme di riuso delle tradizioni letterarie classiche che in essa prendono vita, dall'altra alla particolare vicenda editoriale che l'ha vista protagonista e che abbiamo appena analizzato.

Come già accennato, sono le ultime due ecloghe a essere apparse sempre più 'estrane' alla raccolta. La *Coryle* presenta la singolarità della bipartizione metrica fra

esametro e distico che costituisce, di suo, un carattere anomalo non solo per questa raccolta, i cui componimenti sono tutti in esametro, ma, più in generale, per la tradizione bucolica, che trova, anzi nella forma esametrica, uno dei pochi fattori identificativi. Del resto, anche il contenuto della sezione in distico non presenta punti di contatto con la tradizione bucolica e si rivela, anzi, allusivo proprio nei confronti di quella elegiaca. Nella sezione esametrica, poi, si accenna brevemente alla storia della tradizione bucolica (vv. 25-29), ma compare anche un mito di trasformazione (vv. 14-21) che è più vicino a quella metamorfica ovidiana che bucolica.

Benché sia assente nella classificazione letteraria antica una gamma di criteri validi e necessari alla definizione di 'ecloga', tuttavia appare chiaro che la *Coryle* presenti caratteri altri rispetto ad essa o, quanto meno, singolari.

Ancora più singolare e stridente la presenza nella raccolta del *Quinquennius*, in cui gli elementi 'bucolici' sono completamente assenti, risolvendosi l'ecloga in un dialogo fra la madre e il figlio su motivi di tutt'altra natura: l'origine del temporale, l'identità della figura dell'Orco, la natura di Dio. L'unico dato che può essere ricondotto alla forma ecloghistica è, forse, la struttura dialogica, ma ciò non evita al *Quinquennius* di essere il componimento che occupa la posizione più 'defilata' all'interno della raccolta, costituendone quasi un'appendice avulsa e rappresentando, probabilmente, la scelta meno felice di Summonte.

La *Coryle*, infatti, pur nella sua singolarissima struttura metrica, presenta punti di contatto con alcune istanze generali che attraversano le *Eclogae*, mostrando, a dire il vero, come la sua 'singolarità' sia frutto di un mancato completamento, dovuto evidentemente alla morte dell'autore, piuttosto che il frutto di un'ispirazione completamente estranea alle *Eclogae*.<sup>65</sup>

Nel componimento, infatti, non solo è ravvisabile una sezione in cui, come già accennato, si allude alla storia della bucolica, ma è menzionato anche un personaggio ricorrente delle *Eclogae*, Meliseo, che compare parimenti nella prima, seconda e quarta ecloga. In particolare, nella *Coryle* gli sono attribuite le stesse parole che pronuncia nella seconda ecloga. Nei vv. 12-3 s'immagina, infatti, che il nocciolo trattenga il lamento del pastore: *Vidi tua funera coniux, / atque illa :Ah moriens morientem, Ariadna, relinquis*, così come s'immaginava nell'*incipit* del Meliseo: *Servat adhuc corylus: «Vidi tua funera, coniux, non o non perii»* (vv. 2-3) Anche il secondo lamento riportato: *«Ah moriens morientem, Ariadna, relinquis»* (v. 13) compare nello stesso *incipit* della seconda ecloga, dov'è però attribuito al pioppo (v. 4). Nella *Coryle*, viene, inoltre, menzionata la ninfa Patulci, anch'essa figura costante della poesia del Pontano e, in particolare, delle *Eclogae*. Oltre che nella *Lepidina* (vv. 634 ss.), essa compare sempre nel *Meliseus*, dove ricopre un ruolo di primo piano, in quanto raccoglie la zampogna abbandonata del pastore e con questa intona un lamento di rievocazione di scene quotidiane con protagonista Ariadna (vv. 23 ss.). In questo senso, la *Coryle* presenta più di un punto di contatto con il resto della raccolta, in quanto vi confluiscono quelli che sono motivi ricorrenti e portanti e vi compaiono personaggi usuali che la popolano. L'intera favola di Amore è, poi, cantata da Antiniana, che nella prima ecloga è protagonista dell'intera sezione delle profezie relative alla stirpe discendente da Partenope e Sebeto (vv. 701-776). Nella quinta ecloga sono, quindi, concentrati i personaggi ricorrenti, come Meliseo, Patulci e Antiniana, che segnano una sorta di linea di congiunzione all'interno della bucolica pontaniana.

L'importanza di Meliseo, in particolare, è testimoniata dalla sua presenza in ben quattro delle sei ecloghe: la prima, in cui gli è dedicato un breve omaggio alla fine della quarta pompa (vv. 349-355); la seconda, che gli è addirittura intitolata, la quarta, in cui

---

<sup>65</sup> Per le fasi di composizione della quinta ecloga: L. Monti Sabia, *Esegesi e preistoria del testo nella Coryle del Pontano*.

diventa la figura di riferimento per i due ortolani che conducono il dialogo, e la quinta, appunto.

Per quanto riguarda la sua menzione nella *Lepidina*, la sua comparsa improvvisa e defilata e non lascia escludere che il recupero della sua figura sia intervenuto solo in un secondo momento rispetto alla sua composizione, il momento in cui le ecloghe, evidentemente concepite separatamente, sono state assemblate e ciò può essere avvenuto con la funzione di conferire alla prima ecloga un carattere di continuità con le altre. In realtà è anche la prima delle ecloghe a presentare decisi caratteri distintivi rispetto alle altre: l'estensione, il carattere epitalamico, l'intera strutturazione in cortei, che ne fanno un prodotto letterario a sé stante, di grande ricchezza e interesse.

Ad accomunare la *Lepidina* alle altre ecloghe è, in realtà, oltre ai personaggi menzionati, anche il carattere dialogico: essa viene, infatti, immaginata come un dialogo fra i due pastori *Lepidina* e *Macrone*. Il dialogo è, infatti, la struttura prediletta nella raccolta, ma non l'unica: tutte le ecloghe sono infatti immaginate come due o più interlocutori, ma non la *Coryle*. Se non fosse per la quinta ecloga, si sarebbe potuto rintracciare nella forma dialogica un criterio di identificazione delle ecloghe pontoniane valido anche per il singolare e 'estraneo' *Quinquennius*. Il termine *Ecloga* potrebbe diventare, cioè, funzionale a indicare un componimento fornito di una cornice mimetico-dialogica e questo carattere potrebbe essere il solo capace accomunare componimenti tanto diversi. Ma fa difetto la *Coryle* che non presenta la cornice dialogica. In realtà, però, il componimento si apre con un'apostrofe a Sannazaro, ed è quindi presupposto un interlocutore; per cui non è del tutto da escludere che Summonte intendesse e usasse il termine *ecloga* con questa accezione e in questo modo giustificasse la compresenza di componimenti tanto distanti sotto l'etichetta univoca di *eclogae*.

Dal punto di vista strutturale, dunque, il *Quinquennius*, è in maggiore sintonia con le altre ecloghe, rispetto alla *Coryle*, benché sul piano contenutistico vi risulti completamente estraneo e avulso. L'inserimento nella raccolta della *Coryle* appare invece più coerente proprio per la presenza di alcuni motivi e tematiche che compaiono nelle altre ecloghe e che sono totalmente assenti nel *Quinquennius*. L'unico motivo che può, in qualche modo, ricollegare la sesta ecloga agli altri componimenti è quello della figura della moglie, adombrata dietro la figura materna di *Pelvina*. La figura di *Ariadna* costituisce, in effetti, un motivo ricorrente: nella prima ecloga è forse ravvisabile nella figura stessa di *Lepidina*, nella seconda ecloga il suo ricordo domina il *threnos* tanto di *Patulci* quanto di *Meliseo*, nella quarta ecloga diversi sono i canti a lei dedicati sempre dal pastore *Meliseo*; nella quinta non manca un riferimento alla sua morte. Pur costituendo una presenza costante della raccolta, tuttavia essa non basta a unire tutti i suoi componimenti. Infatti, in primo luogo, l'omaggio e il ricordo della figura della moglie è costante in tutta la produzione del poeta ed è una fonte d'ispirazione onnipresente, anche al di fuori delle ecloghe; in secondo luogo, manca qualsiasi cenno ad *Ariadna* nel *Maeon*, che occupa, ugualmente, una posizione anomala nei confronti delle altre ecloghe.

La quarta ecloga è sì, strutturata in maniera dialogica e contiene un epicedio come la seconda ecloga, ma in essa il riutilizzo della bucolica si avvale di modalità di molto diverse. I caratteri di 'alterità del *Maeon* sono più di uno: innanzitutto, non sono menzionati né *Meliseo*, né *Ariadna*; in secondo luogo, l'ecloga si compone di due sezioni piuttosto staccate e non congruenti: la prima, contenente l'epicedio di *Paolo Attaldi* e riflessioni sulla morte di uno spietato cerebralismo, la seconda, rappresentazioni di scene di vita pastorale, per le quali i pastori esprimono e rivendicano la loro predilezione. In un certo senso, è l'unica ecloga che si attinge davvero a ecloga, ammiccando, più apertamente, alla pastorale antica e riproponendone motivi convenzionali a livello macrotestuale, con un finale che allude chiaramente alla decima

ecloga virgiliana. È, forse, l'ecloga più "bucolica" delle sei, ma anche una delle più 'estrane' alle altre, oltre che la più breve.

È dunque difficile rinvenire un tratto unitario comune a tutti e sei i componimenti, che funga da criterio unificatore. A unire i diversi componimenti della raccolta, dunque, sembra essere non tanto il loro contenuto, ma, caso mai, un determinato, sfaccettato, variegato modo di concepire l'ecloga e la bucolica.

Un altro dato costante ravvisabile è il fatto che è in atto, nella raccolta, una sorte di costante speculazione poetica sulla bucolica, che costituisce un punto di contatto significativo tra le ecloghe, ma che testimonia forse anche una tensione irrisolta a rintracciare e conferire un'identità alla bucolica pontaniana.

Una caratteristica comune è, infatti, la presenza di sezioni che possono essere lette in chiave meta-poetica e che possono essere riconnesse a una riflessione sulla tradizione bucolica e a un tentativo di canonizzazione.

Nella *Lepidina* questa tensione emerge in maniera abbastanza scoperta nella settima pompa, nella sezione delle profezie (vv. 745 ss). La settima pompa della prima ecloga è, infatti, dedicata alle profezie relative alla progenie di Partenope e Sebeto: dopo la nascita di una stirpe abile a lavorare i campi, una abile a tessere, una abile nella guerra, Pontano pronostica la nascita di una nuova stirpe di pastori e, subito dopo, fa riferimento a un pastore che, venuto da lontano, intonerà i suoi canti bucolici a Napoli (vv. 745-756) e, subito dopo, a un pastore, parimenti straniero, che gli succederà dopo molto tempo. Nei versi successivi (vv. 769-776) vengono prospettati altri pastori, che si distingueranno per la loro zampogna. È evidente che il poeta sta facendo riferimento alla tradizione bucolica, come notava già la Monti Sabia nella sua analisi della trasfigurazione subita dalla figura di Virgilio nella poesia pontaniana<sup>66</sup>: il primo pastore a cui si fa cenno è, ovviamente, Virgilio, il secondo riferimento è a sé stesso, con evidente tentativo di equiparare la propria vicenda autobiografica e poetica a quella del poeta latino. Infine, un ultimo pensiero è dedicato ai suoi successori, adombrati nell'ultima profezia, in cui è facile scorgere un'allusione a Sannazaro.

Sannazaro è, d'altra parte, interlocutore privilegiato del poeta nelle *Eclogae*, figura che torna costantemente. Nel *Meliseus* la zampogna gettata da Meliseo viene raccolta dalla ninfa Patulci che la promette a un Dafni, a cui non si fa più cenno nel corso della bucolica, e che è evidentemente da identificare con Sannazaro, non solo in quanto autore di un'ecloga *Meliseo* che fa parte della sua *Arcadia*, ma anche, più in generale, in quanto allievo del Pontano e autore di ecloghe.

Sannazaro è anche interlocutore nella terza ecloga, il *Maeon*: protagonisti ne sono i due pastori Sincerio e Zefireo e non è difficile scorgere, dietro il primo, Sannazaro stesso, il cui nome accademico era appunto Sincerio. È facile immaginare, poi, che dietro Zefireo si celi il Pontano: l'ecloga si svolge dapprima con una serie di considerazioni sulla morte e poi con la dichiarazione di una 'filosofia' bucolica che emerge da una sorta di agone bucolico a cui i due danno vita, e che si costruisce con immagini pastorali dell'uno contrapposte a quelle dell'altro. Un'allusione, forse, al confronto e 'agone' fra le produzioni bucoliche dei due poeti.

La *Coryle*, infine, si apre proprio con un'apostrofe ad Actio, a Sannazaro, a cui la voce narrante affida la pianta del nocciolo. Il nocciolo assume qui rilevante e fondamentale valore poetico e l'affidamento si carica della funzione di dichiarazione poetica. Non è solo un passaggio di consegna dal maestro all'allievo, ma è anche l'occasione di celebrazione di una nuova modalità poetica simboleggiata dalla pianta. Il nocciolo è stato, infatti, testimone sia della gioia derivante dall'amore per Ariadna che del dolore per la sua morte: esso è, dunque, simbolo di una poesia dalle forti

---

<sup>66</sup> L. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio nella poesia del Pontano*, in "Atti del Convegno Virgiliano di Brindisi nel Bimillenario della morte", Perugia 1983, pp. 47-63.

connotazioni e dagli spiccati contenuti personali e dalle forme nuove, che si adattano a tali contenuti e che sono innovativi rispetto alla bucolica classica. La raccomandazione a Sincero è seguita dal mito di metamorfosi della pianta, che vede protagonista la ninfa Coryle trasformata in nocciolo dalla maga Abelle. Nel prosieguo dell'ecloga, inoltre, è presentato un accenno alla tradizione bucolica, com'era stato nella *Lepidina*, benché molto più sintetico. Il mito di trasformazione di Coryle è, infatti, attribuito a un certo Amilcone, che ha appreso il canto da Titiro. Di Titiro si dice che per primo ha intonato i canti con soggetto bucolico in area napoletana. Il riferimento a Virgilio appare chiaro, come appare evidente la 'napoletanizzazione' della sua produzione. Obbedendo allo stesso principio della sezione della *Lepidina*, Virgilio diventa autore di opere di genesi napoletana e capostipite di una tradizione napoletana. Amilcone è infatti, indicato come suo allievo, ma anche, successivamente, un cantore di nome Coryleno. Quest'ultimo, che ha un nome chiaramente derivato dal nocciolo, è raffigurato anche come cantore d'amore e, in particolare, della propria infelice passione per Aridia. Il poeta sta evidentemente alludendo alla sua stessa figura con il personaggio di Coryleno, che risponde ai caratteri con cui ama raffigurarsi: successore di Virgilio, ma anche poeta originale, di una nuova bucolica, che affianca ai temi tradizionali, nuovi temi, in questo caso quello amoroso.

La chiave di lettura del senso e significato delle *Eclogae* deriva, quindi, in alcuni casi, dalle dichiarazioni disseminate più o meno velatamente dall'autore stesso. E l'omaggio alla tradizione classica si accompagna a un suo superamento o, quanto meno, all'accostamento di un'alternativa a essa. Questo avviene nella *Coryle*, quanto nell'*Acon*, quanto nella *Lepidina*.

Nella *Coryle* il nuovo corso poetico è simboleggiato, come visto, dalla pianta del nocciolo, capace di fregiarsi di illustri cantori e di un illustre mito eziologico, la cui autorevolezza funge, anzi, da base per la legittimazione della nuova tipologia di poesia. È una poesia che si richiama alla bucolica, ma che si sostanzia di una nuova ispirazione di fondo, amorosa ed elegiaca.

Allo stesso procedimento si fa ricorso nell'*Acon*, dove sono assunti come simbolo e corrispettivo delle nuove istanze poetiche gli ortaggi. A un ortaggio è dedicato il mito di trasformazione che occupa la prima parte del componimento: la conversione di Nape in navone. Cantore n'è Meliseo stesso, qui rappresentato con la duplice identità di pastore e amico degli ortolani. Ortolani sono gli interlocutori dell'ecloga, Saliunco e Petasillo, che vanno a sostituire i tradizionali e classici pastori. Di ortaggi e riferimenti agli ortaggi pullula l'ecloga; ortaggi sono i doni che Meliseo promette ad Ariadna; a una mensa imbandita di ortaggi siede e rutta il pastore, senza disdegnare la nuova dimensione, meno elegante e più rozza, in cui viene a ritrovarsi.

È ovvio che anche in questo caso la nuova pianta assunta come punto di riferimento e il mito di trasformazione che apre l'ecloga stanno a significare qualcosa di più di una variazione sullo stesso tema o di una mera digressione narrativa. Essi assumono, anzi, un fine programmatico: si fanno simbolo di nuove esigenze espressive che si evidenziano in seno al genere bucolico nella poesia del Pontano. Se nella *Coryle* si trattava della tematica amorosa, cara a tutta la sua produzione, e dell'esigenza di fondere la tradizione elegiaca con quella bucolica, nell'*Acon* le esigenze di originalità del poeta si esprimono in direzione della sfera *holitoria*, dell'attenzione e aspirazione a una poesia degli orti e per gli orti, che trova espressione su un altro versante, quello più sistematico del *De hortis Hesperidum*.

La bucolica viene in questo modo piegata a nuove esigenze, in un certo senso 'manomessa', sicuramente 'aperta' e resa accessibile a nuovi codici e, in sostanza, svuotata del contenuto originario.

In questo senso la raccolta diventa misura della differenza che va evidenziandosi fra "bucolica" ed "ecloga": il termine ecloga va sempre più allontanandosi e

affrancandosi dal primo. Nella raccolta pontaniana la dimensione bucolica sembra ridotta a cornice di un vasto contenitore, in cui confluiscono contemporaneamente i più originali e i più tipici spunti poetici dell'autore. In alcuni punti, egli prova una non facile commistione, tenta di conservarne la validità e di farla convivere con nuove istanze, con risultati più o meno felici e in cui spesso il codice bucolico perde i connotati classici, per andarsi a confondere con un vago concetto di 'ruralità'. Il tentativo di convivenza dei codici è condotto, infatti, più felicemente, nella *Lepidina*, dove la dimensione bucolica, di cui si fanno rappresentati ora Macrone e Lepidina, ora determinate figure di convitati, sembra armonicamente e omogeneamente amalgamata con i riferimenti ad altre tradizioni poetiche. Meno riuscito appare, invece, il suo uso nel *Meliseus*, dove funge da debole cornice, a cui nella parte finale va a sovrapporsi il richiamo a una dimensione rurale più vicina alla campagna cantata dagli elegiaci che al mondo pastorale bucolico. Spiccata è l'aspirazione e allusione bucolica nel *Maeon*, dove però stride con il motivo iniziale, rispetto al quale rimane solo giustapposta, senza riuscire a compenetrarsi bene; è, invece, messa in ombra dalla dimensione *holitoria* nell'*Acon*: è, infine, piuttosto fioca nella *Coryle*, dove è surclassata dalla 'dirompente' sezione elegiaca con la favola di Amore.

Tuttavia, allo smarrimento della funzione di genuina e privilegiata espressione del codice bucolico subito dall'ecloga, si sostituiscono altre finalità.

Le ecloghe, o almeno alcune di esse, diventano spazio letterario privilegiato per la riflessione e la speculazione inerente alle grandi tematiche e ai grandi filoni della produzione pontaniana. Se, come detto, nell'*Acon* emerge l'interesse e la consacrazione di un codice ortolano, che trova un corrispettivo nel poema del *De hortis Hesperidum*, l'attenzione alla forma elegiaca e alla tematica amorosa della *Coryle* s'inserisce, a sua volta, nel solco di una poesia come quella del *De amore coniugali*. Lo stesso *Quinquennius*, con il suo carattere di dialogo fra una figura materna che cela Adriana, e il figlio di cinque anni, che adombra il figlio Lucio, e con l'accento finale alla ninna nanna della donna, mostra, ugualmente, punti di contatto con il poema dell'amore coniugale del Pontano e, in particolare, con l'ultima parte, quella delle *Naeniae*.

Anche la tematica funeraria, che prende corso con i *Tumuli*, è ampiamente rispecchiata nella raccolta, con le due ecloghe *Meliseus* e *Maeon*, dove, però, essa viene accomodata in forme e modalità diverse. Se il primo degli epicedi assume le forme della rievocazione drammatica, patetica e disperata della defunta, il secondo si riveste di quelle più compassate del ricordo e omaggio al defunto, seguito da un'esaltazione delle bellezze della vita bucolica che sa d'invito a godere della vita in contrapposizione alla morte, su cui si è razionalmente discettato nella parte iniziale.

Ad accomunare queste istanze di originalità che caratterizzano la raccolta è, sostanzialmente, il fatto che interviene, a distaccarsi dalla tradizione, una dimensione poetica personale e privata, attenta alla biografia e all'intimità familiare del poeta. Si è già detto, d'altra parte, che attraversa in maniera costante la raccolta la figura di Ariadna e, con essa, di conseguenza, l'ispirazione privata, intimistica di cui ella si fa simbolo. È in questa nuova dimensione, intima e a tratti intimistica, che va ricercata la vera cifra originale della bucolica pontaniana.

I caratteri di complessità della sua bucolica, tuttavia non si esauriscono qui: essa, infatti, risulta doppiamente originale, perché le ecloghe sono, sì, riflesso delle tendenze poetiche tipiche dell'autore, ma, allo stesso tempo, si differenziano e distanziano anche dalle opere 'd'impianto maggiore' con cui condividono i caratteri evidenziati. Come già detto, le forme drammaticamente trenodiche del compianto del *Meliseus* sono distanti da quelle eleganti dei *Tumuli*, così come la compresenza di amare e crude riflessioni sulla morte e immagini di spensierata vita pastorale presenti nel *Maeon* non trova riscontro nella raccolta sepolcrale. L'*Acon*, ugualmente, presenta una varietà tematica e di spunti che travalica l'ispirazione del *De hortis hesperidum*, aprendosi, nella sezione

finale, a una allegoria relativa alla biografia del poeta e ai drammi che ne segnarono gli ultimi anni. Il *Quinquennius*, ugualmente, mostra, rispetto alle nenie della sezione finale del *De amore coniugali*, una maggiore complessità d'impianto: nella quinta ecloga una ninna nanna è, infatti isolabile, solo nella sezione finale, mentre il resto del componimento è occupato da un dialogo, in cui, secondo un modulo originale (non solo nell'ambito della poesia pontaniana), viene, data la parola direttamente a un bambino, che mette in scena la propria visione della realtà.

La *Lepidina*, poi, nella sua vastità d'impianto e di motivi abbracciati, potrebbe abbracciare, o quanto meno toccare, temi dell'intera produzione poetica dell'autore; anzi, essa si eleva al di là della produzione poetica, per trovare corrispondenze addirittura nel *De bello Neapolitano* e, in particolare, nell'appendice antiquaria in cui vengono menzionate le varie località campane che compaiono anche nel corteo nuziale di Partenope e Sebeto<sup>67</sup>.

Dunque, le ecloghe rappresentano uno spazio letterario più libero e aperto, che si rivela un versante più sperimentale della produzione del Pontano. Il fatto di non essere concepite come parte di un'opera poetica salda e conclusa, come potevano essere il *De hortis Hesperidum* o il *De amore coniugali*, offre un campo d'azione svincolato da particolari obblighi poetici e maggiormente aperto e ricettivo. La scarsa omogeneità della raccolta rappresenta, quindi, solo un aspetto di un quadro molto più complesso: essa è tanto un limite, quanto un pregio della raccolta, in quanto ne costituisce contemporaneamente un fattore di ricchezza poetica e d'interesse.

---

<sup>67</sup> Sull'appendice antiquaria del *De bello neapolitano* fondamentale di grande interesse il recente studio di A. Iacono, *La Laudatio urbis Neapolis nell'appendice archeologico-antiquaria del De bello Neapolitano di Giovanni Gioviano Pontano*, «Bollettino di Studi Latini», XXXIX (2), 2009, pp. 562-586.

# *Lepidina*

## Introduzione

Il primo componimento della raccolta delle *Eclogae* del Pontano è costituito dalla *Lepidina*, che si snoda per la lunghezza di 821 versi e contiene la descrizione del corteo nuziale di Partenope e Sebeto. I due sposi sono personificazioni rispettivamente della città di Napoli e del fiume che un tempo l'attraversava. Al corteo partecipa un fitto stuolo di personaggi, che sono a loro volta personificazioni di diverse località della città e del suo circondario e si dividono in sette *pompe*, sette cortei nuziali<sup>1</sup>.

La struttura dell'ecloga appare molto articolata, come d'altronde si può già presumere dalla sua notevole lunghezza. A una parte introduttiva, che funge da prologo (vv. 1-82) e vede come protagonisti due popolani, Macrone e Lepidina, segue la serie delle sette pompe che costituiscono il corteo nuziale vero e proprio. Il prologo contiene la rievocazione della storia d'amore dei due coniugi e la presentazione, mediante i loro racconti, della protagonista femminile dell'ecloga, Partenope. La prima pompa (vv. 83-106) è costituita da un coro alternato di fanciulle e fanciulli che cantano temi convenzionali della tradizione epitalamica; compone la seconda pompa (vv. 107-195), invece, il corteo delle Nereidi, mentre la terza (vv. 196-244) si risolve nel canto di un tritone a cui risponde un coro pure di tritoni. Nella quarta pompa (vv. 245-359) vengono presentate le ninfe della città e dei dintorni, mentre nella quinta (vv. 360-622), la più lunga, sfila il corteo degli eroi invitati, descritto per bocca della ninfa Planuride<sup>2</sup>. La sesta pompa (vv. 623-700) è costituita da un coro di Driadi e uno di Oreadi che intonano un canto alternato; la settima (vv. 721-821), infine, vede come protagonisti Antiniana<sup>3</sup> e

---

<sup>1</sup> Un contributo tuttora attuale e imprescindibile per l'analisi del contenuto della *Lepidina* e delle sue sette pompe è costituito dall'articolo di W.L. Grant, *An eclogue of Giovanni Pontano*, «Philological Quarterly», XXXVI, 1957, pp. 76-84, che anche L. Monti Sabia, *Prefazione* a I. I. Pontani *Eclogae*, testo crit., comm. e trad. di L. Monti Sabia, Napoli, Liguori, 1973, p. 23, ricorda come bibliografia essenziale, insieme alla sezione dedicata nel ampio volume dello stesso Grant, *Neo-Latin Literature and Pastoral*, London, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1965, pp. 388-392.

<sup>2</sup> La ninfa Planuride impersona, nella fantasia del Pontano, la località di Pianura, come specificato da Monti Sabia, *Nota* al v. 370 in Pontani *Eclogae*, cit., p. 49. La tendenza dell'umanista a creare miti e figure mitologiche originali rappresenta uno dei frangenti più interessanti della sua poesia: è stata, infatti, oggetto d'analisi del contributo di L. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio nella poesia del Pontano*, in *Atti del Convegno Virgiliano di Brindisi nel Bimillenario della Morte. Brindisi, 15-18 ottobre 1981*, Istituto di Filologia Latina dell'Università di Perugia, Napoli, Liguori, 1983, pp. 47-63; D. Coppini, nella trattazione dei *Carmina* di Giovanni Pontano in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, vol. 1, pp. 713-741, ha dedicato alla questione un capitolo specifico: *Il mito fabbricato e l'Umanesimo del mito* (pp. 728-730).

<sup>3</sup> La centralità di Antiniana nella poesia e nella poetica pontaniana è testimoniata, oltre che dalla sua menzione ricorrente, anche dalla particolare caratterizzazione che riceve. A riprova del suo alto valore simbolico, essa compare preferibilmente in contesti relativi alla riflessione poetica, in cui, ad esempio, il poeta sta cercando ispirazione per l'opera che si accinge a intraprendere o, più in generale, sta riflettendo sulla propria produzione: è il caso di *Uran.* 5, 955; *Meteo.* 1608; *Hesp.* 1, 42; 2, 14; *Tumul.* 1, 1, 8, ma anche F. M. Molza [1489-1544] (F. M. Molza, *Elegiae et alia*, testo e note a cura di M. Scorsone e R. Sodano, Torino, RES, 1999) la menziona in *Eleg.* 3, 6, 17, all'interno di una rassegna delle opere del 'vate umbro'. Questo particolare aspetto di Antiniana emerge ancora più chiaramente in un passaggio dell'*Aegidius*, in cui viene attuata una distinzione tra Patulci e Antiniana e a quest'ultima vengono conferiti gli attributi di *admiratrix sive studiosa (cum etiam illorum cultrix Patulcis fuerit, nympharum hortensium peritissima, cuius viculus ipse hodie quoque nomen retineat, meorum vero Antiniana, non tam hortensium deliciarum perita quam sive admiratrix sive studiosa*: G. Pontano, *I dialoghi*, a cura di C. Previtiera, Sansoni, Firenze, 1943, p. 248; linea 14-18). La connessione di Antiniana con la poesia è testimoniata anche nelle *Eclogae*: nella quinta ecloga è proprio la ninfa a farsi "cantore" e raccontare la

un coro di fanciulli e fanciulle e conclude l'ecloga con le profezie sulla futura prole della coppia di sposi e l'offerta finale di doni da parte di Macrone e Lepidina.

Già ad una prima, superficiale analisi del contenuto dell'ecloga nasce in maniera spontanea e diretta l'interrogativo circa la sua reale fruizione. Il componimento presenta, infatti, caratteri propri tanto particolari, da metterne in discussione la natura di semplice ecloga bucolica. Sicuramente i numerosi riferimenti alla bucolica latina, e in particolare virgiliana, disseminati un po' in tutto il componimento, ed esplicitamente dichiarati nella sezione delle profezie, riconducono alla sfera del codice bucolico<sup>4</sup>. Ma altri fattori tendono a distanziarla notevolmente: in primo luogo la notevole estensione, 821 versi, che non trova rispondenza in nessuna ecloga dell'antichità e che avvicina il componimento più al codice dell'*epos*. Nella stessa misura la presenza di protagonisti eroici e divini, anziché esclusivamente di semplici pastori, costituisce una caratteristica stridente rispetto alla tradizione bucolica<sup>5</sup>. Inoltre, gli elementi bucolici sembrano essere

---

favola in distici elegiaci con protagonista Cupido. Attributo ricorrente della ninfa è, poi, quello delle rose, che, in quanto fiori tradizionalmente connessi a Venere, sono simbolo della bellezza e dell'amore, caratteri riconducibili anche all'ideale poetico del Pontano: cfr. *Hesp.* 2, 579; *Tumul.* 1, 1, 9; 1, 18, 8; *Hendec.* 2, 15, 13; 2, 37, 12; *Lyra* 4, 2-3; così anche in F. Molza *Eleg.* 3, 6, 17; M. Epicuro [1472-1555] (Marc'Antonio Epicuro, *I drammi e le poesie italiane e latine*, a cura di A. Parente, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1942) *Epigr.* 3, 8 e B. Rota [1509-1574] (Berardino Rota, *Carmina*, testo e note a cura di C. Zampese, Torino, RES, 2007) *Eleg.* 2, 2, 14. Un altro aspetto particolarmente interessante della ninfa è la sua connessione con un'originale mitologia 'napoletana': nel terzo carme della *Lyra*, è immaginata figlia di Giove e dell'isola di Nisida; nel sesto carme della *Lyra* è a lei affidato il compito di cantare le lodi della città di Napoli. Ugualmente, B. Rota la ricorda all'interno di due originali miti di trasformazione che hanno protagoniste rispettivamente Hercullana (*Eleg.* 1, 6, 12) e Nisida (*Eleg.* 3, 8, 72). La sua menzione ricorrente in connessione con Patulci, come in *Tumul.* 1, 1, 8; 1, 18, 8; *Hend.* 2, 24, 12; 2, 37 12; *Lyra* 3, 8; 4,2-4 (il carme è, anzi, intitolato alle due ninfe); *Erid.* 1, 40, 38; 2, 31, 37 (cfr. anche Rota *Eleg.* 2, 2, 14) testimonia, poi, la forte valenza autobiografica assegnatale dal poeta, che nelle due ninfe personifica ville di sua proprietà; in *Erid.* 2, 31, 37 è proprio Antiniana a profilarsi come unico e ultimo rifugio per il poeta ormai vecchio e stanco. Ma è in ambito epitalamico che la ninfa sembra ricoprire un ruolo di particolare importanza: oltre che nella *Lepidina* è, infatti, molto presente nel *De amore coniugali*, dove è citata in 2, 5, 32 e 3, 1, 32, ma, soprattutto, è protagonista nei carmi epitalamici del terzo libro. Nell'epitalamio per la figlia Aurelia, è interlocutrice di Ariadna ed è incaricata di innalzare l'imeneo e di pronunciare i *sales fescenninos* (*Coniug.* 3, 3, 154). Nel quarto carme del terzo libro, l'epitalamio per la figlia Eugenia, Antiniana detiene, ancora una volta, una posizione di rilievo: è, infatti, riconosciuta di sua competenza di nuovo la sfera fescenninica del rituale nuziale (*Coniug.* 3, 4, 4; 3, 4, 28; 3, 4 130) e l'epitalamio si conclude con una sua esortazione, rivolta alla sposa, ad abbandonarsi allo sposo (vv. 133-152). La presenza rilevante in diversi componimenti epitalamici (la *Lepidina* e i due epitalami per le figlie del *De amore coniugali*) dimostra che Pontano tende a istituire un legame strettissimo tra la ninfa e la poesia nuziale e a caratterizzarla quasi come divinità preposta a questa tipologia di poesia. Più in generale, i caratteri evidenziati, ovvero la connessione di Antiniana con l'ambito della poesia, con la mitologia di Napoli, con la vicenda biografica del poetae con la sfera dell'amore e del matrimonio, ne fanno forse il personaggio più emblematico della poesia del Pontano, quasi un simbolo di questa, in quanto detentrica di quelli che sono esattamente i caratteri della musa pontaniana.

<sup>4</sup>Nella sezione delle profezie relative alla progenie di Partenope e Sebeto, contenuta nella settima pompa, viene delineata una storia del genere bucolico in cui Pontano si raffigura come diretto successore di Virgilio e indica, a sua volta, Sannazaro come erede della propria poesia bucolica. Per un approfondimento sulla sezione e per i rimandi bucolici virgiliani ivi presenti si rimanda a L. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio nella poesia del Pontano*, cit., pp. 47-63 della *fistula*.

<sup>5</sup> Il carattere eroico e divino dei personaggi è rimarcato in più punti del componimento. Partenope viene più volte esplicitamente indicata come *dea* (v. 41; 68; 81); in una lunga sezione del prologo (vv. 26-81) e, inoltre, ne viene esaltato il potere eccezionale e sovrumano che ella esercita sul mondo circostante. La seconda pompa è costituita, poi, da ninfe Nereidi 'eroiche': Mergellina viene definita 'eroina' (*Nereis heroine*, v. 124), Sarniti '*dea*' (v. 140), Hercli ugualmente '*dea*' (v. 179), la ninfa che impersona Capri per ben due volte è chiamata '*Caprei maris heroine*' (vv. 180; 183). Della terza pompa fanno parte '*tercentum numina ponti*' (v. 210), mentre Capri viene indicata con un nuovo appellativo 'divino': *Telebois dea* (v. 215). La quarta pompa è costituita, allo stesso modo, da ninfe, come recita la didascalia di presentazione: *Macron et Lepidina colloquuntur de nymphis urbani set suburbanis*. Anche la didascalia del quinto corteo informa sulla natura dei suoi componenti, in quanto specifica: *Planuris supervenit quae*

ampiamente bilanciati da quelli della tradizione elegiaca ed epitalamica: nella fitta trama allusiva della *Lepidina*, Catullo e Ovidio sono tanto presenti quanto Virgilio<sup>6</sup>. Ancora, l'impianto generale del testo lo avvicina al genere teatrale. A favore di un'interpretazione come testo destinato alla rappresentazione parla in prima istanza il suo carattere dialogico-mimetico: alla *Lepidina* manca, infatti, una struttura narrativo-descrittiva e si sviluppa per scambio di battute fra due interlocutori. Ciò non significa che siano assenti sequenze descrittive, ma anche esse, quando sono presenti, vengono sempre incastonate all'interno di una struttura dialogica e assumono di volta in volta l'aspetto di considerazioni, narrazioni o descrizioni (in particolare *ekphraseis*) riportate da uno dei personaggi parlanti. Lo stesso meccanismo strutturale d'avvio, la presenza dei due coniugi che dialogano fra di loro e commentano gli eventi, si connota, d'altra parte, come uno strumento che rientra in un piano narratologico di più vasto respiro: personaggi e azioni del corteo nuziale vengono, infatti, introdotti, contestualizzati e caratterizzati proprio grazie ai due interlocutori iniziali. Macrone e *Lepidina* hanno la funzione di portare avanti l'azione scenica e condurla al fine prestabilito, come se muovessero le fila e i personaggi di una commedia<sup>7</sup>. Nonostante il grado di letterarietà

---

*pompam heroum ad nuptias convenientium describit*; le personificazioni di Capo Miseno e Capodimonte ricevono, infatti, l'esplicita definizione di 'eroi (v. 437: *hunc post incedit lentis Misenius heros*; v. 487: *claudicat hinc heros Capimontius*); in due passaggi, inoltre, i personaggi di questa pompa sono definiti 'dei': al v. 372 (*mille antra deos vomuere*) e al v. 375 (*nova numina*, riferito, più nello specifico, agli Orchi). In quest'ultimo caso, l'uso dell'aggettivo 'nova' lascia trapelare la consapevolezza, e probabilmente l'orgoglio, dell'operazione d'innovazione della mitologia tradizionale operata dall'umanista. La ninfa Antiniana, infine, è definita, nella sesta pompa, *decus heroinon* (v. 677).

<sup>6</sup> Una prova della dipendenza dalla poesia ovidiana è offerta, ad esempio, dalla sezione in cui viene rievocato, con toni realistici ed appassionati, l'inizio dell'amore di *Lepidina* e Macrone (vv. 6-22): le formule a cui si fa ricorso tradiscono evidenti debiti ovidiani. La formula *suscitat ignes* del v. 6 (*umbra mihi haec veteres (memore es) iam suscitatur ignes*) compare in Ovid. *Met.* 8,642-3 (*Inque foco tepidum cinerem dimouit et ignes / Suscitatur hesternis foliisque et cortice sicco*). Il motivo dei primi baci presentato nel v. 18 (*illa uxor memini nunc oscula prima fuere*) ricorre anche in Ovid. *Pont.* 2,3,72 (*Quodque tibi in cunis oscula prima dedi*). Un ulteriore caso di dipendenza ovidiana è costituito dalla rappresentazione di Partenope fatta nel prologo (vv. 56-58: *neu limis, mea lux, dominam spectaris ocellis / praesertim si blanda pedem nudarit; ibi illa / retia tendit et insidias parat et fovet ignem*): la formula *limis ocellis* riprende quella di Ovid. *Am.* 3,1,33: *Altera, si memini, limis surrisit ocellis*, mentre l'espressione *retia parat* compare anche in Ovid. *Am.* 1,8,69 (*Parcius exigit pretium, dum retia tendis*). Più in generale, la definizione di Partenope come *domina* rimanda alla caratterizzazione tipica della donna nell'elegia latina. Un altro esempio lampante di riuso della lingua elegiaca è fornito dal v. 137, pronunciato da Macrone alla vista della dea Sarniti (*me meus ignis habet et habent mea pectora vulnus*), che ripropone il motivo tradizionale della ferita d'amore e per il quale si possono ravvisare almeno due *loci paralleli* in Ovid. *Epist.* 4, 20 (*Vrimur et caecum pectora vulnus habent*) e Ovid. *Epist.* 7, 189 (*Nec mea nunc primum feriuntur pectora telo; / Ille locus saeui vulnus amoris habet*). Anche la presenza di Catullo è ben attestata, in particolare per quanto riguarda i passaggi di carattere più propriamente epitalamico. L'invito *myrto tempora cinge* del v. 83, rivolto allo sposo dal coro di fanciulle della prima pompa, trova un antecedente chiaro in Catull. *Carm.* 61, 6 (*Cinge tempora floribus*) e lo stesso canto alternato fra un coro maschile e uno femminile, che compone la prima pompa, ricalca la struttura del carne 62 di Catullo; l'espressione pronunciata da Antiniana al v. 702 (*Hesperus adueniet fausto cum sidere, nymphae*) è la stessa di Catull. *Carm.* 64,329 (*Hesperus, adueniet fausto cum sidere coniunx*). Il ritornello che scandisce la sezione delle profezie della settima pompa (*Dicite: «io, sic fila neunt, sic stamina voluunt!»*), vv. 721; 727; 732; 738; 743; 755; 767; 776), a cui risponde il coro con *Euge io, sic fila neunt, sic stamina voluunt* (vv. 722; 728; 733; 739; 744; 756; 768; 777) ricorda molto Catull. *Carm.* 64,327 (*Currite ducentes subtegmina, currite, fusi*). Infine, la stessa presenza di una profezia relativa alla progenie dei due sposi è un modulo già presente in Catullo (cfr. Catull. *Carm.* 64, 338: *Nascetur uobis expers terroris Achill*).

<sup>7</sup> D'altra parte l'attenzione del Pontano nei confronti del GENERE DELLA COMMEDIA È DIMOSTRATA DAI SUOI PRECOCI INTERESSI PER PLAUTO, TESTIMONIATI DAL CODICE AUTOGRAFO VINDOBONENSE LAT. 3168, FITTAMENTE CORREDATO DI POSTILLE DI SUA MANO. PER IL PONTANO STUDIOSO DI PLAUTO E, IN PARTICOLARE, PER IL LAVORO CRITICO DA LUI SVOLTO SUL CODICE VINDOBONENSE LAT. 3168 FONDAMENTALE È LO STUDIO DI R. CAPPELLETTO, *LA 'LECTURA PLAUTI' DEL PONTANO*, URBINO, EDIZIONI QUATTROVENTI, 1988.

dell'ecloga sia forte e anche piuttosto consapevolmente esibito, nulla vieta, dunque, di pensare a una sua concezione finalizzata all'utilizzo teatrale, in quanto indizi in tal senso sono indubbi e non ignorabili.

Lo stesso Grant, nel tentativo d'inserire la *Lepidina* in una delle sezioni in cui classifica i componimenti di natura pastorale della letteratura neo-latina, opta per la categoria del 'dramatic-pastoral'<sup>8</sup>, anziché per quella dell'epitalamio. Evidentemente egli considerava l'identità teatrale del componimento così forte da superare, per così dire, quella epitalamica o, comunque, preferiva soffermarsi sulla fisionomia prettamente strutturale del componimento piuttosto che su quella contenutistica, che avrebbe portato senza dubbio nell'altra direzione. La scelta di Grant si rivela come l'ennesima riprova della complessità della *Lepidina*, esempio di una poesia dalle molteplici identità, che può assumere le sembianze di bucolica, ma anche di epitalamio e, allo stesso tempo, di mimo teatrale. Nel tentativo di fare ordine nella molteplicità di definizioni che possono addirsi al componimento, sono stata tentata di attuare la ripartizione concettuale per cui la definizione di bucolico andrebbe limitata solo all'ambito contenutistico e quella di mimo all'ambito strutturale, in modo da far quadrare meglio i conti. Ma una tale operazione, in realtà, anziché aiutare la comprensione del carne, sembra complicarla. La categoria del 'bucolico', infatti, non solo in nessun modo e da nessuna indicazione presente nella trattatistica antica e moderna, sembra potersi restringere esclusivamente all'oggetto della poesia, ma, se anche così fosse, nel nostro caso sembrerebbe ad ogni modo insufficiente ad assolvere a tale funzione<sup>9</sup>. Il contenuto della *Lepidina*, mostra, a dire il vero, solo alcuni elementi propri della tradizione bucolica, ma questi sono pure ampiamente controbilanciati da altri ad essa estranei e provenienti, invece, da codici espressivi o generi letterari diversi, quali, ad esempio, quelli riconducibili all'epitalamio. Quando si va a ragionare della sua natura epitalamica, poi, s'incappa nella stessa difficoltà classificatoria. Si potrebbe, infatti, considerare 'epitalamico' esclusivamente il contenuto della *Lepidina* e concepirla, così, come un componimento dalla struttura mimetica, ma dal soggetto "imeneico"; in realtà, però, il genere dell'epitalamio pervade la prima ecloga pontaniana, oltre che a livello contenutistico, anche a livello strutturale, in quanto le sue strutture formali ricorrenti e caratterizzanti sono senza ombra di dubbio presenti in essa. L'alternanza amebea di cori<sup>10</sup>, le esortazioni a Imene<sup>11</sup>, la presenza del corteo matrimoniale fanno tutti parte dell'armamentario della poesia nuziale e, in particolare, di quella più propriamente epitalamica. È, dunque, difficile stabilire i termini di confine fra ciascuno dei generi costitutivi della *Lepidina* e cercare di arrivare, in questo modo, a una visione armonica e, per così dire, 'rassicurante' della sua fisionomia. Per nulla armonica ed univoca è la sua natura: essa è ecloga, è epitalamio, è mimo drammatico, ed è tutte queste cose contemporaneamente. È con questa sorta d'ibridismo, che, a seconda dei punti di vista,

---

<sup>8</sup> GRANT, *NEO-LATIN LITERATURE AND PASTORAL*, pp. 388-392.

<sup>9</sup> UN'ESAURIENTE ANALISI DELLA NATURA IBRIDA DELLA BUCOLICA E, IN PARTICOLARE, DELLA 'PLURALIZZAZIONE' DI TEMATICHE E FORME A CUI VIENE SOTTOPOSTA DALLA SUA RINASCITA AD OPERA DI DANTE IN POI SI TROVA NEL RECENTE: D. NELTING, *FRÜHNEUZEITLICHE PLURALISIERUNG IM SPIEGEL ITALIENISCHER BUKOLIK*, TÜBINGEN, GUNTER NARR VERLAG, 2007. PER QUANTO RIGUARDA, PIÙ IN GENERALE, IL PROBLEMA SPINOSO DELLA DEFINIZIONE DELLA CATEGORIA DEL "BUCOLICO", IN PARTICOLARE IN RELAZIONE A QUELLA DI 'PASTORALE' SI RIMANDA AI DUE VOLUMI: D. M. HALPERIN, *BEFORE PASTORAL: THEOCRITUS AND THE ANCIENT TRADITION OF BUCOLIC POETRY*, NEW HAVEN, YALE UNIVERSITY PRESS, 1983 E P. ALPERS, *WHAT IS PASTORAL?*, CHICAGO, UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 1996.

<sup>10</sup> DUE CORI CHE SI RISPONDONO SECONDO LA STRUTTURA AMEBEA SONO PRESENTI NELLA PRIMA POMPA, DOVE SONO COSTITUITI RISPETTIVAMENTE DA FANCIULLE E FANCIULLI (VV. 83-106), E NELLA SESTA POMPA, IN CUI PROTAGONISTE DEL CANTO ALTERNATO SONO DA UNA PARTE LE DRIADI E DALL'ALTRA LE OREADI (VV. 623-632).

<sup>11</sup> INVOCAZIONI AL DIO DEL MATRIMONIO SONO DISLOCATE IN PIÙ PUNTI DEL COMPONIMENTO (VV. 82; 229-231; 705; 709; 713; 778-81).

può apparire come disarmonia o ricchezza poetica, che bisogna fare i conti quando ci si accosti al testo della prima ecloga pontaniana (e in generale dell'intera raccolta) ed è in questo ordine di idee che è bene calarsi per confrontarsi con essa. Sarà inutile cercare un solo genere in cui ascriverla; sarà, invece, interessante notare come la definizione di ecloga attribuitale sia riduttiva. È forse più epitalamio che ecloga, è forse più dramma teatrale che epitalamio (ed è forse già dramma pastorale), ma ad ogni modo la *Lepidina*, detenendo in qualche modo i caratteri di tutti e tre i codici, appare pienamente rappresentativa del suo tempo, in quanto depositaria di tre filoni letterari di ascendenza classica che trovano, proprio a partire dall'Umanesimo, nuovo interesse e nuova linfa vitale. In un certo senso, si viene, anzi, a stagliare con grande anticipo, o quanto meno tempismo, nel processo di recupero e rivitalizzazione dei tre generi. Sarà, infatti, il Cinquecento a segnare il momento di massima fioritura (a volte anche pletorica) di ecloghe<sup>12</sup>, a dare nuova linfa vitale all'epitalamio<sup>13</sup> e a vedere la nascita e avanzata del dramma pastorale<sup>14</sup>. Se si vuole, dunque, può considerarsi un esperimento poetico anche troppo in anticipo sul suo tempo.

Per comprendere, e accettare, il grado di teatralità della *Lepidina*, sarà necessario avere presente il panorama delle rappresentazioni teatrali presso la corte aragonese. Benedetto Croce, ne *I teatri di Napoli*, dedica l'intero primo capitolo alla ricostruzione della fisionomia del teatro a corte sotto gli Aragonesi<sup>15</sup> e un più recente fondamentale contributo per questa tipo di ricerca è venuto da Marzia Pieri, che si è concentrata su quello che definisce 'il caso dell'egloga nella Napoli Aragonese'<sup>16</sup>. Dalla ricostruzione di Croce e della Pieri, che vi si ricollega, emerge un panorama teatrale piuttosto vivace nella Napoli aragonese, che va infittendosi nel corso del secolo in seno alla stessa corte. Croce individua diversi tipi di rappresentazione<sup>17</sup>, ma segnala, in particolare, numerosi esempi che si possono in qualche modo ricondurre alla sfera nuziale, in quanto ebbero luogo in occasione di nozze illustri<sup>18</sup>. Sotto il regno di Alfonso d'Aragona egli registra

---

<sup>12</sup> TESTO FONDAMENTALE PER LA CONOSCENZA DELLA BUCOLICA RINASCIMENTALE È IL GIÀ CITATO GRANT, *NEO-LATIN LITERATURE AND PASTORAL*.

<sup>13</sup> UNA PANORAMICA SULLA STORIA DELL'EPITALAMIO DALL'ANTICHITÀ ALL'EPOCA MODERNA È CONTENUTA IN: V. TUFTE, *THE POETRY OF MARRIAGE. THE EPITHALAMIUM IN EUROPE AND ITS DEVELOPMENT IN ENGLAND*, LOS ANGELES, UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA, 1970, IN PARTICOLARE PP. 88-126; PER QUANTO RIGUARDA L'EPITALAMIO IN ETÀ UMANISTICA UNA SINTETICA VISIONE D'INSIEME SI TROVA IN: M. G. MORRISON, *SOME EARLY HUMANIST EPITHALAMIA* IN *ACTA CONVENTUS NEO-LATINI AMSTELODAMENSIS, PROCEEDINGS OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF NEO-LATIN STUDIES, AMSTERDAM 19-24 AUGUST 1973*, ED. P. TUYNMAN, G. C. KUIPER, E. KESSLER, MÜNCHEN, WILHELM FINK VERLAG, 1979, PP. 794-801.

<sup>14</sup> SI RIMANDA IN PARTICOLARE A DUE VOLUMI: M. PIERI, *LA SCENA BOSCHERECCIA NEL RINASCIMENTO ITALIANO*, PADOVA, LIVIANA EDITRICE, 1983 E *ORIGINI DEL DRAMMA PASTORALE IN EUROPA: CONVEGNO DI STUDI*, VITERBO, 31 MAGGIO-3 GIUGNO 1984. CENTRO DI STUDI SUL TEATRO MEDIOEVALE E RINASCIMENTALE, A CURA DI M. CHIABO, F. DOGLIO, ROMA, UNION PRINTING, 1985.

<sup>15</sup> B. CROCE, *I TEATRI DI NAPOLI. DAL RINASCIMENTO ALLA FINE DEL SECOLO DECIMOTTAVO*, A CURA DI G. GALASSO, MILANO, ADELPHI, 1992, PP. 13-40.

<sup>16</sup> M. PIERI, *DALLA LIRICA ALLA FESTA: IL CASO DELL'EGLOGA NELLA NAPOLI ARAGONESE*, IN *ORIGINI DEL DRAMMA PASTORALE IN EUROPA*, PP. 71-89.

<sup>17</sup> ALCUNE DI SOGGETTO STORICO-ALLEGORICO, ALTRE DI ARGOMENTO MORALE, GALANTE O EROTICO E ALTRE ANCORA DI CARATTERE RELIGIOSO; CROCE, *I TEATRI DI NAPOLI*, PP. 13 SS.

<sup>18</sup> Uno studio fondamentale relativo al cerimoniale di corte aragonese e al suo significato culturale e politico è rappresentato dal volume di M. de Nichilo, *Retorica e magnificenza nella Napoli aragonese*, Bari, Palomar, 2000. Per quanto riguarda le manifestazioni relative a festeggiamenti nuziali in ambito aragonese preziosa è anche la testimonianza dello Zuppardo, che, nella sua *Alfonseide* (Matteo Zuppardo, *Alfonseis*, a cura di G. Albanese, Palermo, 1990), ci descrive dettagliatamente i festeggiamenti che si tennero in occasione della ratifica dei patti nuziali per il matrimonio fra i figli di Ferrante, Alfonso ed Eleonora, e i figli di Francesco Sforza, Ippolita e Sforza Maria, avvenuta a Napoli nel 1455. Il poeta, nel descrivere l'avvenimento, fa riferimento ad alcune interessanti forme di rappresentazioni: egli, dapprima, accenna a una rappresentazione che si tenne durante la sfilata degli sposi per la città e che concerneva le vicissitudini di Orfeo, che, persa la moglie, trova nel canto poetico l'unica forma di consolazione (vv.

una rappresentazione per le nozze del conte di Ariano, che prevedeva anche la lettura di un sonetto per Saturno, sotto quello di Ferrante due “farse allegoriche” in occasione rispettivamente del matrimonio della principessa Beatrice e di Mattia Corvino e delle seconde nozze del re stesso. Croce dà inoltre notizia di una farsa scritta da Sannazaro per le nozze di Costanza d’Avalos con Federico del Balzo e di altre a cui probabilmente partecipò anche il Cariteo<sup>19</sup>. Non connesse ad occasioni nuziali, ma di argomento erotico, sono altre farse come l’*Ambasceria del Soldano explicata per lo interprete*, in cui si immaginano le profferte amorose del sultano alla donna desiderata, tradotte in italiano da un suo interprete, oppure quella di Venere che cerca il figlio perduto, di soggetto molto vicino a quello della favola contenuta nella quinta ecloga del Pontano<sup>20</sup>.

Un’ulteriore indicazione relativa a rappresentazioni pastorali è fornita da De Blasi nel saggio che egli dedica ai generi conviviali nella Napoli aragonese<sup>21</sup>, dei quali rintraccia un riflesso nell’*Antonius* del Pontano<sup>22</sup>: nelle pagine iniziali egli fornisce una serie di testimonianze relative alla poesia cortigiana musicata e, fra queste, ricorda quella contenuta nel *Compendio di sonetti ed altre rime de varie texture intitolato il Perleone* di Rustico Romano (Napoli, Aiolfo de Cantono, 1492)<sup>23</sup>, dove si commenta un’esibizione poetica di Rustico con travestimento bucolico che ebbe luogo nel 1482 dinanzi al duca di Calabria<sup>24</sup>.

La Pieri riporta una testimonianza ancora più utile, quando ricorda che, in occasione delle nozze di Ferdinando II nel 1499, alle rappresentazioni che le accompagnarono partecipò, fra gli altri, anche il Pontano (insieme al Sannazaro e al Cariteo). Gli spettacoli della festa consistettero in farse, gliommeri, musiche e intermezzi e, sul finire della giornata, in una mascherata di cavalieri, fra i quali spiccavano uno vestito da contadino che suonava una sordellina e un altro in abito da cortigiano che suonava la lira<sup>25</sup>. Altre preziose indicazioni ci vengono sempre dallo studio della Pieri, che mette in risalto l’importanza della sfera teatrale alla corte aragonese come mezzo e strumento di propaganda ed esaltazione del potere<sup>26</sup>. Benché la sua analisi prenda in considerazione in particolare opere bucoliche in volgare, le considerazioni ad esse attinenti possono ritenersi valide senz’altro anche per una produzione parallela in latino: è la stessa Pieri a ricordare che negli spettacoli di corte all’italiano erano affiancate volentieri altre lingue, in particolare il latino e lo spagnolo<sup>27</sup>. Ciò che viene ribadito nella ricerca della Pieri è la centralità dell’ecloga

---

224-5); successivamente racconta che, al termine del sontuoso banchetto che seguì la sfilata e che fu allietato da musica e balli, ebbe luogo una particolare danza ad opera di personaggi in costume (vv. 242-246), probabilmente una sorta di farsa: cfr. Nota 1 in Matteo Zupparro, *Alfonseis*, p. 142.

<sup>19</sup> Nella *Vita illustris Constantiae Davalos Comitissae Acerrarum* di Giovanni Tommaso Moncada, contenuta nel manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli siglato X, B, 67, si fa riferimento anche al contenuto della rappresentazione, che doveva essersi tenuta nel 1488 e doveva costituirsi di due sezioni: a un monologo di Imeneo sull’utilità del matrimonio seguiva un corteo di divinità che offrivano doni e auguri alla sposa. Traggo l’informazione da M. Bersani, *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese di Napoli*, «Studi e problemi di critica testuale», XXVI, 1983, pp. 59-77 (p. 74).

<sup>20</sup> Croce, *I teatri di Napoli*, pp.13-16.

<sup>21</sup> N. De Blasi, *Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommero) nella Napoli aragonese*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell’intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Roma, Salerno, 1993, pp. 129-159.

<sup>22</sup> L’analisi è condotta sulla parte finale del dialogo, in particolare sui versi dell’*istrio personatus*, parodia dei prologhi recitati dagli attori comici all’epoca in voga.

<sup>23</sup> Per tale incunabolo, cfr. L. Hain, *Repertorium bibliographicum*, vol. II, pars I, Milano, Görlich Editore, 1948, n° 12634, p. 64.

<sup>24</sup> De Blasi, *Intrattenimento letterario e generi conviviali*, p. 130: «L’esibizione “in forma di pastore” di Rustico, se vista come allusione ad una pratica abituale, lascia tra l’altro intendere, ad esempio, che molto frequente doveva essere la rappresentazione di composizioni pastorali».

<sup>25</sup> Pieri, *Dalla lirica alla festa.*, pp. 86-87.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 76.

nell'ambito delle rappresentazioni aragonesi<sup>28</sup> e il suo uso politico, reso possibile dalle potenzialità allegoriche insite nella poesia bucolica<sup>29</sup>.

Se, dunque, particolare importanza rivestivano le ecloghe nell'ambito della corte napoletana e se è testimoniato che il Pontano si mostrasse attivo in prima persona nelle occasioni in cui queste rappresentazioni dovevano svolgersi, niente vieta di pensare a un'effettiva messa in scena o destinazione rappresentativa per la *Lepidina*. Lo stesso Grant sembra ragionare in questi termini e credere in una sua reale rappresentazione, quando afferma: «It would be at all astonishing if the *Lepidina* had been publicly performed al fresco, as one vernacular egloga rusticale certainly was in 1508»<sup>30</sup>.

Inoltre, a ulteriore riprova del fenomeno di diffusione dell'ecloga nelle manifestazioni di corte, è possibile rintracciare testimonianze di manifestazioni analoghe anche al di fuori dell'ambiente napoletano, ad esempio nella Roma dei primi anni del Cinquecento<sup>31</sup>. È sempre in occasione di un matrimonio nobile che trovano terreno fertile rappresentazioni di vario genere: le nozze di Lucrezia Borgia con Alfonso d'Este, celebrate a Roma fra gli ultimi giorni del 1501 e i primi del 1502 e seguite da una lunga serie di festeggiamenti a Roma e Ferrara, sono state descritte da più fonti, che non mancano di riferire le varie forme di spettacolo che ebbero luogo<sup>32</sup>. In particolare, si ha notizia della rappresentazione, svoltasi il 30 dicembre 1501, di due commedie: una doveva essere i *Menaechmi* di Plauto<sup>33</sup>, l'altra, opera di Evangelista Maddaleni Capodiferro, composta in latino e in esametro<sup>34</sup>, aveva come protagonista un pastore e viene interpretata da Cruciani come una probabile "ecloga allegorica"<sup>35</sup>. Questo dato

---

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 80: "l'egloga pastorale da recitarsi in pubblico appare uno strumento di centrale importanza e si sviluppa a Napoli una specifica consuetudine allo spettacolo bucolico".

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 82: "Le recite egloghistiche accompagnate dalla musica e da minime azioni sceniche divengono così un ingrediente dominante delle feste di corte a partire dagli anni '80. Che molta della poesia cortigiana sia di destinazione recitativa e musicale è noto, ma per l'ecloga dialogica il fenomeno risulta ancora più chiaro e lo confermano clamorosamente le più tarde confusioni editoriali per cui testi bucolici quattrocenteschi sono trasformati nelle stampe del secolo successivo in veste teatrale."

<sup>30</sup> Grant, *Neo-Latin Literature and Pastoral*, p. 390.

<sup>31</sup> Menzioni di diverse ecloghe recitative attestate anche a Venezia nei primi del Cinquecento, ma non necessariamente connesse a contesti e manifestazioni nobiliari, sono riportate in A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Roma, Bardi Editore, 1996, pp. 111-120, che fornisce anche una breve rassegna di ecloghe documentate nella fine del Quattrocento (pp. 69, n. 2). Più in generale, per quanto riguarda il panorama italiano del Cinquecento si veda Pieri, *La scena boschereccia*.

<sup>32</sup> F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni Editore, 1983. A tal proposito si rivela molto utile anche la testimonianza di un poeta contemporaneo, G.B. Cantalicio, che assistette all'avvenimento e ne fece oggetto di canto, descrivendo nei suoi versi, tra le altre manifestazioni (gare, giochi, sfilate di carri trionfali), anche delle rappresentazioni teatrali: cfr. G. Germano, *Gli spettacoli lucretiana e il loro sfondo storico* in G.B. Cantalicio, *Bucolica-Spectacula lucretiana*, a cura di L. Monti Sabia; G. Germano, Messina, Sicania, 1996, pp. 115-154 (in particolare sulle rappresentazioni teatrali, pp. 141-147).

<sup>33</sup> Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, p. 290.

<sup>34</sup> Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, p. 291.

<sup>35</sup> I carmi 35-40 degli *Spectacula lucretiana* rappresentano una preziosissima testimonianza di rappresentazioni sceniche in latino tenute in occasione di nozze nobiliari. Il Cantalicio vi descrive, infatti, quattro diverse "commedie" che ebbero luogo in tale circostanza. È il carme 35, che fa da introduzione a questa sezione degli *Spectacula*, a illuminarci sulla natura 'latina' di queste rappresentazioni: in *Spectac.* 35, 1 il poeta parla, infatti, di 'vati latini' (*hunc celebrant etiam vates hymenea Latini*). Nel carme 36 è descritta la commedia di Battista Casale, *Comoedia Baptistae Casalis*, che doveva consistere in un colloquio tra Venere e il figlio. Nel carme 37, viene riportato il contenuto della commedia di Camillo Porzio, *Comedia Camilli Portii*: una disputa tra Roma e Ferrara, in cui Roma si lamenta di perdere, con tali nozze, Lucrezia e Ferrara, invece, la rivendica a sé. Nella commedia di Evangelista Maddaleni Capodiferro, descritta nel carme 38, *Comedia Magdaleni*, Giunone si scaglia contro la Fortuna, che favorisce Ercole (dietro il quale è da riconoscere Alfonso d'Este) appunto, grazie alle nozze con Lucrezia. Il Carme 39, *Comedia Galli*, si riferisce alla rappresentazione di Egidio Gallo, in cui Partenope, ribelle ai doveri del talamo, è riconquistata da Cesare Borgia per ordine della madre Francia. Il carme 40, *Plauti*

mostra come non dovesse apparire assolutamente insolita la recitazione di un'ecloga latina in esametro nell'ambito dei festeggiamenti di un matrimonio nobile e, anzi, a tal proposito vengono testimoniate altre ecloghe, delle quali non sono specificati però lingua e metro<sup>36</sup>. Anche il Cruciani tende a ricondurre le "egloghe rappresentative" al valore politico di queste feste e marcare fortemente la correlazione fra festa, ecloga ed esaltazione politica<sup>37</sup>. D'altra parte l'uso dell'ecloga allegorica si profila nella Roma del Cinquecento, con Giulio II, come uno degli strumenti propagandistici preferiti all'interno dell'apparato cerimoniale: numerose le ecloghe recitative risalenti ai primi anni del Cinquecento, che affiancano temi pagani a temi religiosi e a numerosi riferimenti politici<sup>38</sup>.

Da quanto brevemente analizzato appare piuttosto chiaro come il termine 'ecloga', a una certa altezza del Rinascimento e soprattutto in certi contesti nobiliari, venga ormai usato con disinvoltura, svuotato di un qualche riferimento al genere classico e, piuttosto, riferito genericamente a una rappresentazione teatrale non necessariamente, o solo vagamente, legata a elementi pastorali, quasi che esso venga avvertito come relativo più all'ambito 'teatrale', politico e 'd'occasione' che a quello letterario<sup>39</sup>.

Elementi caratteristici del teatro e, in particolare, dell'ecloga presso le corti dell'epoca erano, dunque, l'allegoria e un suo uso propagandistico ai fini dell'esaltazione del potere<sup>40</sup>. Dall'analisi dei personaggi della *Lepidina* si può dedurre un analogo insistito ricorso a determinate potenzialità letterarie e attribuire un simile valore all'esaltazione di Partenope. Che significato, infatti, può acquisire una così estesa esaltazione delle nozze di Partenope e Sebeto? Può limitarsi la sua interpretazione a una delle tante manifestazioni dell'estro creativo, della fantasia immaginifica del Pontano e della sua tendenza a proporre nuovi miti<sup>41</sup>? Si è tentati di immaginare che a monte dell'operazione del Pontano ci sia qualcosa di più vasto. Anche in questo caso, per comprendere a pieno il senso del componimento e coglierne sfumature più sottili, bisogna ampliare il campo d'indagine alla realtà storico-culturale della Napoli aragonese del tempo. D'altra parte, nella *Lepidina*, questa prolifica fonte mitopoietica del Pontano si dirige sempre nel senso dell'attualizzazione del mito e, precisamente, dell'attualizzazione geografica della vicenda mitologica, che viene drasticamente 'napoletanizzata'. La tendenza evidenziata non può apparire del tutto casuale. A. Beyer, nella sua ricerca storico-artistica sull'iconografia del mito di Partenope nel periodo aragonese, definisce la *Lepidina* del Pontano un'eloquente testimonianza della tendenza

---

*Menechmi*, infine, è relativo alla rappresentazione della commedia plautina che ebbe luogo durante questi festeggiamenti. Benché Cantalicio le definisca 'commedie', le cronache ricorrono spesso al termine 'ecloga' in relazione a queste rappresentazioni: non solo Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, p. 291, interpreta la commedia di Evangelista Maddaleni Capodiferro come un'ecloga allegorica, ma lo stesso Germano, *Gli Spectacula lucretiana e il loro sfondo storico*, p. 146, n. 2, ritiene possibile identificare la commedia di Battista Casali con un'ecloga del 1 gennaio di cui parlano le cronache. Evidentemente il Cantalicio, ai fini della propria trasfigurazione poetica dell'evento, ha ritenuto preferibile far ricorso per queste rappresentazioni al termine *comoedia*, perché avvertito come più classicheggiante.

<sup>36</sup> Il 31 dicembre vennero recitate altre due ecloghe (una commissionata dal Cardinale Sanseverino, l'altra da Cesare Borgia) che avevano come protagonisti pastori che si muovevano su una scena costituita da boschetti e colline; esse esaltavano le nozze e presentavano riferimenti al loro valore politico. Il primo gennaio è la volta di altre due ecloghe in Vaticano. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, p. 291.

<sup>37</sup> Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, p. 288.

<sup>38</sup> Un'esauriente rassegna è fornita in Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, pp. 350-352.

<sup>39</sup> Il Corsi arriva a fondere anche onomasticamente il genere teatrale della commedia e quello dell'ecloga coniando il termine "eglocommedia", che doveva essere rappresentativo di un nuovo genere ibrido. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, p. 351-352.

<sup>40</sup> Pieri, *Dalla lirica alla festa*, p. 80.

<sup>41</sup> Per le caratteristiche del mito pontaniano: Coppini, *Carmina di Giovanni Pontano*.

al recupero delle antiche origini mitologiche della città<sup>42</sup>. L'ecloga del Pontano s'inserirebbe in un progetto culturale iconografico molto ampio e troverebbe in questo la sua chiave d'interpretazione più coerente. Quest'attenzione esasperata alla "napoletanità" sarebbe da ricollegarsi al programma di recupero del mito tradizionale di fondazione della città di Napoli portato avanti dalla casa aragonese<sup>43</sup>. Che una dinastia, o uno stato di potere dominante, si avvalga in senso propagandistico della forza di suggestione di miti arcaici, e in particolare eziologici, legati all'entità locale su cui detiene il controllo, non è di certo una novità nella storia della cultura, piuttosto ne costituisce una costante. Il recupero del mito di Partenope, che equivale a dire delle origini più antiche e greche della città, diventa uno dei capisaldi della retorica del potere aragonese, che trova nell'arco del trionfo di Castel Nuovo e nelle ville di Poggio Reale e della Duchesca, fatte innalzare da Alfonso II, la sua attuazione artistica più perspicua<sup>44</sup>.

Un contributo preziosissimo alla conoscenza di queste dinamiche celebrative è venuto da Antonietta Iacono, che ha di recente condotto una dettagliata e illuminante analisi sull'uso del mito più antico attinente alla città di Napoli in relazione all'appendice del *De bello neapolitano*<sup>45</sup>. La studiosa individua e segue nella *Laudatio urbis Neapolis* le tracce della tensione ideologica che fa del racconto mitologico e letterario antico il fondamento più saldo per la lode della città attuale<sup>46</sup>.

Pensare alla *Lepidina* in questa nuova luce non è difficile: Partenope viene descritta come il punto ideale di convergenza di tutti i movimenti che animano l'ecloga, i cortei che confluiscono in direzione delle sue nozze impersonano le varie località del napoletano, il che corrisponde a dipingere Partenope come il baricentro della realtà aragonese. Da qui, poi, alla lettura della *Lepidina* come allegoria dei tentativi di ampliamento urbano di Alfonso e del rinnovamento del sistema di acque che nell'antichità riforniva la città con le acque del Sebeto, il passo è stato breve. Beyer si riallaccia, citandola ampiamente<sup>47</sup>, alla lettura di George L. Hersey, il quale vede nella *Lepidina* un'allegoria del progetto di rinnovamento urbano perseguito da Alfonso, che aveva come capisaldi la costruzione della Villa di Poggio Reale e il rinnovamento del sistema idrico antico che conduceva in città le acque del fiume Sebeto e di altri fiumi. L'approvvigionamento idrico della città era basato sulla fonte Bolla (o La Bolla), che si divideva in due bracci: uno confluiva nell'acquedotto omonimo, l'altro andava a formare il Sebeto. Hersey legge, dunque, il motivo dell'unione di Partenope con il

---

<sup>42</sup> A. Beyer, *Parthenope. Neapel und der Süden in der Renaissance*, München-Berlin, Deutscher Kunsterverlag, 2000, p. 17. In relazione all'architettura e all'iconografia artistica della Napoli aragonese si vedano anche: H.W. Krufft-M. Malmanger, *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel: Das Monument und seine politische Bedeutung*, «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», VI, 1975, pp. 213-305; S. Maffei, *La villa di Poggioreale e la Duchesca di Alfonso II d'Aragona in una descrizione di Paolo Giovio. Moduli dell'elogio e tradizione antica*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», I-II 1996, pp. 161-181; R. Di Battista, *La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli*, «Annali di Architettura», X-XI, 1998/1999, pp. 7-21; P. Helas, *Alphonsis Regis triumphus und die florentinische Selbst-Inszenierung anlässlich des Einzugs von Alfonso d'Aragona in Neapel 1443*, «Fifteenth-Century Studies», XXVI, 2000 (2001), pp. 86-101.

<sup>43</sup> Beyer, *Parthenope*, pp. 17 ss.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> A. Iacono, *La Laudatio urbis Neapolis nell'appendice archeologico-antiquaria del De bello Neapolitano di Giovanni Gioviano Pontano*, «Bollettino di Studi Latini», XXXIX (2), 2009, pp. 562-586.

<sup>46</sup> L'operazione di nobilitazione ed encomio condotta dal Pontano mediante il ricorso alla mitologia antica relativa a Napoli e, in particolare, alla tradizione della sua *sapientia* viene messa in evidenza anche da M. Rinaldi nelle pagine introduttive alla sua edizione del *De Luna: Il De luna liber di Giovanni Pontano edito, con traduzione e commento, secondo il testo dell'editio princeps napoletana del 1512*, in *Atti della Giornata di Studi per il V Centenario della morte di Giovanni Pontano*, a cura di A. Garzya (Quaderni dell'Accademia Pontaniana 39), Napoli 2004, pp. 73-109.

<sup>47</sup> Beyer, *Parthenope*, pp. 145-146.

fiume Sebeto come una forma di trasfigurazione allegorica elogiativa del nuovo acquedotto di Alfonso e intende “il letto nuziale *Deliolum*” come il punto nevralgico del sistema idrico e, allo stesso tempo, il luogo in cui sorgeva la villa di Poggio Reale<sup>48</sup>.

Se interpretare tutta la *Lepidina* in questo senso può sembrare riduttivo, indubbiamente, però, deve aver influito sul poeta la retorica del mito di Partenope che permeava la cultura aragonese. E se si ammette per l'ecloga una destinazione teatrale, l'impatto sull'immaginario collettivo che doveva avere è facilmente immaginabile, tenendo conto della forte 'visività', dell'indubbia 'icasticità' che già solo il testo dimostra. Ma di sicuro una lettura simile del componimento non deve prescindere da un'interpretazione che tenga ugualmente conto delle numerose istanze letterarie alla base dell'ispirazione del Pontano. D'altra parte, il ricorso massiccio alla personificazione e all'allegoria era diventato usuale nella tradizione bucolica a partire dal Medioevo e dalla rifunzionalizzazione a cui era stato sottoposto il genere in quel periodo. Potrebbero, dunque, essersi incontrate in maniera naturale e uniforme istanze più generali proprie del genere bucolico con altre più contingenti al contesto storico-geografico e caratteristiche della farsa d'età aragonese.

Gli stessi protagonisti popolari che danno voce e forma, mediante il loro racconto condotto in presa diretta, al corteo nuziale presentano dei 'nomi parlanti', che ben si adattano a una lettura allegorica, ma non politica, bensì completamente poetica<sup>49</sup>. *Lepidina* rinvia alla parola latina *lepor*, *lepos*, che ricorre in più punti dell'ecloga e sta a indicare un carattere dell'ecloga stessa: *lepos* è, infatti, categoria poetica, in cui il Pontano vuole inquadrare la propria produzione<sup>50</sup>. Questo interesse per la categoria del *lepos* è di matrice classica. Catullo sceglie, nel primo carme del suo *Liber*, appunto l'aggettivo *lepidum* per definire la propria opera (*lepidum novum libellum*<sup>51</sup>), il che vale come chiara professione di poetica. Nel sesto carme, poi, afferma convinto di voler cantare gli amori di Flavio per mezzo di un *lepidus* *versu*<sup>52</sup> (6, 17). Il valore squisitamente letterario che assume il concetto di *lepos* in Catullo è confermato dal fatto che il termine venga calato nell'ambito di una vivace polemica letteraria nel carme 16, in cui egli rivolge una feroce invettiva nei confronti di due detrattori che lo hanno accusato di essere eccessivamente impudico: il poeta difende sé stesso e la sua poesia, ammettendo che essa è poco casta, ma rivendicandole in maniera orgogliosa le qualità di *salem ac leporem*. Una vera e propria poetica del *lepos* si afferma, dunque, nella poesia latina con i *neoteri*, per essere poi superata e sostituita in età augustea dalla poetica del 'conveniente' di Orazio<sup>53</sup>.

Il concetto di *lepos* ricopre, nell'ambito della letteratura latina, un ruolo di primo piano anche in un'opera ideologicamente lontana dalla poesia neoterica, ma temporalmente vicina, come il *De rerum Natura* di Lucrezio. Il poeta, infatti, vi fa

---

<sup>48</sup> G. L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495*, New Haven-London, Yale University Press, 1969, (pp. 18-26).

<sup>49</sup> Raccoglio per questa lettura 'allegorica' e metaletteraria dei nomi dei protagonisti il prezioso spunto offertomi dalla dott.ssa Ruth Monreal dell'Eberhard Karls Universität di Tübingen durante il seminario del Prof. Hofmann svoltosi nel Wintersemester 2007/2008 *Texte zur Nachvergilischen Bukolik II*, ringraziandola per l'indicazione.

<sup>50</sup> La centralità del concetto di *lepos* nella poesia del Pontano è testimoniata anche dalla presenza nel *De amore coniugali* di una sezione dedicata al mito della nascita dei Lepòri, creature che la fantasia del poeta vuole generate dall'unione di Dulcidia e del dio della poesia, Apollo. A tal proposito si rimanda alla trattazione nel mio articolo *Il Polifemo del Pontano. Riscritture teocritee nella Lyra e nell'Antonius*, «Boll. St. Lat.» XL (1), 2010, pp. 22-45.

<sup>51</sup> Cat. *Carm.* 1, 1.

<sup>52</sup> Cat. *Carm.* 6, 17.

<sup>53</sup> Le dinamiche di affermazione della nuova sensibilità poetica oraziana sono analizzate in: F. Cupaiuolo, *Tra poesia e poetica. Su alcuni aspetti culturali della poesia latina nell'età augustea*, Napoli, Libreria Scientifica, 1966, p. 45, in cui, tuttavia, la poetica del *lepos* viene semplicemente menzionata, senza che ne sia fornito un quadro più approfondito.

ricorso nel prologo sia del primo libro, dove supplica Venere d'infondere *aeternum lepos*<sup>54</sup> alla sua opera, sia del quarto libro, in cui ammette di aver bisogno di cospargere i propri versi di *musaeo lepore*<sup>55</sup> per renderli più gradevoli e meno ostici ai lettori. La prospettiva cambia radicalmente: il *lepos* è, dunque, inteso da Lucrezio come corredo formale indispensabile da affiancare a contenuti strettamente filosofici in un genere di poesia che, a differenza di quella neoterica, non è affatto 'leggera', ma estremamente impegnata. Per nulla trascurabile, infine, il valore che il *lepos* assume in ambito retorico, in particolare con Cicerone, che lo annovera fra le qualità di un buon oratore in più punti delle sue indagini teoriche<sup>56</sup>; in questo campo, il termine assume la valenza più specifica di indicare la capacità di rendere divertente il discorso mediante l'ironia e l'arguzia.

Il nome del protagonista maschile, allo stesso modo, può richiamare a una categoria poetica, ma opposta a quella incarnata dalla moglie: a una poesia 'grande, grave, impegnativa', come lascia intuire l'etimologia greca di *Macron*. Sono questi i due poli attorno ai quali si muove la poetica – e la poesia – della *Lepidina*. Da una parte una poesia aggraziata, elegante, dolce, come può essere quella amorosa ed epitalamica, dall'altra una poesia di altro tono, più 'grande, più 'elevata', appunto di carattere epico. Epillio ed epitalamio, che costituiscono i due generi che qui si confrontano e si fondono, sono accostati e uniti in maniera allegorica, e quindi consapevole, già nelle figure stesse dei due protagonisti. I due personaggi, in realtà, sembrano anche caratterizzati in maniera differente: è la moglie *Lepidina* ad apparire come la più esperta, a istruire il marito e ad avere il ruolo guida della vicenda ed è a lei che è intitolata l'ecloga. Probabilmente ciò lascia leggere, fra le righe, anche le preferenze poetiche del Pontano, poco incline alla forma poetica epica di vasto respiro e molto più orientato verso una poesia di tono più 'dimesso', ma più aggraziata e che abbia come tematica centrale l'amore<sup>57</sup>.

È su questa sottile tensione tra i due poli che si regge la forma dell'epillio, che si può riconoscere nel componimento. Forma abbastanza estesa nelle dimensioni per avvicinarsi all'*epos*, ma anche abbastanza elegante per soddisfare l'ideale di poetica del Pontano. La Coppini, nell'individuare nel genere epillico di età umanistica un carattere sostanzialmente variegato in quanto a forma, misura e metro, menziona proprio l'esempio della particolare propensione del Pontano verso l'epillio, che porta a considerare numerosi dei suoi carmi come 'epillici' e altri come 'parzialmente epillici'<sup>58</sup>.

L'epillio, inoltre, si prestava bene all'associazione sia con l'epitalamio che con la bucolica. Sin dagli inizi teocritei, il codice bucolico si era mostrato favorevolmente aperto al piccolo *epos* in quanto ben si adattava al proprio programma di poetica

<sup>54</sup> Lucr. *De Rer. Nat.* 1, 28.

<sup>55</sup> Lucr. *De Rer. Nat.* 4, 9.

<sup>56</sup> *Brutus* 143, 177; 240; *De oratore* 1, 17; 1, 27; 1, 159; 2, 98; 2, 220; 2, 252; 2, 271; 3, 29; 3, 138; 3, 206.

<sup>57</sup> Per la comprensione delle preferenze letterarie del Pontano e, in particolare, dell'amore per il genere elegiaco risulta di grande utilità e importanza lo studio effettuato da A. Iacono sul *Parthenopeus* e sulle sue fonti: A. Iacono, *Le fonti del Parthenopeus sive Amorum libri di Giovanni Gioviano Pontano*, Napoli, Giannini, 1999, pp. 157-170. La particolarità e l'ambiguità del riuso a cui egli, invece, sottopone il codice epico sono state evidenziate da L. Monti Sabia in riferimento al *Bellum Sertoriacum*, la sezione di poesia epica contenuta al termine dell'*Antonius*: L. Monti Sabia, *Il Bellum Sertoriacum di Giovanni Pontano*, in *Synodia. Studia humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis atque discipulis dicata* a cura di U. Criscuolo e R. Maisano, Napoli, D'Auria Editore, 1997, pp. 707-726.

<sup>58</sup> D. Coppini *Un epillio umanistico fra Omero e Virgilio: il Diosymposeos liber di Basinio da Parma in Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 301-302.

antitetica alle forme tradizionali dell'epica, ma allo stesso tempo ricercata e fine. L'epillio era, infatti, in grado di unire un contenuto umile, che gli derivava dall'influenza del mimo in prosa, alla forma metrica epica dell'esametro; si era ritagliato così, nel sistema dei generi, un proprio originale spazio, a cui non disdegnò di appoggiarsi di tanto in tanto anche la bucolica, che, per la mancanza di una teorizzazione antica e per i suoi caratteri naturali intrinseci, rimaneva esclusa dalle classificazioni e catalogazioni tradizionali<sup>59</sup>.

L'associazione di epitalamio ed epillio, d'altronde, risale agli inizi della tradizione epitalamica latina stessa: è Catullo, con il suo carme 64, a dare vita a tale connubio<sup>60</sup>. Ed è proprio il carme delle nozze di Peleo e Teti che si pone come antecedente e modello prediletto dell'ecloga del Pontano. Il motivo del matrimonio divino, l'impiego di personaggi mitologici, l'imponente corteo nuziale, la presenza di profezie sulla progenie sono gli elementi macroscopici di contiguità fra i due testi.

La ricaduta del modello epitalamico catulliano nella poesia pontaniana è stata messa in luce anche da J. Blänsdorf nel suo studio sui carmi nuziali contenuti nel primo libro del *De amore coniugali* del Pontano (*De am. con.* 1, 2-3)<sup>61</sup>. Egli riconosce, da una parte, l'influenza determinante della poesia epitalamica catulliana (Cat. 61, 62 e 64) – che essi, a detta dello studioso tedesco, condividono con tutto il genere epitalamico del sedicesimo e diciassettesimo secolo nel panorama europeo – e, dall'altra, un ruolo decisivo di questi testi per l'ulteriore trasmissione della tradizione della poesia nuziale<sup>62</sup> grazie agli elementi di forte innovazione che essi detengono, quale, ad esempio, un nuovo e più spinto erotismo<sup>63</sup>. Rimane completamente fuori dal suo discorso il primo componimento della raccolta delle ecloghe, che probabilmente non viene avvertito come parte del genere epitalamico proprio a causa della sua collocazione all'interno della produzione bucolica. Tuttavia le conclusioni di Blänsdorf sui debiti del genere nei confronti di Catullo appaiono valide e trasferibili anche al contesto della *Lepidina*, che, ugualmente, mostra un complesso avvicinarsi di dipendenza e originalità rispetto alla tradizione.

La tradizione dell'epitalamio, infatti, giunge al Pontano già fortemente rielaborata rispetto all'antecedente catulliano. Il punto di cesura all'interno della storia del genere epitalamico è rappresentato da Stazio e dal suo epitalamio per Stella e Violentilla<sup>64</sup>. A partire da Stazio va diminuendo il carattere lirico-drammatico dell'epitalamio per lasciare spazio a quello retorico ed encomiastico. Da questo punto di vista, allora, il componimento del Pontano sembra riassumere il senso più originario del genere e costituire una sorta di 'ritorno alle origini'. Parallelamente a questa tendenza restrittiva

---

<sup>59</sup> Nelting, *Frühneuzeitliche Pluralisierung*, p. 45. Sul problema della classificazione del genere bucolico si veda in particolare: W. Krauss, *Über die Stellung der Bukolik in der ästhetischen Theorie des Humanismus*, «Romanische Forschungen», LXIII, 1951, pp. 180-197.

<sup>60</sup> Tufte, *The Poetry of Marriage*, pp. 30-36.

<sup>61</sup> J. Blänsdorf, *Die Variation catullischer Motive in den Hochzeitgedichten Pontanos: De amore coniugali 1, 2 und 3*, in: *Pontano und Catull*, hrg. von T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, pp. 173-186.

<sup>62</sup> Blänsdorf, *Die Variation*, p. 173: «...erkennt die communis opinio der Literaturgeschichten und der Spielarbeiten zur Geschichte des Epithalamius in Catulls Hochzeitgedichten c. 61 und 62 und dem Parzenlied in seinem Epyllion von Peleus und Thetis (64, 323-381) die Hauptquelle für die reiche lateinische und nationalsprachliche Epithalamiendichtung des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien, Frankreich, England und den weiteren poetischen Provinzen dieser Epoche, und sie weist wiederum Pontanos vier Hochzeitgedichten *De amore coniugali* 1, 2 und 3 und 2, 3 und 4 eine Schlüsselrolle in der Vermittlung dieser catullisch vorgeprägten Gattung zu».

<sup>63</sup> Morrison, *Some Early Humanist Epithalamia*, p. 794: «These poems are more prolix, more flowery, more familiar and more sensual than Catullus».

<sup>64</sup> E. Stehliková, *The metamorphoses of the Roman epithalamium*, «Eirene», XXVII, 1990, pp. 35-45 (p.40).

per quel che riguarda l'elemento fescenninico, nella tradizione si evidenzia una dilatazione relativamente all'elemento mitologico, che diviene sempre più presente e importante. La ricaduta fondamentale che questa tendenza comporta sull'impianto (contenutistico e strutturale) dell'epitalamio viene riconosciuta dalla Stehliková, che nota come i protagonisti vengano sempre più assimilati a eroi ed eroine e la vita quotidiana trasfigurata in mito<sup>65</sup>. Se, dunque, con Stazio e con la successiva tradizione tardo-antica e medievale l'elemento più popolare e drammatico, l'elemento fescenninico, viene accantonato in favore di un tipo di poesia meno 'spontanea', meno genuina, meno vicina all'origine e alla tradizione popolare del genere, ma più letterariamente stilizzata, tale elemento pare invece riaffacciarsi in gran parte nell'ispirazione poetica del Pontano<sup>66</sup>. L'esperimento poetico dell'umanista, dunque, sembra recuperare e riunire, armonizzandole, entrambe le tendenze che si evidenziano nel corso dei secoli nella tradizione dell'epitalamio: da una parte quella drammatico-lirica e folklorica, dall'altra quella 'mitologica'.

La prima è immediatamente percepibile nell'impostazione complessiva del componimento, che si snoda come un lungo dialogo fra Lepidina e Macrone. Più nello specifico, rimandano alle strutture dell'imeneo tradizionale e al capostipite latino catulliano la prima pompa (vv. 83-106), che è orchestrata come un canto amebeo fra due cori di fanciulli e fanciulle contenente motivi nuziali, e la prima parte della sesta pompa (vv. 623-632), che si sviluppa ugualmente secondo le modalità del canto alternato fra il coro delle Oreadi e quello delle Driadi. Ma rientra in questa tendenza, ad esempio, anche la settima pompa, grazie alla presenza di un coro che scandisce le battute della ninfa Antiniana per mezzo di un ritornello in cui viene invocato Imeneo (vv. 705, 709, 713) e grazie alla ripetizione insistita di tale invocazione nei versi finali 778-781.

La seconda tendenza, quella che estende la componente mitologica e tradisce l'intento encomiastico, si manifesta, invece, a livello macrotestuale, nella scelta dei protagonisti e dei invitati alle nozze, in quanto essi sono intesi e raffigurati come divinità mitologiche, che vengono ripescate dall'armamentario mitologico classico – è il caso dei tritoni della terza pompa (vv. 196-244), delle Oreadi della sesta pompa (vv.

<sup>65</sup> Stehliková, *The metamorphoses of the Roman epithalamium*, p. 40.

<sup>66</sup> Si riallacciano chiaramente a questa tendenza, ad esempio, l'invito del tritone, protagonista della terza pompa, che si rivolge ai compagni affinché invocino Imeneo (vv. 227-230: *Nunc o nunc, socii, celebres agitate choreas, / Coerulei Tritones, et omina fausta uocate: / Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae / Dicimus: «O Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae, / felix o Hymenaeae, Hymen felix Hymenaeae!»*); l'esortazione del corteo di fanciulle della quinta pompa, espressa nei vv. 504-505 (*«Sparge tuas, Sebethe, nuces, en colligit uxor; / Parthenope, tua poma sinu (uir seliget) effer»*); l'invito rivolto dalla folla allo sposo e riportato da Planuride ai vv. 510-516 (*Ingeminat plausus et iox sonat: «Exue, nupta, / Exue gausapinas et nudo corpore ramum / Excipe, puniceo praefert quem cortice coniux. / Sterne aciem, clausis uxorisque ingruet portis, / comminus arma ciens, telumque in sanguine tinge» / Fescennina crepant latis conuitia campis*). In questo caso la natura fescenninica del passaggio è testimoniata, oltre che dal contenuto (una metafora della perdita della verginità della sposa ad opera dello sposo), anche da una spia linguistica precisa: il termine *fescennina* del v. 516. Ancora, s'inserisce in questa tendenza lo scambio di battute tra Antiniana e il coro di fanciulle dell'ultima pompa nei vv. 701-720 (*Dicite «Io», iuvenes, et «Io» geminate puellae. / Hesperus adueniet fausto cum sidere, nymphae / Qui refert thalamos, qui uincula nectat amantum. / Dicite «Io», iuvenes, et «Io» geminate, puellae. / Dicimus: «O Hymenaeae, io Hymen Hymenaeae!» / Hesperus adueniet, socii qui foedera lecti, / qui statuat leges, qui deducat Hymenaeum. / Dicite «Io», iuvenes, et «Io» geminate, puellae. / Dicimus: «O Hymenaeae, io Hymen Hymenaeae!» / Hesperus adueniet cari desponsor amoris, / qui teneros lusus et mutua gaudia monstret. / Dicite «Io», iuvenes, et «Io» geminate, puellae / Dicimus: «O Hymenaeae, io Hymen Hymenaeae!» / Interea, adueniet dum Vesperus aureus et dum / flameolum et roseos Hymen parat ispe cothurnos / omina dicamus thalamo Geniumque citemus. / Gausapinas uirides, noua nupta nousque maritus, / Induite et uiridem capiti geminate coronam; / sint uobis anni uirides uiridisque iuuentus, / Et uirides horti sint et uiridantia rura.*), ripreso, dopo la sezione delle profezie, nei vv. 778-781: *Dicite: «Io Hymenaeae, io Hymen Hymenaeae!» / Dicimus: «O Hymenaeae, io Hymen Hymenaeae, / Io Hymen, Hymenaeae Hymen, Hymen Hymenaeae, / Felix o Hymenaeae, Hymen felix Hymenaeae!»*

623-632) e di Partenope stessa – oppure sono inventate dal poeta, ma inserite in una categoria mitologica classica, come le protagoniste della seconda e della quarta pompa (che sono personificazioni di località napoletane, ma vengono definite rispettivamente Nereidi e Napee), oppure risultano totalmente originali sia nella loro natura di “divinità locali” che nei nomi (tutti i restanti convitati). Il “particolarismo geografico” del componimento è, poi, chiaro riflesso di una volontà encomiastica della realtà napoletana dell’epoca e in particolare della dinastia aragonese, che poteva così avvalersi per la propria celebrazione della forza di un mito antico, quello di Partenope, vivificato da nuove suggestioni. Ma a denunciare la vocazione mitologica che attraversa il componimento sono anche le modalità in cui questi personaggi vengono presentati, ovvero i mezzi stilistici che contribuiscono a conferire loro un carattere mitico, come possono essere l’uso di formule epiche o particolari espedienti allusori. Entrambe le propensioni sono, infatti, commiste in una trama poetica così fitta da rendere difficile stabilire dove inizi l’una e finisca l’altra e rendere necessaria un’analisi particolareggiata dei singoli casi<sup>67</sup>.

Probabilmente l’operazione di recupero della componente primigenia del genere riesce anche grazie all’affiancamento alla tradizione epitalamica di quella bucolica. Le strade dell’epitalamio e della bucolica spesso s’incrociano nella tradizione antica<sup>68</sup>. Il carme diciottesimo del *corpus* teocriteo è un epitalamio per Elena e nell’ottava ecloga virgiliana compare una sezione epitalamica, che viene cantata da un pastore per le nozze di Nicla, di cui è infelicemente innamorato. Il canto amebeo, d’altra parte, costituisce l’elemento più significativo di convergenza dei due codici, prestandosi bene alle esigenze dell’uno quanto dell’altro ed è questa particolare tipologia di canto che, in particolar modo, l’epitalamio mutua dalla sfera bucolica. Con la sferzata retorico-encomiastica che il genere subisce a partire da Stazio, la componente bucolica viene momentaneamente accantonata. Protagonisti del canto nuziale diventano figure mitologiche e il tono del canto si eleva a livelli che non si addicono più al mondo bucolico. Bisognerà aspettare il Medioevo per assistere a un rinnovato e accresciuto accostamento dei due mondi, il cui esempio più chiaro è costituito dall’*Altercatio Phyllidis et Florae*<sup>69</sup>, secondo una tendenza però già ravvisabile in Claudiano<sup>70</sup>.

Nel Pontano la componente bucolica si affianca a quella mitologica, quella lirico-drammatica a quella epillica. Come egli riesca a bilanciare queste diverse tendenze che si erano evidenziate nel corso dei secoli in seno alla tradizione dell’epitalamio, è probabilmente da rintracciare nella particolare struttura narrativa adottata per la *Lepidina*. Il ruolo dei due protagonisti popolani, a prescindere dalle istanze di poetica di cui essi possono più o meno tacitamente farsi carico, sembra detenere anche un’altra funzione fondamentale: modificare la prospettiva narrante, filtrando personaggi e storie con una sorta di lente caleidoscopica che lascia apparire deformati, accresciuti e ingigantiti i personaggi del corteo nuziale, nonché gli sposi stessi. Il ricorso a questo doppio livello ‘sociale’ di narrazione, che non esclude il mondo umile pastorale, ma anzi lo pone al centro dei fatti, è, dunque, in ultima analisi anche un efficace strumento di esaltazione ed encomio delle nozze mitologiche. La struttura ricorda per alcuni

---

<sup>67</sup> Si pensi solo all’introduzione di Partenope da parte del tritone nella terza pompa, che assume valore emblematico di quest’operazione. Il canto del tritone (vv. 196-229) si risolve, infatti, in una lunga e magniloquente celebrazione del carattere eroico-divino della sposa attuata con un largo ricorso a stilemi e formule mutuati dall’epica. Si rimanda alla sezione corrispondente: cfr. p. 93.

<sup>68</sup> Una visione d’insieme del rapporto fra tradizione pastorale e tradizione epitalamica in: F. Wilson, *Pastoral and epithalamium in Latin literature*, «Speculum» XXIII, 1948, pp. 35-57. Accenni alla questione anche in: N. Breitenstein, *Hymenaeus und die Panflöte*, «Museum Helveticum», LXII (4), 2005, pp. 214-222, che però concentra la sua analisi sull’epitalamio di Claudiano per Palladio e Celerina.

<sup>69</sup> Wilson, *Pastoral and epithalamium*, pp. 53 e ss.

<sup>70</sup> Breitenstein, *Hymenaeus und die Panflöte*, 221-222.

aspetti quella del quindicesimo idillio di Teocrito, *Le siracusane o le donne alla festa di Adone*. È difficile stabilire il grado di ricezione di Teocrito nella Napoli aragonese e, più specificamente, nel Pontano<sup>71</sup>, ma analogie tra i due testi sono da ravvisare, in realtà, sia sul piano strutturale che su quello contenutistico. Nell'idillio di Teocrito viene descritta la festa di Adone che si svolgeva a Siracusa attraverso l'occhio di due donne comuni che fanno da spettatrici all'evento: Prassinoo e Gorgò. Il modo in cui la descrizione e la narrazione sono condotte è, per lo più, dialogico; a una prima parte, costituita da un vero e proprio mimo, che ha come interlocutrici le due donne, segue nel finale un inno per Adone. Lo stesso ingranaggio scenico anima, dunque, i due testi: in Teocrito sono Prassinoo e Gorgò ad assistere agli eventi e a commentarli in maniera animata, nel Pontano Macrone e Lepidina. Ma anche il livello più propriamente contenutistico presenta una certa affinità. Il tema centrale, intorno a cui ruota il carne teocriteo, è una festa estremamente sfarzosa, con un protagonista 'divino', Adone, e l'apice della festa è costituito dalla celebrazione delle nozze di Adone e Afrodite. Questa cerimonia rituale, in cui vengono rievocate le loro nozze mitologiche (Theoc. 15, 127-135), risulta essere il punto di convergenza di tutta la festa e dell'affollato corteo che vi partecipa. Allo stesso modo le nozze divine fra Partenope e Sebeto costituiscono l'evento straordinario a cui accorrono le pompe che formano la *Lepidina*. Il motivo della maternità, che viene presentato all'inizio dell'ecloga pontaniana con l'accento alla gravidanza di Lepidina, è rintracciabile sin dall'inizio anche nelle *Siracusane*, dal momento che Prassinoo è esplicitamente presentata come donna sposata con un bambino al seguito. Se poi la parte conclusiva del quindicesimo carne è occupata da un inno in onore di Adone, il finale della *Lepidina* presenta, a sua volta, un inno conclusivo a Imene. Si nasconde, dunque, probabilmente nelle origini stesse della bucolica il segreto della saldezza e ricchezza strutturale a cui perviene il Pontano con la sua prima ecloga.

Prodotto della confluenza di numerosissimi spunti letterari, espressione contemporaneamente delle istanze del suo tempo e di una sempre originale ispirazione dell'autore, la *Lepidina* si rivela un componimento estremamente dinamico, percorso da varie tensioni che, come i cortei che la compongono, convergono verso un unico centro, nell'obiettivo unificatore dell'esaltazione di Partenope/ Napoli. Prende vita fra i suoi versi un mondo letterario sfaccettato che si presta a più letture e più utilizzi e che, dietro il tempo sospeso e immobile del mito, degli eroi e dei pastori, cela il tempo reale e concreto della Napoli aragonese, di cui essa recepisce e rispecchia in maniera precipua la *temperie* culturale.

Mitologia e attualità, eroico e popolare, epitalamio ed epica, bucolica e teatro: ciascuno di questi elementi può confluire senza ostacoli nel "contenitore" che è ormai diventata la bucolica a quest'altezza della storia della sua tradizione. La prima delle *Eclogae* risulta, dunque, paradigmatica del carattere della raccolta 'bucolica' del Pontano, votata alla più varia molteplicità e segnata da un'intrinseca difficoltà classificatoria.

---

<sup>71</sup> Il problema della ricezione teocritea nel Pontano viene affrontato anche nell'*Appendice*, in cui vengono analizzati gli antecedenti letterari della rielaborazione del mito di Polifemo e Galatea operata nei carmi XIII e XVI della *Lyra* e in una saffica contenuta nella sezione finale dell'*Antonius*.

## Prologo

Il prologo è in sostanza suddiviso in due macrosequenze, che corrispondono ai suoi due motivi portanti: da una parte l'amore fra Macrone e Lepidina, una coppia di umili popolani spettatrice delle nozze (1-24), e dall'altra la presentazione, tramite i loro racconti, della figura della sposa Parthenope (25-80).

Dopo un primo scambio di battute fra i due coniugi, che serve a chiarire il contesto della scena, presentandoci Lepidina come donna incinta e gravata da un carico pastorale (vv. 1-7), inizia la rievocazione della nascita del loro amore (vv. 8-22).

Nella seconda parte del prologo (vv. 25-80), il discorso dei due coniugi si concentra intorno a un'unica figura: Parthenope. Della futura sposa viene esaltato dapprima il candore della pelle (vv. 25-40), poi il potere eccezionale degli occhi (vv. 41-66); dopo essere state esaltate le capacità magiche dello sguardo di Parthenope (vv. 41-49), viene riferito da Lepidina un piccolo rituale magico capace di fronteggiare gli effetti negativi del suo sguardo e viene ammonito Macrone dal cadere nelle insidie della dea (vv. 50-59); a questo punto è Macrone a riferire un episodio miracoloso con protagonista Parthenope, la quale riesce a trasformare in uccello il giovane che, abbagliato dalla sua bellezza, aveva espresso il desiderio di volare per raggiungerla alla finestra (vv. 60-66).

Dopo l'esaltazione della bellezza fisica, segue quella del canto della ninfa (vv. 67-80). Gli ultimi due versi della sezione (vv. 81-82) sono d'introduzione all'imeneo e alla prima pompa.

vv. 1-4 : Macrone: Et gravida es, Lepidina, et honus grave languida defers,  
Obbam lactis et haec fumanti farta canistro;  
Hac, aedum, viridi paulum requiesce sub umbra,  
Declinat sol dum rapidus, desaevit et aestus.

L'ecloga prende avvio con un'esortazione rivolta da Macrone alla moglie a riposarsi. L'*incipit* è dominato, infatti, da un'immagine all'insegna del peso e della pesantezza, resa non solo attraverso l'*iteratio* della congiunzione *et* (v.1) ma anche dalla figura etimologica *gravida-grave* (v.1), che contribuisce a trasmettere il senso di affaticamento da cui deve essere caratterizzata la condizione della donna. L'attacco dell'ecloga, inoltre, pone in risalto il tema della maternità, che è tema centrale nella produzione del Pontano in generale<sup>72</sup> e che assume una valenza particolare in questo contesto poetico grazie alla stretta correlazione che il motivo detiene con il tema delle nozze.

La gravidanza e la maternità sono non solo motivi di 'buon auspicio' all'interno della tradizione epitalamica, ma sono soprattutto prefigurazione delle gioie correlate al matrimonio. Per questo motivo, nella tradizione epitalamica trova frequente attuazione la tecnica delle profezie sulla futura prole o, comunque, i riferimenti in tal senso. Dare inizio al proprio epitalamio con la parola *gravida* e, di conseguenza, con tutto il portato

---

<sup>72</sup>Cfr.: Margarethe Stracke, *Klassische Formen und neue Wirklichkeit*, Wiss. Verl. Lehmann, Gerbrunn bei Würzburg, 1981, pp. 62-92 e P. Nespoulos, *Giovanni Pontano, poète de l'amour conjugal*, in *Acta Conventus Neolatini Lovaniensis. Proceedings of the First International Congress of Neo-Latin Studies (Louvain, 23-28 August 1971)*, a cura di J. Ijsewijn e E. Kessler, Leuven-München 1973, pp. 437-43.

di suggestione che essa implica in termini d'immaginario collettivo, costituisce senz'altro un segnale non casuale, ma ben voluto e ponderato. Il movimento da cui è attraversato l'intero primo verso è di forte impatto visivo: a dargli forma e vita sono la pesantezza, la lentezza, ma anche una sorta di tenerezza e flessuosità, evocata dall'aggettivo *languida* (v.1).

Il nome 'parlante' della protagonista sembra essere un *hapax* coniato dal Pontano. Se l'aggettivo *lepidinus*, a cui si potrebbe ricondurre il nome della donna, risulta inesistente nella tradizione latina classica, è tuttavia, proprio in un ambito poetico molto vicino all'autore, che si imbattiamo in un'occorrenza simile: il Panormita, maestro di Pontano, intitola il quattordicesimo carne del primo libro dell'*Hermaphroditus*: *Lepidinus ab auctore quaeret cur qui semel predicare coeperit haudquamquam desistit*<sup>73</sup>. Il carne<sup>74</sup> è costituito da un quesito rivolto da Lepidino all'autore sul perché chi si dedica una sola volta alla pederastia non possa più smettere. Lepidino ritorna come interlocutore dell'autore nel carne successivo, *ad Lepidinum responsio et quare ursus cauda caret*,<sup>75</sup> in cui appare come destinatario della risposta dell'autore e di una favola 'eziologica', di ambientazione rustica, che espone il motivo per cui l'orso è privo di coda. Quello che sembrava un termine originale nato, come tanti altri, dalla fantasia e dall'estro del Pontano, può in realtà essere il prodotto di uno spunto già in nuce nell'opera del maestro, fornendogli nuova valenza. Due elementi sembrano particolarmente degni di attenzione: in primo luogo, Lepidino appare, nel quindicesimo carne, in qualche modo in connessione con un contesto 'rusticano', in quanto destinatario di una favola in cui compaiono come protagonisti un orso e un '*rusticus*', custode del miele. La favola è, poi, narrata da Priapo, re degli orti, a una dea, che probabilmente è la dea Flora (il poeta afferma di essere incerto per quanto riguarda l'identità della dea fra Venere e Flora<sup>76</sup>). In secondo luogo, Lepidino viene apostrofato con l'aggettivo *dulci* e la dolcezza è un attributo che sarà proprio anche di *Lepidina*.

Il primo verso dell'ecloga si ripeterà quasi identico a metà del componimento, alla fine della quarta pompa, dove appare nella forma *nam grauida es, Lepidina, et honus graue languida defers* (v. 357), modificato semplicemente nella congiunzione iniziale che da *et*, passa all'esplicativa *nam*. L'uso della congiunzione *et* a inizio del primo verso risulta elemento di forte mimetismo, in quanto prospetta l'azione nel suo pieno svolgersi e dà in pieno l'impressione di trovarsi dinanzi a una scena teatrale, se non proprio a uno spaccato di vita reale. La sua ripetizione, poi, contribuisce all'impressione di accumulo dei pesi trasportati dalla donna, l'accentua e concorre in maniera determinante all'immagine e al movimento del primo verso.

La natura del 'grave peso' (*onus grave*, v.1) che è stato presentato trova subito esplicitazione nel secondo verso: *obbam lactis e fumanti farta canistro*: il carico di Lepidina è costituito da un secchio di latte e delle ricotte. Si tratta di doni prettamente pastorali, benché il lessico a cui si fa ricorso non appartenga esattamente alla tradizione bucolica classica. Il termine *obbam* non compare mai nella poesia bucolica, mentre le sue sporadiche apparizioni nella tradizione poetica antica sono limitate alla tradizione

---

<sup>73</sup> Panormita, *Hermaphroditus* 1, 14.

<sup>74</sup> Se ne riporta di seguito il testo integrale: *Cur qui paedicat semel, aut semel irrimat, auctor / Nugarum, nunquam dididicisse potest? / Imo Brito et Bardus, cum vix gustaverit, ultro / Certat in hoc ipsas vincere amore Senas. / Parthenope Gallis cedit, Florentia Cimbris, / Si semel iis puerum sors tetigisse dedit.*

<sup>75</sup> Panormita, *Hermaphroditus* 1, 15.

<sup>76</sup> L'oscillazione fra le dee non pare casuale, ma potrebbe piuttosto interpretarsi come segno di un'oscillazione che compare in tutto il carne, in cui si affiancano ambito erotico, rappresentato da Priapo e dal quesito stesso ispiratore del carne posto da Lepidino, e ambito 'rustico', rappresentato dal contenuto della favola. Lo stesso dio Priapo, in realtà, assomma in sé entrambi gli aspetti, essendo divinità degli orti, (come ricorda anche Virgilio nella settima ecloga, dove al v. 34 è definito *custos... pauperis horti*), ma anche divinità propria della sfera erotico-sessuale.

satirica o a quella dei mimi. Esso è infatti utilizzato da Persio nella sesta satira<sup>77</sup> e, prima ancora, compare nei *fragmenta mimorum* di Laberio<sup>78</sup>. Sembra, dunque, che nell'antichità s'inserisse nell'ambito della tradizione dei generi poetici medio-bassi. Esso trova applicazione in età umanistica proprio nell'ambito della poesia pastorale: il Mantovano lo usa nella seconda e nella nona ecloga dei suoi *Adulescentia*<sup>79</sup>, ma sempre in modo generico, ovvero senza alcuna determinazione che riguardi il contenuto del secchio. Anche l'espressione successiva appare in qualche modo poco classica: non appartiene al codice bucolico il termine *farta* (v. 2), mentre *canistro* è sì usato nel latino poetico classico in associazione a un qualche contesto rustico, ma sempre al plurale<sup>80</sup>. Il verso si ripete identico nel finale dell'ecloga (v.811), in una sorta di composizione circolare.

L'uso del deittico *haec* (v. 2) associato a *farta* è elemento che contribuisce all'interpretazione 'teatrale' dell'ecloga, dando l'impressione che sia davvero presente sulla scena il cesto indicato. La stessa funzione deittica sembra avere il dimostrativo *hac* con cui prende avvio il terzo verso, in cui Macrone invita la moglie a riposare al riparo dell'ombra. Diverse suggestioni bucoliche intervengono nella resa del verso. L'ombra viene definita verde (*viridi...sub umbra*, v.3), con un processo metonimico che trova il suo antecedente in Virgilio stesso, il quale adotta l'espressione nella nona ecloga (v. 20): *spargere aut viridi fontis induceret umbra?*<sup>81</sup> Il motivo del riposo sotto l'ombra di un albero è anch'esso ricorrente nella tradizione del genere, ma l'espressione pontaniana in questione *requiesce sub umbra* ricalca propriamente un verso virgiliano della settima ecloga: *et, si quid cessare potes, requiesce sub umbra* (v. 10)<sup>82</sup>. In ambito umanistico, l'espressione compare anche nelle ecloghe di Naldi (5, 57 *in quibus hic molli paulum requiesce sub umbra*), ancora più simile a quella di Pontano per la presenza dello stesso avverbio: *paulum*, del deittico *hic* e dell'aggettivazione del termine *umbra* (in Naldi definita *molli*, in Pontano *viridi*)<sup>83</sup>.

L'interiezione *agedum*, diffusissima nei testi teatrali, potrebbe essere interpretata come ulteriore elemento teatrale, che remi a favore dell'ipotesi di una sua

<sup>77</sup> Pers. *sat.* 5,148.

<sup>78</sup> Laber. *mim.* 60, dove il termine compare in una serie elencativa di tre termini: *cippus .obba. camella.*

<sup>79</sup> Mantov. *Adul.* 2, 22 e 9, 39.

<sup>80</sup> In Verg. *Georg.* 4,280 compaiono dei *plenis canestris*; in Prop. *eleg.* 3,13,28 allo stesso modo dei *plena canistra* (*puniceis plena canistra rubis*).

<sup>81</sup> L'espressione tuttavia pare non aver incontrato una grande fortuna nella poesia antica successiva, dove è presente solo una volta nell'*Appendix virgiliana* (*Ciris*,4) e una in Pentadio (*Anth.* 235,19). Il numero delle sue occorrenze nell'antichità appare ancora più esiguo se confrontato a quello cospicuo di età umanistica, dove compare quattro volte in Pontano (*Uran.* 1, 369; 1, 1033; *Ecl.*1,3; *Coniug.* 1, 1, 37; *Hendec.* 1, 30, 44) due volte nei *Pastoralia* di Boairdo (2, 38; 8, 6) e poi in Sasso *Epigr.* 4, 41, 7; Balbi, *Carm.* 114, 5; Augur. *Carm.* 1, 21,3; Sannaz. *Part. Virg.* 3, 304; Andreliano *Bucol.* 7, 22; Bon *Christ.* 10, 23; Castigl. *Carm.* 6, 20; Fracast. *Alcon* 4; Navagero, *Lusus*, 20, 82; 26, 67; Molza *Eleg.* 2, 4, 54; 3, 4,6; T. Folengo, *Zanit* (*Tusc.*) 947; M.A. Flamin. *Carm.* 2, 7, 34; Chichino, *Carm.* 1, 43, 28; 2, 20, 14; Bioni, *Austr.* 2, 393.

<sup>82</sup> La formula ricorre identica anche nell'*Appendix virgiliana*: *Copa*, v. 31: *Hic age pampinea fessus requiesce sub umbra.* e nella quarta ecloga di Nemesiano nel v. 46: *Hic age pampinea mecum requiesce sub umbra*, palesemente modellato sull'*Appendix*. Nella poesia medievale si sposta in ambito religioso e compare nelle *Laudes sapientiae divinae* di Alessandro di Neckam (2, 297) "*Palmae uictricis tutus requiesce sub umbra*", dove l'ombra è quella della palma dal valore cristiano.

<sup>83</sup> Nei *Bucolica* di Andreliano la formula assume la stessa struttura, variando solo l'aggettivo denotativo di *umbra* in *aesculea* (*Hac mecum aesculea paulum requiesce sub umbra* 1, 18). Altre due attestazioni della formula si ritrovano anche in Angeriano (che si pone in linea di successione di Pontano per quel che riguarda la bucolica napoletana) nell'*Erotopaegnion* (133, 13: *Et, procul existens, fatur, "requiesce sub umbra*) e in Gerolamo Aleandro nella sua *Amaryllis* (v. 3: *Hic mecum, Doryla, hic mecum requiesce sub umbra*), a testimonianza della vitalità che la formula conosce nella tradizione bucolica umanistica

rappresentabilità o effettiva rappresentazione dell'ecloga. D'altra parte le stesse indicazioni contenute nel verso rendono abbastanza ricostruibile un'eventuale scenografia che facesse da sfondo alle parole dei personaggi. Sarà utile ricordare come la Pieri descrive quelle che dovevano essere le probabili scenografie delle rappresentazioni pastorali presso la corte aragonese: “*Quanto agli allestimenti o ai semplici sfondi necessari per simili recite a dialogo si può pensare che, a Napoli come altrove, si utilizzassero le decorazioni di verde solitamente riservate agli addobbi di sala o viari, dalla cui confusa eterogeneità (artificiale e naturalistica insieme) sarebbe scaturita la scena satiresca serliana. Ancora il Balzino si dilunga spesso a descrivere siepi di mortelle, arazzi di soggetto naturalistico, uccelli finti, alberi finti, alberi veri illusoriamente piantati e ricoperti di frutti autentici (di cui servirsi con abbondanza); questa competenza degli allestitori era oltretutto sollecitata dalla consuetudine aragonese di organizzare sontuose cacce con falsi boschetti circondati da reticolati, animali vivi e anfiteatri a gradoni per gli spettatori*”<sup>84</sup>.

All'invito al riposo, che contiene informazioni sulla localizzazione della scena, seguono, nel verso 4, indicazioni di carattere temporale: ci troviamo al tramonto (*declinat sol...rapidus*) ed, evidentemente, d'estate, data la menzione dell'*aestus*. In questa semplice informazione di carattere temporale convergono le due anime da cui è animato il componimento: da una parte un'indicazione temporale legata a una parte del giorno riconducibile pienamente alla tradizione dell'epitalamio: l'ora del tramonto in cui si svolgevano le cerimonie nuziali nell'antichità, dall'altra una informazione legata al periodo dell'anno tipico del codice bucolico: quello estivo. E' dalla calura estiva, che, fiaccati dal sole e dal lavoro, cercano di trovare riparo i pastori della tradizione, preferibilmente all'ombra di un albero o presso un corso d'acqua; è la frescura portata da alberi e ruscelli l'elemento distintivo del *locus amoenus*. E' in un contesto del genere che compare la parola *aestus* nel capostipite latino del genere: nella quinta ecloga virgiliana, le parole di Dafni vengono paragonate all'effetto quasi miracoloso che può sortire il riposo sugli affaticati e un rivo d'acqua sugli assetati durante una giornata calda: *Quale sopor fessis in gramine, quale per aestum/ Dulcis aquae saliente sitim restinguere riuo* (*Ecl.*, 5,46-47). L'effetto e l'immagine finali del verso sono, tuttavia, ancora più particolari e 'ambigui' per il modo lessicale in cui vengono resi. Il termine *aestus* è, infatti, calato in una locuzione di sapore 'epico': non solo *aestus* fa parte anche del bagagliaio epico del latino, dal momento che sta a indicare un fenomeno naturale di proporzioni eccezionali (un forte caldo, un grande ardore, ma anche una violenta marea), ma è, in questo contesto, per di più inserito in una proposizione (*dum desaevit*, v.4), che è a sua volta di ascendenza epica, in quanto usata, ad esempio nell'*Eneide* per indicare l'infuriare dell'inverno<sup>85</sup>.

Il risultato è un'immagine di grande impatto, che dà grande risalto al termine *aestus*, messo in rilievo dalla posizione 'isolata' a fine verso, ma che può avvalersi anche di un gioco poetico più sottile che si fonda sull'ambiguità del significato del termine *desaevit* e sulla posizione dell'aggettivo *rapidus*. *Desaevit* può significare tanto 'infuriare', quanto 'smettere di infuriare' ed è solo la logica, ovvero la considerazione che al tramonto il caldo smette di infuriare, che in questo passo ci spinge ad attribuirgli il secondo significato.

Più controverso, invece, è stabilire la concordanza dell'aggettivo *rapidus*, che potrebbe accordarsi sia a *sol* che ad *aestus*. La Monti Sabia, nella sua traduzione italiana, propende giustamente per la prima possibilità<sup>86</sup>, ma l'attribuzione non è così scontata. Nella tradizione bucolica l'aggettivo viene riferito al caldo, *aestus*, nella

<sup>84</sup> Pieri, *Dalla lirica alla festa*, p. 82.

<sup>85</sup> Verg. *Aen.* 4,52. Altre occorrenze in: Stat. *Theb.* 9,785; Hos. *Geta Med.* 8. Molto simile anche Lucan. *Phars.* 5,303. *dum desaeviat ira*, dove però il verbo è attribuito a uno stato d'animo.

<sup>86</sup> I. I. Pontani, *Eclogae*, testo crit., comm. e trad. di Liliana Monti Sabia, Liguori, Napoli, 1973:

seconda ecloga di Virgilio, in un contesto simile a questo, cioè in cui viene associato alla stanchezza di chi ne è colpito: *Thestylis et rapido fessis messoribus aestu* (2, 10). Il Pontano, però, non adotta mai la concordanza bucolica con *aestus*, ma sempre quella con *sol*<sup>87</sup>, che è presente nelle *Georgiche*<sup>88</sup>, dove l'aggettivo appare associato al termine ad indicare un sole ardente. Ancor meglio, forse, sarebbe giudicare la posizione centrale dell'aggettivo all'interno del verso 4 come retoricamente 'strategica' e intenderlo come un felice esempio di *apo koinou*, teso a esaltare l'immagine del riposo (racchiusa nel verso precedente) tramite il contrasto con l'allusione al caldo fiaccante.

vv. 5-7: Lepidina: En lactis tibi sinum atque haec simul oscula trado;  
 Umbra mihi haec veteres (memor es) iam suscitatur ignes;  
 O coniux mihi care Macron, redde altera, Macron.

La parola passa a Lepidina, che si ricollega alle parole del marito, presentandogli nel verso 5 ciò che gli porta: *en lactis tibi sinum atque haec simul oscula trado*. Il ricorso all'interiezione *en* da una parte ci conduce ancora in direzione di un carattere 'teatrale' della scena, da un'altra, però si inserisce bene anche nelle convenzioni del codice bucolico, nella misura in cui una simile movenza è propria anche ad alcuni passi 'bucolici', come ad esempio nell'offerta di quattro are a Dafni e Febo da parte dei pastori nella quinta ecloga di Virgilio: *en quattuor aras*<sup>89</sup>. Il verso appare costruito in maniera simbolica, mediante un uso forse sin troppo 'forzato' del verbo *tradere*: Lepidina porta per il marito una ciotola di latte e allo stesso tempo i propri baci. Oggetto del verbo *trado* sono dunque, da una parte, un oggetto relativo alla tradizione bucolica, ed espresso con formula tutta bucolica, tratta dalla settima ecloga (*Sinum lactis et haec te liba, Priape*)<sup>90</sup>, dall'altro i baci, che rinviano alla tradizione della poesia d'amore. Per accostarli insieme il Pontano ricorre all'uso del verbo *tradere*, che si addice bene al primo oggetto, meno appropriatamente al termine *oscula*. Tuttavia la locuzione *oscula tradere*, seppur non presente nella tradizione antica, si ritrova nell'uso della poesia medievale. L'effetto ottenuto è 'spiazzante': come completamento del carico costituito dalla 'ciotola di latte' ci si aspetterebbe un altro attributo pastorale, come era successo nel secondo verso, ci si trova invece davanti un elemento inatteso, che viene a introdurre un nuovo ambito lessicale, concettuale e poetico. La menzione dei baci, infatti, è seguita da una lunga sezione di contenuto erotico (vv. 8-22), in cui viene revocata la storia d'amore dei due coniugi. Il quinto verso della *Lepidina* sembra cioè racchiudere in maniera programmatica il carattere stesso dell'ecloga: una poesia depositaria di 'valori pastorali', quanto 'amorosi'.

Il riferimento all'ombra, che aveva fatto Macrone nel terzo verso, ha, con un procedimento simile a quello del verso precedente, in cui la donna si ricollegava alla menzione del carico pastorale citato dal marito nel secondo verso, il suo corrispettivo nella risposta 'a tono' di Lepidina nel sesto verso. E' l'ombra, in cui il marito l'ha invitata a riposare, ed esattamente l'ombra di quel luogo (*umbra haec*, v. 6) a rivitalizzare l'antica passione amorosa. I termini chiave sono collocati all'interno del verso in modo 'mirato': sono posti in risalto e si trovano nell'ordine che ricalca l'ordine dei pensieri stessi della protagonista: a *incipit* del verso *umbra*, che scatena il ricordo, nella parte centrale, incorniciato fra la pentemimera e l'eftemimera, il ricordo stesso (*memores es*), in fine di verso l'oggetto rievocato: *ignes*. L'ombra assume, dunque,

<sup>87</sup> *Uran.* 1, 108, 4, 455; 5, 394, *Meteo.* 122; 866; 898, *Coniug.* 3, 4, 89.

<sup>88</sup> *solem ad rapidum* (Verg. *Georg.* 1,424). Il nesso compare nella tradizione bucolica anche in Marc. Val. *Bucol.* 1,92 *Et iam sol rapidus totis incanduit agris*.

<sup>89</sup> Verg. *Ecl.* 5, 65. Altri esempi di vitalità dell'interiezione nel genere: Verg. *Ecl.* 1, 12; 1, 67; 1, 71; 6, 69; 8, 7; 8,9.

<sup>90</sup> Verg. *Ecl.* 7, 33.

fondamentale funzione rievocativa, diventando così non solo presupposto per il canto poetico, come usuale nel genere, ma anche per il ricordo stesso. In questo caso essa diventerà condizione prima per il canto d'amore in cui si esibiranno i due coniugi.

Ci si trova dinanzi, dunque, una bucolica che non può essere staccata dall'ambito dell'amore e che forse proprio in questo trova la sua ragion d'essere. L'intervento di *Lepidina* si conclude con l'invocazione al marito a ricambiare i suoi baci (v. 7). Il nome del marito viene ripetuto due volte e apostrofato in maniera enfatica, con l'espressione: *coniunx mihi care*. Il tentativo è quello di caricare di *pathos* il suo invito.

**vv. 8-22:** Macron: Hic mihi tu teneras nudasti prima papillas,  
 Hic, Lepidina, mihi suspiria prima dedisti,  
 Tunc Macron, Lepidina, tibi, Lepidina Macroni.  
 Lepidina: Has inter frondes virgultaque nota latebas,  
 Cum tibi prima rosam, primus mihi fraga tulisti.  
 Macron: Hic Macron, Lepidina, meus, me prima vocasti,  
 Et primus mea, te alternans, Lepidina, vocavi.  
 Lepidina: Viximus ex illo gemini sine lite columbi,  
 Nox socios vidit, socios lux; oscula iunge  
 Mutua, sic gemini servant in amore columbi.  
 Macron: Illa, uxor, memini nunc, oscula prima fuere;  
 Nostra tuis, tua labra meis haesere, diuque  
 Spiritus alterno huc illuc se miscuit ore.  
 Tunc Orcus si nos una rapuisset, amantum  
 Una futura anima, una etiam simul umbra futura.

Macrone raccoglie il destro offerto dalla moglie e ha inizio con le sue parole la rievocazione vera e propria delle prime fasi della storia d'amore dei due coniugi. Il lessico si fa erotico, ma l'ambientazione rimane presumibilmente 'bucolica'. L'anafora del dimostrativo *hic* nei versi 8 e 9 conferma il fatto che ci si trova sempre nello stesso scenario indicato all'inizio e quindi all'ombra di un albero.

La rievocazione viene condotta con marcata sensualità. La prima immagine a essere fornita è quella della nudità dei seni della donna *teneras papillas* (v. 8), immagine di ascendenza elegiaca<sup>91</sup>. L'aggettivo *tenerus*, riferito alla bellezza femminile, è, in realtà presente anche nelle *Bucoliche* virgiliane e, precisamente nella decima ecloga, dove *teneras* sono definite le piante dei piedi dell'amata di Gallo. Il Pontano si spinge molto più in là, e *teneras* diventano i seni stessi dell'amata. L'intervento di Macrone è marcato da una sorta di crescendo di tensione erotica: all'immagine della nudità femminile, segue immediatamente quella dei sospiri amorosi. (vv. 8-9).

Nell'ottavo verso i due poli intorno a cui si muove questa tensione erotica sono strettamente affiancati: *mihi tu*, nel nono ugualmente, anche se secondo un ordine inverso: *Lepidina mihi*. La duplicazione di *prima* nei due versi sortisce l'effetto di proiettare il tutto alle origini, in un passato lontano e indeterminato, così come l'uso temporale del passato remoto (*nudasti, dedisti*). L'accostamento di *prima* a *suspiria*, poi, conferisce al verso una maggiore ambiguità, per cui l'aggettivo potrebbe accordarsi sia a Lepidina come nel verso precedente, ma, più probabilmente, a *suspiria* stesso; nell'ultimo caso ci troveremmo di fronte a una felice *variatio*, che andrebbe a movimentare il gioco retorico di questi versi. Nel decimo verso i due poli si trovano affiancati in una costruzione forse sin troppo virtuosistica dal punto di vista retorico (ma tutta la sezione si avvale di tali giochi retorici e su di essi si costruisce), in cui i nomi

<sup>91</sup>L'accostamento del termine *papillas* a un verbo che ne richiami la nudità è già in Catull Carm. 66,81 Tradite nudantes reiecta ueste papillas, mentre l'espressione del desiderio dei seni dell'amata rientra nella più schietta tradizione elegiaca, come dimostra, ad esempio, il passo degli *Amores* di Ovidio Tunc ego te cupiam, domina, et tetigisse papillas (2,15,11).

propri dei due amanti vengono disposti secondo una figura chiastica (*Tunc Macron, Lepidina, tibi Lepidina Macroni*).

Il racconto viene ripreso, e arricchito di particolari, da Lepidina (vv. 11-12). L'ambientazione bucolica viene ulteriormente sottolineata dalla terminazione locale '*has inter frondes virgultaque nota*'. Ma Anche il verbo *latebas* s'inserisce nell'immaginario della tradizione bucolica, dove esso viene usato nella terza ecloga di Virgilio per indicare il nascondersi di Dameta fra i carici<sup>92</sup>.

Nel dodicesimo verso segue la descrizione dello scambio reciproco di doni: l'alternanza, che è il motivo conduttore su cui si basa il passo in quanto qualità fondamentale di un'unione perfetta, trova rappresentazione e corrispettivo formale nel parallelismo dei membri della frase: nella prima parte del verso (*tibi prima rosam*) è il dono, il pegno d'amore di Lepidina ad essere rappresentato, nella seconda *primus mihi fraga tulisti* quello di Macrone. Anche in questo caso, lo sforzo retorico di dare una collocazione particolarmente 'sorprendente' alle parole arriva a forzare la sintassi della frase, per cui, a rigor di logica bisognerebbe sottintendere un verbo alla prima persona singolare che manca. La sua assenza, infatti, rende *rosam* dipendente da *tulisti*, che però può avere come soggetto solo Macrone. Ancora una volta, poi, il motivo del carattere nuovo e iniziale dei doni e dello scambio amoroso viene evidenziato mediante l'utilizzo dell'aggettivo *primus* in un parallelismo (*prima... primus* v. 12)

Ai due versi di Lepidina corrispondono altrettanti versi di Macrone (13-14), il quale chiarisce che quello è anche il luogo in cui per la prima volta si sono chiamati per nome. L'intero passaggio è giocato sul motivo dell'alternanza, in una sorta di gioco di specchi e rifrangenze anche fonetiche. Il primo verso della coppia si presenta 'speculare' al secondo verso. Il Pontano, quindi, cerca di giungere a una riproduzione anche formale della specularità della coppia. Nel primo verso della coppia binale (v.13), è Lepidina a invocare Macrone, nel secondo (v. 14) è Macrone a chiamare per nome la donna.

Il poeta gioca con i nomi e i prenomi, conduce alle estreme conseguenze il suo gioco, diverte il lettore (e lo spettatore) con un intreccio quasi inestricabile di nomi e suoni. E cela il segreto interpretativo dei due versi, e dell'intera sequenza, incastonandolo nella parte centrale del verso, nell'*alternans* del verso 14. *Alternans* è il modo in cui si chiamano i due coniugi, il modo in cui si amano, o si dovrebbero amare, tutti gli amanti. Ma *alternans* è anche verbo che sottende altra categoria. Non è un modo d'amare, in questo caso, e l'autore lo dice esplicitamente, usando il verbo *vocare*. *Alternans* è un modo d'invocare, di chiamare, di parlare. *Alternans*, in realtà, è anche un modo di cantare: ed è il modo prediletto del canto bucolico. E' un canto quello di Macrone e Lepidina, dunque, dalle movenze alternate, è un canto amebeo, dalle modalità bucoliche, ma dal contenuto di un erotismo spinto estraneo alla modalità bucolica. E', dunque, un nuovo tipo di canto, che parte dalle movenze bucoliche per approdare a una fisionomia propria originale, che potremmo definire tutta 'pontaniana'.

Il gioco di parallelismi su cui pare essere intessuta tutta la sezione prosegue nell'intervento successivo di Lepidina (vv. 15-17), in cui la donna imposta il paragone con i colombi: i due coniugi sono vissuti da quel momento senza lite come due colombi. La concordia, qui presentata nella formula *sine lite* (v. 15), è uno dei motivi ricorrenti del genere epitalamico; spesso, anzi, essa viene presentata anche sotto forma di vera e propria personificazione<sup>93</sup>. Sempre in questa esaltazione e 'retorica' della concordia s'inserisce l'uso dell'aggettivo *gemini* (v. 15; 17): non solo gli animali deputati a

---

<sup>92</sup> Verg. *Ecl.* 3, 20.

<sup>93</sup> La personificazione della concordia si trova nell'epitalamio stazione di Stella: cfr. *Vincula et insigni geminat Concordia taeda* (*Silv.* 1,2,240), mentre l'espressione *sine lite* ricorre più volte negli epitalami del Pontano del *de amore coniugali*:

rappresentare il termine di paragone della coppia sono identificati nei colombi, connessi per antonomasia alla sfera amorosa, ma essi sono definiti anche ‘gemelli’, il che istituisce un legame ancora più forte. La formula è poi ripetuta in maniera studiata all’inizio e alla fine dell’intervento di Lepidina, al verso 15 come al 17: l’immagine dei due colombi si pone, quindi, quasi come cornice delle altre due immagini configurate, quella della notte e della luce che fanno da testimoni alla loro unione (v. 16: *nox socios vidit, socios lux*) e quella dello scambio mutevole di baci (vv. 16-17: *oscula iunge/mutua*).

L’attacco poi, con l’uso del passato remoto *viximus*, ha qualcosa della solennità e sentenziosità dei carmi sepolcrali antichi e, in effetti, tutto sommato, il tutto ben si adatterebbe al ricordo epigrafico dell’amore di due amanti<sup>94</sup>. D’altra parte la stessa formula *sine lite* (v. 15) è ricorrente negli stessi carmi epigrafici<sup>95</sup>. Probabilmente questo tono ‘epigrafico’ è da riconnettersi, in qualche modo, alla volontà di rendere l’idea dell’indissolubilità, dell’eternità di questo legame, che continua anche dopo la morte. Lepidina, infatti, subito dopo precisa che li hanno visti uniti sia la notte che la luce: la frase si avvale ancora di una costruzione scaltrita *nox socios vidit, socios lux* (v. 16) : il Pontano non si limita a usare un’espressione polare che indichi la durata e l’indissolubilità dell’amore dei coniugi, ma pone i due poli antitetici all’inizio e alla fine della frase, ad incorniciare quasi in una struttura chiastica il concetto dell’unione, espresso con il termine *socios*. Il termine utilizzato, *socios*, non è un termine che rimanda direttamente alla sfera dell’amore, ma che è connesso piuttosto con l’ambito della lealtà. *Socius* non è lo stesso che amante, contiene una sfumatura semantica che lo distingue, *socius* è qualcuno a cui si è legati da un patto di fedeltà, un patto, dunque, più forte di quello, sempre instabile e volubile, dell’amore. E’ un’ulteriore volontà di rimarcare la stabilità, la fermezza del legame coniugale tra Lepidina e Macrone.

Quasi a sigillo di questo concetto giunge l’affermazione imperativa immediatamente seguente: ‘*oscula iunge mutua*’, ripartita tra il sedicesimo e il diciassettesimo verso mediante un forte enjambement che isola l’aggettivo *mutua* a inizio del diciassettesimo verso, conferendogli un peso più evidente. L’espressione che unisce il verbo *iungere* a *oscula* è di ascendenza ovidiana, che la usa più volte<sup>96</sup> nelle *Metamorfosi* e una anche nelle *Heroides*, mentre il verbo *iungere* s’inserisce a pieno titolo in questa esaltazione del ‘patto di concordia’. Anche la connotazione di *oscula* tramite l’aggettivo *mutua* (v. 17) contribuisce a questa intenzione: la mutevolezza, la vicendevolezza sembra intesa come presupposto imprescindibile per quest’unione, intesa come scambio biunivoco.

Secondo il procedimento consueto, Macrone si ricollega alle parole della moglie per portare avanti la rievocazione (vv.18-22) e alla menzione dei baci da parte di Lepidina segue subito la ripresa del tema da parte del marito (v. 18: *illa, uxor, memini nunc, oscula prima fuere*). Ritorna il motivo delle prime gioie d’amore, e viene richiamata esplicitamente la sfera mnemonica (v. 18 *memini nunc*), come per rimarcare che sono le parole di Lepidina ad aver richiamato alla mente questo nuovo episodio. I due versi successivi, il diciannovesimo e il ventesimo, sono interamente votati al motivo del bacio e alla descrizione dei primi baci appassionati.

Ancora una volta il Pontano gioca con i parallelismi, come fa nel ventesimo verso con la frase *nostra tuis, tua labra meis haesere*, dove l’intento è quello di rappresentare la forza dell’unione delle due labbra e viene attuato con un uso insolito, ma efficacissimo del verbo *haesere*. Accanto alla forza, quasi violenza di quest’atto, ne è

<sup>94</sup> Il verbo ricorre frequentemente nei carmi epigrafici antichi, esso è presente, calato sempre in un ricordo di vita coniugale, in *Carm. Epigraf.* 560a,3; 754,2; 960,6; 995,22; 1237,9; 1305,4; 1431,9; 1551c,1; 2080,5.

<sup>95</sup> Occorrenze della formula si trovano in: *Carm. Epigraf.* 72,1; 134,4; 561,3; 1112,7; 1571,5.

<sup>96</sup> Ovid. *Epist.* 20,143 *Met.* 2,430; 6,626;10,362.

evidenziata la durata prolungata mediante l'avverbio *diu*, che viene a trovarsi in posizione isolata rispetto alla frase a cui appartiene, disposta invece nel verso ventunesimo. L'effetto complessivo ottenuto è di grande forza ed efficacia icastica, per cui le due labbra sembrano quasi sigillate le une alle altre.

Nel verso successivo il Pontano si avvale di un'immagine ancora più elaborata e letterariamente allusiva. Macrone, infatti, rievoca il confondersi del respiro dell'uno in quella dell'altro. L'immagine è, come detto, piuttosto complessa: per indicare il passaggio del respiro da una bocca all'altra l'autore si avvale della formula *alterno ore*. La stessa formula viene usata da Calpurnio Siculo nella quarta ecloga (*cantibus iste tuis alterno succinet ore; Ecl. 4,79*), benché in un contesto completamente diverso. Nel testo di Calpurnio essa sta a indicare la qualità tipica del canto bucolico che è l'alternanza; qui il poeta la usa per dare corpo all'alternanza del respiro nel bacio. Sembra di trovarsi dinanzi a un'opera di 'riciclo', per cui una formula della tradizione classica viene decontestualizzata o, meglio, ricontestualizzata e rifunzionalizzata, riadattandola all'ambito erotico che le era in origine estraneo. In sostanza, la forma resta la stessa, il contenuto cambia, in una elaborazione originale e 'spiazzante'.

La conclusione del discorso di Macrone, contenuta negli ultimi due versi del suo intervento (vv. 21-22), è che quest'unione rimarrà anche dopo la morte. Il sopraggiungere della morte è, però, resa in maniera molto eufemistica mediante la perifrasi *Tunc Orcus si nos una rapuisset* (v. 21). Seppure in quei momenti fosse sopraggiunta la morte, i due amanti sarebbero restati uniti ugualmente in una sola anima e ombra. Come lo stesso tema suggerisce, la vicinanza ai carmi epigrafici si fa ancora più netta. Già l'uso di *miscuit*, precedentemente usato al verso 20 per indicare l'unione dei due respiri, ricalcava in qualche modo un certo uso epigrafico<sup>97</sup>, ma in questi ultimi due versi la dimensione della morte viene evocata esplicitamente, a riprova della forza dell'amore dei due coniugi, capace di resistere anche alla fine terrena. S'insiste in questo frangente sul concetto di unione mediante l'uso ripetuto dell'avverbio *una*, che è presente sia nel verso 21 che nel 22: anche il 'rapimento'<sup>98</sup> da parte della morte coinvolgerà in coppia gli amanti, che andranno costituire insieme un'unica anima e un'unica ombra. Sembra che ancora una volta il poeta punti su un uso vago e ambivalente dei termini per ottenere una maggiore efficacia e una maggiore espressività. Il valore avverbiale indubbio del termine *una* nel verso 21 (*si nos una rapuisset*) trova un'astuta *variatio* nel verso successivo dove esso cede il posto al valore aggettivale (*una futura anima*).

Il meccanismo è sempre lo stesso: insistere sul portato immaginifico suggestivo derivante dall'origine etimologica comune. Il termine *amantum* rimane dislocato nel primo verso del periodo ipotetico, il ventesimo, affianco alla protasi, pur appartenendo logicamente all'apodosi, generando un effetto di forte contrasto e risalto.

vv. 23- 27: Lepidina: Quod felix faustumque omen sit; reiice, coniux,  
Hirsutum hunc thalamis, thalami sint omnia fausta,  
Parthenope thalamo nanque est dignissima fausto.  
Macron: Hirsuti, horripilique absint. Age, candida an ipso  
Visa viro virgo est, heroe et coniuge digna?

La menzione dell'Orco genera la risposta di Lepidina (v. 23-25), che cerca di allontanare l'immagine negativa mediante una formula di scongiuro: *quod felix*

<sup>97</sup>In *Carm. Epigr.* 1136,2 si presenta l'immagine della moglie che mescola, dopo la morte, le ossa a quelle del marito: *Ossibus hic uxor miscuit ossa meis*.

<sup>98</sup> Ancora una volta il linguaggio richiama ampiamente il lessico dei carmi epigrafici, dove è convenzionale l'uso dell'immagine del rapimento, e del verbo *rapere*, per indicare il trapasso dei defunti. *Carmina epigr.* 1034,5 *Quam te sic nostris rapuisset Cerberus annis*

*faustumque omen sit!* (v. 23). Segue immediatamente l'appello rivolto al marito a respingere (*reice*, v. 23) via dal talamo il mostro, connotato mediante perifrasi con l'aggettivo *hirsutum* (v. 24). La dimensione del talamo, dunque, viene posta in maniera antitetica a quella del mostro, che rappresenta un cattivo auspicio per l'occasione celebrata<sup>99</sup>. E' in questi versi che si fa strada a poco a poco il contesto in cui si muovono i due popolani: qui per la prima volta appare il riferimento al talamo nuziale (v. 24), che è un'informazione di grande importanza e, per questo, messa volutamente in primo piano con il politptoto *thalamis-thalami*, in cui i due termini sono significativamente accostati. E' il tema centrale, il tema portante dell'intera ecloga a essere svelato e nel verso successivo emerge, in posizione incipitaria, anche il nome della protagonista e della futura sposa: Parthenope (v. 25). La rivelazione del motivo epitalamico sembra essere stata volutamente ritardata, dopo aver creato una certa attesa che la valorizzasse al massimo e dopo averla preparata, anticipata e in qualche modo prefigurata con la narrazione degli antichi amori dei due coniugi. Ma in questi versi il poeta dice anche di più: egli non si limitano a introdurre il motivo epitalamico, ma lascia intravedere anche l'eccezionalità di queste nozze. Che non ci si trovi di fronte a un matrimonio e a personaggi ordinari lo si intuisce immediatamente dall'uso del superlativo assoluto *dignissima*, che conferisce un carattere di straordinarietà a Parthenope.

Come richiede la tradizione dell'epitalamio, emerge in questo passaggio una forte componente superstiziosa, che è presente sin dall'inizio nella storia del genere con l'elemento della *fescennina iocatio*. L'esclamazione del verso 23: *quod felix faustumque omen sit!* e le affermazioni del verso 24: *thalami sint omnia fausta* e del verso 25 *Parthenope thalamo nanque est dignissima fausto* propongono per ben tre volte l'aggettivo *faustus*. Anche il termine *omen* si riconnette alla sfera sacrale-superstiziosa e svolge qui una funzione determinante. La Monti Sabia legge al verso 24 *omnia fausta*, a differenza di Oescheger che preferisce intendere qui *omina fausta*. In realtà, la lezione ipotizzata di Oescheger sembra più adatta al contesto in quanto sarebbe da intendersi come una ripresa al *faustumque omen* del verso precedente. Senza contare che la stessa espressione *omina fausta* torna al v. 228, il che dimostra che non era assolutamente estranea all'ispirazione del poeta.

L'intervento di Macrone (vv. 26-27) si riconnette, secondo il solito meccanismo, alle parole della moglie e anche egli esprime una formula di scongiuro per allontanare qualsiasi segnale infausto (*hirsuti horripilique absint*). Accanto al termine già usato da Lepidina, *hirsuti*, Macrone fa ricorso anche a un termine completamente nuovo: *horripilus*, che pare potersi considerare un *hapax* pontaniano e va a inserirsi in quella serie di termini che l'umanista immette *ex novo* nel latino<sup>100</sup>, contraddistinti solitamente da una grande forza icastica, espressiva, anche se spesso molto lontani dall'eleganza del latino classico. Il resto della battuta di Macrone è costituito da un'interrogativa che egli rivolge alla moglie nel tentativo di sapere se la sposa sembra degna dello sposo (vv. 26-27). Mediante questa domanda viene presentato anche lo sposo: di lui non si rivela ancora il nome, la cui menzione viene ampiamente ritardata, ma anch'egli viene immediatamente caratterizzato con qualità straordinarie: lo sposo è infatti definito con il termine *heroe* (v. 27). Ne è, quindi, subito rimarcata la natura eroica, il che conferisce

<sup>99</sup> L'opposizione fra un essere irsuto e la sfera delle nozze è presente, in realtà, in un passaggio che ha in comune con questa ecloga una fisionomia ibrida, a metà fra bucolica e epitalamio: si tratta della prima parte dell'ottava ecloga, in cui è presente un breve passaggio che può essere considerato a tutti gli effetti un epitalamio. Il pastore che canta è infelicemente respinto da Nisa che si prepara alle nozze con Mopso; la donna, come la Parthenope della *Lepidina*, viene definita degna di quelle nozze e messa invece in contrapposizione con il pastore, di cui disprezza l'aspetto trascurato e irsuto: Verg. *Ecl.* 8, 33-35: *O digno coniuncta uiro, dum despicias omnis, / Dumque tibi est odio mea fistula, dumque capellae / Hirsutumque supercilium promissaque barba.*

<sup>100</sup> Sulla particolarità del latino pontaniano vedi: L. Spitzer, L. Spitzer, *Zu Pontan's Latinität (hirquituli?)* in «Romanische Forschungen», 63, 1951, pp. 61-71.

una particolare connotazione al matrimonio e all'ecloga stessa. *Heroes* sono, ad esempio, definiti da Catullo i protagonisti del carme 64<sup>101</sup>: ci troviamo dunque di fronte a una poesia dall'afflato più ampio di una normale bucolica, i cui protagonisti non sono eroi, ma semplici pastori. Si svela in questo passaggio la doppia dimensione della *Lepidina*. Perché di 'doppia dimensione' sembra più corretto parlare, piuttosto che di 'doppia natura'. Da una parte, infatti, è individuabile il piano dei pastori-spettatori, dall'altro quello delle nozze eroiche, da una parte il piano eroico-epillico, dall'altra il piano bucolico. in una sorta di gioco ardito di prospettive. L'epillio è contenuto nella bucolica in quanto questa ne funge da cornice narrativa, ma la bucolica è contenuto nell'epillio in quanto ne costituisce un aspetto, per così dire, 'marginale'.

Il verso 27 accosta i due protagonisti delle nozze tramite un evidente nesso allitterante: *visa viro virgo*, che sottolinea la condizione virginale di Partenope e che accresce la musicalità del verso dopo i suoni duri della locuzione precedente *hirsuti horripili*. In contrapposizione a questa, a livello visivo, invece si pone la modalità di apostrofe alla moglie scelta da Macrone, che la definisce con *candida*. L'uso di questo determinato aggettivo si spiega ancor meglio considerando la successiva descrizione di Parthenope fatta da Lepidina (vv. 28-34), dove subentra un uso particolare delle immagini in cui è ricorrente il colore bianco.

vv. 28- 49: Lepidina: O Macron, mea cura Macron, illi alba ligustra

Concedant, collata illi sint nigra colostrā:  
 Delioli ad fontem sola ac sine teste lavabat;  
 (Vidi ego, vidit Anas) viso candore puellae,  
 Qui niger ante fuit, nunc est nitidissimus ales,  
 Et mihi tum subitus crevit per pectora candor:  
 Ipse vides, niveas cerne has sine labe papillas.

Macron: Quin haec candentes, lux o mea, pascua tauros,  
 Quod nec sueta ferunt, nostrae sunt munera nymphae.  
 Ipse tuas, mea lux, teneo foveoque papillas,  
 Nec liquido cedunt argento aut pondere plumbo.  
 Fige oculos in me, coniux mea, qui mihi lucent,  
 Et lychnum et quod nec nigricante cicendula nocte;  
 Parthenope anne aliis, anne his dea fulget ocellis?

Lepidina: Magnetem gerit illa oculis stellamque supremam:  
 Venerit ad litus, trahit ad sua lumina pisces;  
 Iverit in silvas, trahit ad spectacula cervos,  
 Illicet indomiti surgunt ad praelia tauri;  
 Verterit illa oculos in quem iuvenemve senemve,  
 Ille perit: miseris haec crescit amantibus error.

Macron: Me miserum, ne oculos in me quoque vertat et ipse  
 Avellar procul his, procul ah, Lepidina, lacertis.

Nella risposta al marito, che comincia con un'apostrofe e con l'espressione fortemente enfatica *mea cura*, Lepidina si profonde in un elogio di Parthenope, che sarà il motivo conduttore di tutta la sezione fino al v. 47. La bellezza della sposa è tale che davanti a lei cederebbero i bianchi ligustri e sembrerebbero neri i colostri. Come detto, è il colore bianco a padroneggiare la scena. Il passo, in realtà, si avvale di un'originale riproposizione e rielaborazione dell'espressione virgiliana della seconda ecloga: *Alba ligustra cadunt, uaccinia nigra leguntur* (v. 18), dove però la menzione dei fiori era usata per lo scopo opposto a quello utilizzato da Lepidina, ovvero per dimostrare la caducità della bellezza esteriore delle cose. I *vaccinia nigra* virgiliani diventano nella

<sup>101</sup> . Catull., *Carm.* 64, 22-23: O nimis optato saeculorum tempore nati/ Heroes, saluete, deum genus

versione pontaniana i *nigra colostrā*, dove l'aggettivo non è più in funzione determinativa, bensì predicativa. Lo scopo ultimo è quello di battere sul candore della ninfa, per cui ai gigli si sostituisce qualcosa che è bianco per natura, il colostro, appunto, al fronte delle numerose varietà cromatiche che può avere il giglio. Ma l'uso del termine *colostrā* al posto di *vaccinia* si spiega anche diversamente, per altre ragioni. La menzione del colostro, il latte delle puerpere, non può che adattarsi perfettamente al contesto dell'ecloga, che vede protagoniste da una parte una donna incinta, dall'altra una sposa. Il termine s'inserisce, cioè, perfettamente nella sfera delle nozze e della maternità e, in qualche modo, la evoca e l'auspica. Inoltre, il termine *colostrā* si armonizza anche foneticamente perfettamente con la parola *ligustrā*, venendo a formare, anzi, una vera e propria rima fra i due versi. Che il latino del Quattrocento non abbia più accentuazione quantitativa, ma tonica è scontato, ma una rima tanto perfetta rimane comunque sorprendentemente vicino alla metrica moderna. Del resto, anche nei versi precedenti, si può assistere a un procedimento simile: v. 24-25: *fausta-fausto*. La presenza di nessi quasi in rima, infine, può avvalorare ancor di più la tesi di una destinazione recitativa, che non poteva che essere avvantaggiata dalla presenza di tali rime. E' il segnale di una rima ricercata a tutti i costi.

Al verso 30 comincia la narrazione da parte di Lepidina dell'episodio in cui ha potuto ammirare personalmente alla bellezza di Parthenope, mentre era intenta a lavarsi presso una fonte<sup>102</sup>. Parthenope viene raffigurata alla maniera convenzionale delle ninfe intente a lavarsi presso una fonte. La novità fondamentale è costituita dall'introduzione del dato attuale nella determinazione locale e convenzionale *ad fontem*: la fonte viene in questo caso specificata: è la fonte del Deliolo, che, come nota la Monti Sabia dalla ricostruzione del Summonte<sup>103</sup>, si trova nei pressi dell'attuale Poggioreale. L'introduzione dell'indicazione della fonte non è casuale, bensì estremamente allusiva. Nella zona oggi denominata Poggioreale sorgeva ai tempi in cui scriveva Pontano la villa di Poggio Reale di Alfonso II: nei suoi giardini sorgevano monumentali fontane che il re fece adornare con una statua di Parthenope e nelle vicinanze fu costruito anche un ninfeo. L'approvvigionamento idrico era possibile attraverso un sistema di canali e cisterne voluto da Alfonso che rientrava nel suo più vasto programma di regolarizzazione delle acque sul territorio napoletano<sup>104</sup>. Pontano allude qui finemente alla sua realtà contemporanea e, forse, anche un po' ironicamente: Lepidina poteva benissimo aver visto l'immagine di Parthenope intenta a lavarsi presso una fonte d'acqua a Poggioreale, dove sorgeva realmente una sua statua fra le fontane dei giardini.

L'insistenza della donna sulla solitudine in cui è immersa Parthenope mentre viene scorta *sola ac sine teste* è probabilmente finalizzata ad accrescere l'importanza della rivelazione che la donna sta facendo, a presentarla come una notizia 'esclusiva'. In effetti nella narrazione si nota un proliferare di termini attinenti alla sfera della vista: non solo la sequenza in poliptoto del verso 31: *vidi, vidit, viso* ma anche i verbi usati nel verso 34 *vides, cerne*. Questa attenzione esasperata alla sfera visiva dà esattamente l'impressione di un'immagine rubata dalla vista, dello sforzo visivo nel rubare una figura nascosta e della meraviglia suscitata alla vista da quella immagine. Parthenope viene presentata quasi come una sorta di visione divina, di epifania. Il candore della fanciulla è tale da suscitare effetti eccezionali anche in chi la vede. Il Pontano affianca qui a Lepidina un non meglio precisato *Anas*. L'allusione, naturalmente, è all'anatroccolo e alla trasformazione che esso subisce in cigno (v. 32: *qui niger ante*

<sup>102</sup> v. 30 Delioli ad fontem sola ac sine teste lavabat.

<sup>103</sup> I.I. Pontani, *Eclogae, cit.*, p.25. Le note dell'edizione della Monti Sabia che individuano nei luoghi citati dal Pontano le collocazioni attuali sono fondate sulle annotazioni di P. Summonte presenti in appendice all'edizione del 1512 del *De Fortuna* (Mayr) in cui egli cerca di spiegare la collocazione di alcuni luoghi citati dal Pontano nell'*Urania*, nel *De hortis Hesperidum* e nelle *Eclogae*.

<sup>104</sup> Beyer, *cit.*, pp. 142-144.

*fuit, nunc est nitidissimus ales*), ma il poeta lascia qui intendere che la trasformazione è avvenuta grazie alla visione di Parthenope (*viso candore*, v. 31). L'insistenza sulla sfera del bianco e del candore si fa ancora più intensa: al v. 31 è ricordato il candore della fanciulla (*viso candore*), al verso 32 Anas è definito *nitidissimus ales*, e nel fare ciò il Pontano sembra omaggiare la storia di trasformazione dell'anatroccolo in quanto ricorre ad aggettivo tutto ovidiano: *nitidissimus*<sup>105</sup>.

Il potere di Parthenope, d'altra parte, ha effetto anche su Lepidina, che vede subito accresciuto il candore del suo petto (*et mihi subitus crevit per pectora candor*, v. 33), quasi in una sorta di irradiazione di candore. In questa estrema trasfusione di colore, i seni di Lepidina diventano addirittura color della neve, espressi con formula piuttosto originale: *niveas papillas*<sup>106</sup>.

I motivi portanti della successiva risposta di Macrone (vv. 35-41) sono ugualmente il candore e la vista, a cui sono dedicati rispettivamente i primi quattro versi (vv. 35-38) e gli ultimi tre del suo intervento (vv. 39-41). Nella prima sezione vengono sviluppati il motivo del candore e la suggestione del colore bianco, portandoli alle estreme conseguenze. Ad essere investiti dal candore sono anche i tori e Macrone riconosce in questo fenomeno non usuale (*nec sueta* v. 36) l'opera di Parthenope. Dunque un candore che promana finanche sugli animali neri per antonomasia, i tori, i quali vengono definiti *candentes* con un forte iperbato che mette in risalto l'aggettivo e la singolarità del fenomeno<sup>107</sup>. Gli elementi a cui si fa riferimento sono qui palesemente pastorali, bucolici: Macrone parla di 'questi pascoli' (*haec pascua*, v. 35) lasciando immaginare che siano vicini, presenti. Inoltre egli fornisce una preziosa informazione sull'identità di Parthenope definendola 'ninfa' (v. 36 *nymphae*).

Lo statuto della sposa, che già in parte era chiaro dai suoi attributi e da quelli del suo sposo, viene ulteriormente chiarito: la protagonista è una ninfa, il che da una parte la colloca in una sfera divina e immortale, dall'altra la riconduce alla sfera bucolica. Ma il lessico accosta a elementi bucolici altri elegiaci. La formula usata per l'apostrofe alla moglie, *lux o mea* (v. 35) e *mea lux* (v. 37) è d'ascendenza elegiaca<sup>108</sup>, così come l'immagine del marito che stringe i seni della donna rimanda alla sfera erotica. L'apostrofe rivolta da Macrone alla moglie, in realtà, è motivata dal motivo dominante della sezione: egli la definisce '*lux o mea*', quasi promanasse da lei e dal suo candore una nuova luce. Anche nel confronto che Macrone istituisce per esaltare i seni della moglie viene marcata la dimensione della luminosità mediante l'uso dell'aggettivo *liquidus*. L'elogio della bellezza delle grazie della moglie si svolge, poi, mediante le risorse della più icastica iperbole: i seni sono più splendidi dell'argento e più pesanti del piombo. È un inno alla bellezza femminile, colta in tutta la sua plasticità, quello cantato da Macrone.

La seconda sezione (vv. 39-41) è interamente giocata sul motivo della 'vista' e protagonisti diventano, stavolta, gli occhi di Lepidina: Macrone invita la moglie a

---

<sup>105</sup> L'aggettivo ricorre frequente nella poesia di Ovidio: *Ars* 3,443; *Met.* 4,348; 9,47; 14,768; *Am.* 2,11,55; *Fast.* 3,867; 5,207; 5,265; *Trist.* 1,3,71. Quasi del tutto assente nel resto della tradizione poetica classica, in cui è presente solo nell'*Anthologia Latina*. (*Anth. Lat.* 523,2; 525,1) e, nel tardo-antico in Marziano Capella (*Nupt.* 2,123,10). Il termine sopravvive nella tradizione medievale grazie alla 'retorica della luce' di cui è impregnata la cultura medievale e compare anche nella tradizione umanistica. Associato a un uccello è presente anche nel *De partu Virginis* di Sannazaro (2, 416; 3, 293), mentre connesso al sostantivo *ales* come in Pontano appare nei *Carmina* di Paolini (95, 1).

<sup>106</sup> La formula poetica è presente in precedenza solo nei *Carmina Rivipullensia* (4, 19; 12, 39) e in Piccolomini, *Chrysis*, 22, è invece molto amata dal Pontano, nella cui produzione ricorre in più punti: *Erid.* 1, 22, 27; *Uran.* 3, 177, 5, 294, *Hesp.* 2, 233, *Sannaz. Pisc.* 6, 66.

<sup>107</sup> Il carattere enfatico dell'espressione è confermato anche dalla sua origine epica, che risale ai *Punica* di Silio Italico (*Punica*, 4, 546).

<sup>108</sup> La formula è usata, all'interno di un'apostrofe in Catull. *Carm.* 68,162; Prop. *Eleg.* 2,14,29; Tib. *Eleg.* 3,9,15; Ovid. *Ars* 3,524; *Trist.* 3,3,52. È presente anche nei *Carmina Epigraphica* 1341,5; 466,3.

fissare verso di lui gli occhi e ne esalta la luminosità. Ancora una volta egli fa ricorso a un'iperbole dal carattere originale ed icastico: gli occhi della moglie, a detta di Macrone, splendono più di una lampada o di una lucciola nella notte (vv. 39-40). E' da notare come i termini di paragone, allo stesso modo che nel primo caso (v. 38), vengano tratti da oggetti e cose della vita semplice di tutti i giorni. L'argento e il piombo sono, nella mente di un umile pastore, i termini di paragone più preziosi immaginabili. Allo stesso modo, per la luce degli occhi di Lepidina, si sceglie il raffronto con una lanterna e una lucciola. La forma *cicendula* (v. 40) è, poi, assai informale e non appartiene alla tradizione poetica. L'immagine della lucciola che spicca nella notte buia rievoca, poi, ancora più precisamente una dimensione pastorale o georgica. Un simile procedimento, ovvero il ricorso ad elementi estremamente semplici per costruire un encomio, potrebbe generare un effetto straniante e umoristico. Invece ciò non accade per i personaggi della *Lepidina*, che non si scadono mai nel ridicolo e le cui battute riescono a mantenersi sempre in equilibrio fra semplicità e poesia e a mantenere una grande freschezza poetica.

L'ultimo confronto è istituito con Parthenope: Macrone si chiede se gli occhi della ninfa risplendono allo stesso modo o diversamente da quelli della moglie (v. 40-41). L'uso del termine *fulget* (v. 41) continua nella direzione indicata, ovvero quella di un'esaltazione estrema della luce e della sfera attinente. In questa sfera s'inserisce anche l'uso del vezzeggiativo *ocellis*, di matrice catulliana ed elegiaca<sup>109</sup>. L'eccezionalità delle doti di Parthenope viene, poi, ulteriormente evidenziata mediante l'uso del termine *dea* (v. 41), che è impreziosito dalla posizione isolata all'interno del verso in cui si trova mediante il forte iperbato rispetto al nome proprio *Parthenope*.

Lepidina risponde alla domanda del marito esaltando la bellezza e la potenza degli occhi di Parthenope mediante un analogo, o forse ancor più spinto, uso dell'iperbole (vv. 42-47). Degli occhi della ninfa è sottolineato il carattere 'magnetico', 'fascinatorio', che non lascia immune nessun elemento della natura. Il paragone stavolta è istituito da una parte con una calamita, *magnetem*, v. 42, e dall'altra con la stella suprema, *stellam supremam*, v. 42, la stella polare. Ancora una volta, l'immagine potrebbe sembrare comica e, invece, l'impressione ricavatane è, piuttosto, di grande icasticità, semplice, ma aggraziata. I due elementi, la calamite e la stella suprema, sono dislocati ai poli opposti del verso (v. 42 *magnetem gerit illa oculis stellamque supremam*) e contengono il motivo fondamentale della capacità di attrarre e guidare, che trova migliore rappresentazione nei due versi successivi (vv. 43- 44), in cui sono descritti gli effetti dell'arrivo della ninfa sulla natura circostante. Il modo in cui è costruita la sequenza è emblematico della fisionomia dell'ecloga stessa. Vi è, infatti, presente una netta bipartizione e opposizione: da una parte un paesaggio marino (*venerit ad litus*, v. 43), dall'altra uno boschivo (*Iverit in silvas* v. 44). Il parallelismo fra i due versi è ben chiaro e voluto: il movimento è indicato con verbi simili *venerit-iverit* e *trahit*, a mutare bruscamente sono gli elementi compositivi del paesaggio. La ninfa viene collocata in due paesaggi diversi e questo sta a significare una duplicità del paesaggio dell'ecloga: da una parte il mare e i pesci, dall'altra i boschi e i cervi. Ciò sta a significare anche una novità di fondo tutt'altro che trascurabile: fa capolinea nel racconto di Macrone il mare e riemerge così in una bucolica in latino la dimensione marina, che era rimasta emarginata nella tradizione latina nella selezione di elementi che questa aveva attuato dalla tradizione greca precedente. Di questa doppia anima, che qui al verso 42 comincia ad essere accennata, invece, vive e si nutre la *Lepidina*.

<sup>109</sup> L'uso del vezzeggiativo è tipico della lingua catulliana e di quella elegiaca; la forma in questione, *ocellis*, è attestata in numerosi passi: Catull. *Carm.* 43, 2; 64,60; Prop. *Eleg.* 1,1,1; 1,3,19; 1,17,11; 1,19,5; 2,25,47; 2,26,41; Ovid. *Am.* 1,8,37; 1,14,37; 3,1,33; 3,2,83; 3,6,79; *Ars* 2,453; *Fast.* 3, 19.

Gli effetti della Ninfa sul mondo animale sono infine descritti con un'immagine grandiosa dal sapore epico: *indomiti surgunt ad proelia tauri*, che si avvale, appunto, di stilemi presenti nella poesia epica<sup>110</sup> e che contribuisce ad amplificare l'effetto, la potenza, la grandezza della forza attrattiva di Parthenope.

Nei due versi finali dell'intervento di Lepidina (vv. 46-47) vengono invece descritte le conseguenze del suo fascino ammaliatore sugli uomini. La struttura sintattica sembra adottata appositamente per presentare prima l'azione della ninfa (*verterit illa oculos in quem iuevenemque senemve* v. 46) e poi, con voluto effetto ritardante, come apice di una intenzionale tensione, le sue conseguenze: *ille perit* (v. 47). La protasi si mostra, infatti, molto estesa e l'espressione polare *iuevenemque senemve* (v. 46) contribuisce ad amplificare la risonanza della sua azione, che viene svelata in maniera epigrafica nel v. 47: *ille perit*. Il passo ricalca esplicitamente il passo dell'ottava ecloga virgiliana: *Vt uidi, ut perii, ut me malus abstulit error* (Verg. *Ecl.* 8, 42) in cui la voce narrante racconta il primo incontro con Nisa, promessa sposa di un altro, di Mopso. I testi appaiono simili non solo nella struttura: in entrambi i casi è sottolineata l'istantaneità dell'innamoramento con lo schema: *non appena...così*, ma anche nell'occasione che li genera: in entrambi i casi causa dell'innamoramento istantaneo è la promessa sposa di cui si sta celebrando un epitalamio. In entrambi i casi, poi, l'amore che colpisce la parte maschile ha una precisa connotazione: è qualcosa di letale, che perde inesorabilmente l'uomo (*perit*) e si profila come un 'error'. L'amore qui messo in scena è, allora, un amore inteso in maniera squisitamente 'bucolica', in maniera conflittuale, dal carattere estremamente pernicioso, ma inesorabile. Parthenope appare, così, una specie di maga, a metà fra la donna elegiaca, la donna bucolica, presenza grandiosa e il più delle volte inafferrabile, e la donna incantatrice, che è altra figura tipica della tradizione bucolica. Più in generale, l'amore come incanto, l'amore come incantesimo è motivo tipico del codice bucolico, che qui sembra venire fedelmente seguito. Due fra i testi più fortunati della tradizione bucolica sono appunto il secondo idillio di Teocrito, *Le incantatrici*, e l'ottava di Virgilio, che è bipartita fra un breve epitalamio per Nisa, cantato da Damone e un incantesimo d'amore riferito da Alfesibeo. Sia in Teocrito che in Virgilio, che per l'altro s'ispira al modello greco, in azione è una donna abbandonata, ma determinata a usare tutti i poteri offerti dagli incantesimi per recuperare l'amore perduto. La donna maga e la dimensione della magia sono, dunque, elementi ben conosciuti alla tradizione bucolica, che in questa sezione della *Lepidina* sembrano riproporsi.

Le parole di Lepidina hanno un effetto immediato sul marito, il quale esprime il desiderio di sfuggire agli occhi della ninfa per non cadere anche'egli vittima (vv. 48-49) dello stesso incantesimo. L'esclamazione *me miserum* di Macrone, che sembra quasi sfuggirgli di bocca, riesce a riprodurre la velocità e l'istantaneità del dialogo parlato, così come l'interiezione del v. 49 *ah*. Il frangente appare, dunque, fortemente concitato ed enfatico, come d'altra parte dimostra anche la *duplicatio* dell'avverbio *procul*: *avellar procul his, procul ah, Lepidina, lacertis* (v. 49) e l'apostrofe diretta alla moglie. L'uso del congiuntivo ottativo esprime in maniera altrettanto intensa il desiderio di Macrone: *vertat* (v. 48) e *avellar* (v.49). L'adozione del termine *vertat* riporta alla sfera magico-rituale e, infatti, risponde alle parole di Lepidina che lo usa al v. 46: *verterit*. In un contesto per così dire 'superstizioso' il verbo, compare, d'altra parte anche nelle stesse *Bucoliche* virgiliane nell'espressione *quod nec vertat bene* (9, 6), con cui si indica il volgere della fortuna. Il verbo è, dunque, fortemente connesso a una sfera sacrale-religiosa, o meglio superstiziosa.

---

<sup>110</sup> Lo stilema *surgunt ad proelia* si riscontra in Stat. *Theb.* 5,264 e Val. Fl. *Argon.* 5,221.

vv. 50 -59: Lepidina: Ne, coniux, ne, care, time; nam sedula mater  
 Hoc docuit, ter te ut levi pro limine postis  
 Amplectar, ter rapta tibi simul oscula iungam,  
 Et dicam: "Meus es;" tenerum quoque eringion ore  
 Ferre dedit, dedit atque hederæ cum fronde racemum  
 Ferre sinu, et geminis te noctu honerare lacertis;  
 Neu limis, mea lux, dominam spectaris ocellis,  
 Praesertim si blanda pedem nudarit; ibi illa  
 Retia tendit et insidias parat et foveat ignem:  
 Quae mihi frater Acon, soror et soror altera dixit.

Questa sfera viene ulteriormente evocata da Lepidina, che riferisce quello che può considerarsi a tutti gli effetti un rito magico-scaramantico. Come accennato, la dimensione ‘magico-rituale’ non è affatto estranea al codice bucolico, ma qui il Pontano sembra calcare ulteriormente la mano in un abile tentativo di allusione letteraria e mimetismo popolare. Ciò che ci viene presentato è soprattutto un modo di pensare popolare e semplicito, che corrisponde perfettamente alla mentalità dei due umili pastori e al loro mondo. Ciò che appare sorprendente è però la capacità di non far scadere mai nel ridicolo i personaggi ma, al massimo, dargli vita con un sorriso bonario.

Anche l’intervento di Lepidina (vv. 50-59) presenta movenze del linguaggio parlato, che ne riproducono l’estemporaneità e la fluidità. L’espressione *ne time*, (v. 50) è infatti, tipica, del linguaggio teatrale plautino e presente anche in Terenzio<sup>111</sup> e qui viene resa ancora più realistica e spontaneo dalla ripetizione della particella *ne*, e dall’interposizione dell’apostrofe: *coniunx, care*.

Il rito d’amore di Lepidina, poi, viene presentato come frutto dell’insegnamento della madre (vv. 50-51: *nam sedula mater/ hoc docuit*) e presenta elementi folkloristici tipici e ricorrenti. L’accento alla madre tende a conferire al rito il sapore di insegnamento che si trasmette di madre in figlia, di generazione in generazione e, quindi, a caratterizzarlo come qualcosa di estremamente arcaico, antico; Lepidina sta ricorrendo qui a una sorta di argomento di autorità popolare e semplicito. Anche nel secondo idillio di Tecorito, d’altra parte, viene esplicitata la fonte da cui si è appreso l’incantesimo: un forestiero assiro<sup>112</sup>, mentre nell’ottava ecloga virgiliana l’incantatrice rivela le erbe e i veleni le sono state fornite da un mago di nome Meri<sup>113</sup>. Il rito magico insegnato a Lepidina consiste nell’abbracciare il marito tre volte sulla soglia di casa e nel baciare tre volte pronunciando una semplice formula “*meus es*”.

Non è difficile scorgere l’atteggiamento bonario e un po’ divertito del poeta che carica di aspettative il racconto della donna (a partire dalla connotazione data della madre, fonte dell’insegnamento, come *sedula*, v. 50), per poi fornire un epilogo così semplice e ovvio e una formula magica scontata. Tuttavia, pur nella sua brevità e semplicità, il rituale evocato da Lepidina ottiene un’elaborata resa dal punto di vista fonetico. L’uso di nessi allitteranti che lo contraddistinguono è estremamente ‘caratterizzante’, evocativo ed espressivo. Il verso 51 sembra essere procedere proprio per membri allitteranti: *hoc docuit, ter te ut, levi limine, pro postis*. Il suono battente della dentale scandisce, allo stesso modo, il verso 52: *amplectar, ter rapta tibi*, dando maggiore incisione alle parole ‘magiche’ della donna. Nella seconda parte del rito, prevale invece il suono più fluido della nasale *simul iungam* (v. 52),/ *et dicam meus es tenerum*, mentre è il suono della sibilante, che sembra rievocare quello di un sussurro, a caratterizzare la formula vera e propria ‘*meus es*’ (v. 33). Per quanto riguarda la forma

<sup>111</sup>La formula appare nei seguenti passi plautini: *Amph.* 674; 1064; *Cas.* 835; *Curc.* 520; *Men.* 136; *Merc.* 173; 891; 1004; *Mil.* 1346; *Pseud.* 922; *Trin.* 1181; mentre è presente in Terenzio in *Ad.* 279.

<sup>112</sup>Theoc.*Idill.* 2, 162.

<sup>113</sup>Verg. *Ecl.* 8, 95-100.

del rituale, è possibile scorgervi elementi già noti alla tradizione, quale ad esempio il ricordo al numero tre. E' la stessa incantatrice dell'ottava ecloga di Virgilio ad affermare che agli dei piacciono i numeri dispari: *numero Deus impari gaudet* (Verg. *Ecl.*, 8,75) per spiegare il frequente riferimento al numero tre nel suo rituale: *Terna hibi haec primum triplici diversa colore* (v. 73), *licia circumdo, terque haec altaria circum/effigiem duco*. Se il numero è rituale, anche la menzione della soglia della porta rientra nelle convenzioni dei riti magici. Il riferimento alla soglia di casa fa parte, infatti, anch'esso del rito d'amore dell'incantatrice della ottava ecloga: le spoglie di Dafni vengono esposte sulla soglia (v. 92, *quae nunc ego limine in ipso*) e, alla fine dell'incantesimo, il cane abbaia sulla soglia (v. 107 *Hylax in limine latrat*). L'antecedente bucolico virgiliano pare dunque estremamente chiaro. Ma ciò non impedisce l'inserimento di elementi tratti da un'altra tradizione, come ad esempio la formula *rapta oscula* (v. 52), l'immagine dei baci rubati, che appartiene invece alla tradizione elegiaca<sup>114</sup>.

Dopo la 'formula magica' la donna passa a descrivere la seconda parte del rito: le è stato prescritto dalla madre anche di portare alla bocca del cardo e in seno un ramo di vite con dell'edera e di gravare il marito di notte con le sue braccia. Ancora una volta è prediletta la costruzione per parallelismi: il verbo *ferre* viene messo in rilievo tramite l'anafora fra al verso 54 e al.55, mentre il verbo *dedit* viene reduplicato nel v. 54, il tutto per accrescere la solennità e la risonanza del rito. Gli elementi a cui si fa riferimento in questa seconda sequenza, invece, non trovano rispondenza nella tradizione bucolica: l'*eringion*, il cardo, in particolare, non è termine attestato nella tradizione poetica latina antica. Esso sta a indicare una particolare specie di cardo che cresce in prossimità del mare e le cui doti contro i veleni erano conosciute sin dall'antichità<sup>115</sup>. In questo modo, probabilmente, si spiega il suo uso in questo passaggio, in quanto antidoto efficace contro il 'veleno' d'amore. L'altro dato interessante che riguarda la pianta è la sua origine marina, un particolare che riconduce ancora una volta alla natura 'marina' dell'ambientazione della *Lepidina*.

La donna si rivolge a questo punto al marito con un'ulteriore apostrofe: *mea lux*, v. 56, che è identica a quella usata dal marito in precedenza (v. 35-37), esortandolo a non rivolgere lo sguardo alla ninfa, soprattutto se ella avrà denudato il piede, e di sottrarsi alle insidie (vv. 56-59) che ella tende. In questo ammonimento di *Lepidina* è contenuta una caratterizzazione ben precisa di *Parthenope*: mentre in precedenza era emersa la sua natura di ninfa e di dea, ora ella viene definita *domina* (v. 57). Chiamarla *domina*, però, significa riconnetterla a una tradizione diversa da quella bucolica, nella cui sfera di attrazione era riportata da un attributo come *nympha*. In questi versi, infatti, *Parthenope* viene caratterizzata in tutto e per tutto come una fanciulla della tradizione elegiaca, come la 'donna fatale' di questo tipo di poesia, la *domina* elegiaca, appunto. È una donna che blandisce (*blanda*, 57), che tende insidie e reti per gli uomini, (*retia tendit et insidias parat*, v. 57-58), che alimenta il fuoco, la passione d'amore (*fovet ignem*, v. 58). L'associazione di *retia* e *insidias*, a indicare un pericolo, è bucolica, o quanto meno

<sup>114</sup> Ricorrono all'espressione Tibullo in *Eleg.* 1,8,58 e Ovidio negli *Amores* (2,4,26) e nell'*Heroides* (15,44).

<sup>115</sup> La pianta è citata in Plinio nella *Naturalis Historia* 22,1: *Clara in primis aculeata rum erynge est sive eringio contra serpente set venena omnia nascens* e da Flavio Vegezio Renato nei *Digesta artis mulomedicinae*, in due passi: 1, 17, 14 *Cui haec per triduum potio dabitur: panacis radicem uncias, eringi radicem ponderis tanti (eringio autem herba melior est, quae in litore vicina marinis fluctibus nascitur, carduo silvestri paene similis, flore galbino, cuius eruendae sunt radices, nam longius penetrare dicuntur) feniculi quoque seminis uncias* e 4, 3, 7 *Eryngion autem herba dicitur, quae in litore nascitur prope undam maris, florem habet quasi aureum vel galbineum, folia eius sunt quasi folia cardui silvestris, inter arenas litorum largissime spargit radices; has effodias et in umbra siccatas servabis: ad versus morbum tam equorum quam boum plurimum prosunt.*

tratta dalla tradizione bucolica, in quanto appare per la prima volta nella quinta ecloga<sup>116</sup>, ma un 'associazione simile è da rinvenire anche nell'ambito dell'elegia e, nello specifico, in Properzio, che usa la stessa terminologia per indicare gli inganni che la donna cerca, invano, di tendergli: *Nil agis, insidias in me componis inanis/ Tendis iners docto retia nota mihi* (Prop. Eleg. 2,32,19). La prospettiva è qui capovolta: mentre il poeta elegiaco afferma di non preoccuparsi di tali tentativi perché già istruito al riguardo, Lepidina mostra, invece, una reale e viva apprensione, avvallata dalla testimonianza del fratello e della sorella (v. 59, *quae mihi frater Acon, soror et soror altera dixit*). Come nel caso della madre, la menzione dei fratelli serve a enfatizzare il contenuto stesso della rivelazione. Parthenope continua a essere descritta come qualcosa di molto lontano, inavvicinabile, irraggiungibile, su cui più che sapere si favoleggia. Il nome del fratello, *Acon* (v. 59), appare del tutto originale pontaniano: anche la quarta ecloga del Pontano è intitolata a un *Acon*. Se non esistono precedenti letterari del nome, ne esistono invece esempi posteriori, evidentemente ispirati alla matrice pontaniana<sup>117</sup>, che si rivela essere particolarmente fortunata. Il verbo *dixit* è al singolare, anziché al plurale, come richiederebbero i tre soggetti, ed è spiegabile con l'enumerazione fatta persona per persona, invece che con un solo soggetto al plurale. Insomma una sintassi poco 'regolare, 'normativa', e molto vicina al parlato.

vv. 60-67: Macron: Haec eadem mihi Naretas et amicus Omason,  
 Quin maiora ferunt: siccat dum nympha capillum  
 Ad speculam et niveae ludunt sine veste papillae,  
 Vidit et: "O, dixit, Saliceni filius, alis  
 Utar et ad celsam pennis ferar ipse fenestram."  
 Annuit et placidis risit dea dulcis ocellis:  
 Ille volat, celsam pennis petit inde fenestram.  
 Dic, mea, dic, formosa canit dum nympha per aestum,  
 Audierisne deam?

Macrone si ricollega alle ultime parole della donna per riportare l'ulteriore testimonianza di due amici, che hanno riferito le stesse cose, se non addirittura maggiori (*haec eadem...quin maiora ferunt* v. 61). I nomi dei due amici Naretas e Omason (v. 60) sono anch'essi invenzione pontaniana e non figurano altrove, relegate perciò, nella tradizione letteraria, al ruolo a cui sono destinate nella *Lepidina*: quello delle semplici comparse. Viene descritto in questo modo un nuovo quadretto che ha per protagonista Parthenope. La ninfa viene ritratta questa volta in un quadretto di ariosa grazia e nudità, mentre è intenta ad asciugare i capelli (vv. 61-62) alla finestra. La cosa che risalta maggiormente all'attenzione del lettore è la collocazione spaziale del quadretto: *ad speculam*, alla finestra, che fa pensare a un quadro urbano, o comunque casalingo. Ma l'ambientazione domestica, in qualche modo, stride con la definizione *nympha* (v. 61) che si fa in questo stesso passo della fanciulla. La tradizione, in particolare quella bucolica, ma anche quella ovidiana, ha inteso le ninfe come divinità della natura e nella natura completamente immerse. In una tradizione così consolidata il Pontano inserisce un elemento nuovo ed estraneo: quello domestico, casalingo, urbano, facendo di questa ninfa un nuovo tipo di personaggio e di questo ambiente bucolico un nuova specie di paesaggio, riconducibili alla sua realtà cittadina.

Ancora una volta la bellezza di Parthenope viene scorta da lontano, filtrata, ammirata di nascosto o per caso, ma in questo episodio lascia tracce l'allusività

<sup>116</sup> Ver. Ecl. 5,60 *Nec lupus insidias pecori, nec retia ceruis.*

<sup>117</sup> Il nome ricorre, sempre in contesti in qualche modo bucolici, in Navagero, *Lusus*, 19, 6; che intitola anche egli il suo carme ad *Acon*; Sporeni *Carm.* 2, 29, 160; Cichino *Carm.* 1, 22, 2; 1, 22, 8; R. Luisini, *Carm.* 244, 1 e 244, 3.



Ver ales, carum virgo desponsa maritum;  
Vitis in arboribus, hederæ pro rupibus altis,  
Coniugis in cupidis gaudet nova nupta lacertis;  
Irriguum sitiunt fontem sata, pabula rorem,  
Nupta sitit socii lusus et gaudia lecti."

Dopo aver battuto l'accento sugli effetti che vista della dea sortisce sul mondo circostante, si passa a descrivere le qualità della sua voce e del suo canto.

E' la curiosità di Macrone a generare la domanda (vv. 67-68) con cui viene chiesto a Lepidina se abbia mai ascoltato il canto della ninfa.

Il verso 68 è diviso tra Macrone e Lepidina, con il procedimento dell'*antilabè* che è tipico dei testi teatrali e costituisce un ulteriore indizio del grado di teatralità della *Lepidina*. In questo caso l'apostrofe alla moglie è condotta mediante l'aggettivo *formosus*: Lepidina è definita *formosa*, con aggettivo molto caro al poeta. Sull'impiego dell'aggettivo nelle opere elegiache del Potano esiste lo studio di Delbey<sup>119</sup>, che prende in considerazione le sue occorrenze nelle opere elegiache dell'umanista e tende a metterlo in connessione con la concezione neoplatonica ficiniana: "*L'analyse des emplois de "formosus" chez Pontano est à situer dans ce néoplatonisme ficinien: le corps féminin érotisé n'incarne pas nécessairement toutes les illusions de la passion; s'il peut être le corps de l'épouse, c'est qu'il n'est pas nécessairement le masque d'une âme laide. Alors, s'affirme par la "formositas" une beauté éthique*"<sup>120</sup>. L'analisi di Delbey non tocca le *Eclogae* pontaniane, ma pare che il ragionamento possa ben adattarsi anche al caso preso in considerazione, in cui certamente la figura della moglie deve essere caricata di valori non solo formali.

Il canto di Parthenope riceve le prime implicite connotazioni già nelle parole di Macrone: a cantare è la *nympha* (v. 67) e il canto si svolge *per aestum*. Soggetto e contesto del canto sono dunque riconducibili perfettamente alla tradizione bucolica. Ma a fornirne i particolari è Lepidina, che l'ha ascoltato mentre per caso si trovava presso una siepe: *ad sepem tum forte latebam* (v. 68).

Ciò che è attinente alla ninfa, dunque, è nuovamente filtrato da una visione, o meglio un ascolto che si svolge di nascosto, in maniera defilata. Piano divino e piano umano, per di più popolare, rimangono separati, l'alone di sacralità intangibile continua a circondare la ninfa, che si può vedere solo di nascosto e, ugualmente, si può ascoltare solo furtivamente. Per indicare la sua condizione 'defilata', Lepidina usa il verbo *latebam* che non è estraneo al codice bucolico e, anzi, viene usato nelle *Bucoliche* di Virgilio per indicare il nascondersi furtivo di Dameta tra i carici (*Ecl. 3, 20: tu post carecta latebas*) e la presenza del serpente fra l'erba nella stessa ecloga (*Ecl. 3, 93: latet anguis in herba*). Il verbo detiene, quindi, nel codice bucolico sempre una connotazione piuttosto negativa, l'uso dell'avverbio *forte* nel racconto di Lepidina, invece, smorza questo carattere negativo.

Tuttavia anche il canto della ninfa, come era stato in precedenza per la narrazione degli effetti del suo sguardo, viene riportato come voce di altri perché un singolare incidente, la comparsa di un cane (v. 69) costringe Lepidina a fuggire mentre la ninfa sta cominciando a cantare. L'espressione usata per l'inizio del canto di Parthenope (*cum canere inciperet* v. 69) ricorda in qualche modo l'espressione virgiliana dell'inizio delle *Georgiche*: *Hinc canere incipiam* (1,5) Di conseguenza il canto di Parthenope e i suoi effetti vengono riportati come informazioni riferite da terzi: *sic Nicla refert* (v. 71). Anche in questo caso il nome di Nicla è puramente pontaniano e non si riscontrano esempi nella tradizione letteraria precedente né successiva.

<sup>119</sup> E. Delbey, *Les emplois de l'adjectif „formosus" dans les œuvres élégiaques de Pontano*, «Studi Umanistici Piceni», 17, 1997, 67-74.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 74.

La descrizione del canto è organizzata in due parti: una prima in cui vengono esposte le conseguenze del suo ascolto sul mondo circostante (vv. 71-74), una seconda in cui ne vengono riportate le parole stesse (vv. 75-80).

Nella prima sequenza, la straordinarietà del canto della ninfa è descritta facendo riferimento all'usignolo: *invidia philomela recessit* (v. 71). Il verbo utilizzato è ancora una volta *recedere*, come anche nei racconti precedenti che esaltavano la bellezza fisica della ninfa. A cedere dinanzi all'eccezionalità del suo canto è stavolta l'usignolo: come termine di paragone è assunto non un uccello qualsiasi, ma un uccello che sottende un famoso mito mitologico e che è presente anche nella tradizione bucolica, oltre che in quella ovidiana, in cui il mito di Philomela è narrato nel sesto libro delle *Metamorfosi*. Virgilio allude al mito di Philomela nella sesta ecloga (6, 79) e poi nelle *Georgiche*, nel quarto libro (4, 511), dove istituisce un paragone con Philomela, riferendosi a Euridice. In quest'ultimo caso, dunque, il mito viene alluso in un episodio, quello di Orfeo, che ha come motivo dominante il potere del canto.

Il riferimento al mito di Orfeo ed Euridice, e in particolare alla sua versione georgica, ritorna nel v. 72, in cui è descritta la reazione delle ninfe "*ad circum attonitae stupuere ad carmina*". Il verbo *stupuere* è lo stesso usato da Virgilio nelle *Georgiche* per indicare lo stupore immobile provocato sulle anime dei morti dal canto di Orfeo: *Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti*. (4, 481) Anche l'espressione *ad carmina*, nella tradizione poetica latina, si ritrova in connessione con il mitologico cantore, ma nella versione ovidiana del mito, nel decimo libro delle *Metamorfosi* *pulsisque ad carmina neruis sic ait* (*Met.* 10,16-17).

Sembra indubitabile, quindi, che il Pontano in questo frangente abbia un punto di riferimento ben preciso e stia pensando a un antecedente mitologico-letterario determinato: Orfeo. Il canto di Parthenope è, dunque, strutturato come un canto 'orfico', un canto che ha un potere fascinatore e soprannaturale sugli esseri animati quanto su quelli inanimati. Dinanzi al suo canto, infatti, anche i venti e i mari si fermano: vv. 73-74: *at venti posuere silentes/ strataque pacati requierunt murmura ponti*. Per rappresentare lo spettacolo miracoloso della natura che si ferma ammaliata dal canto della ninfa, il poeta ricorre da un canto a una formula tratta dall'*Eneide*: *venti posuere* (*Aen.* 7, 27), dove sta a indicare il calmarsi delle acque per effetto della volontà di Poseidone e dunque un evento divino e soprannaturale, e dall'altro al verbo *requierunt*, che è della tradizione bucolica. Esso compare nell'ottava ecloga virgiliana *Et mutata suos requierunt flumina cursus*, (*Ecl.* 8,4), dove indica la reazione di stupore dei fiumi dinanzi al canto di Damone e Alfesibeo. Il canto di Parthenope viene accostato ed equiparato a quello dei più abili pastori virgiliani, oltre che a quello di Orfeo: è, dunque, canto bucolico ed orfico.

Dal v. 75 al v. 80 viene riportato il canto vero e proprio, che è costruito su un finissimo confronto fra il mondo della natura e quello del matrimonio, il cui parallelismo è reso alternando un verso dedicato al mondo della natura con uno dedicato al motivo dei novelli sposi.

Come il contadino desidera il raccolto e l'uccello la primavera, allo stesso modo la futura sposa il desidera il marito (vv. 75-76): è la prima asserzione di Parthenope e il tema del desiderio è il primo motivo rappresentato. Il canto appare animato, dunque, da una duplicità di motivi: da una parte si nota l'uso di termini tratti dal mondo bucolico-georgico: *messem, sator, frugem, colonus* (v. 75), *ver* (v. 76), dall'altra termini legati al mondo delle nozze e dell'epitalamio: *virgo, desponsa*<sup>121</sup>, *maritum*.

Il secondo tema sviluppato nella seconda coppia di versi (vv. 77-78) è quello della vicinanza o meglio, inestricabilità tra moglie e marito: come la vite è avvinghiata agli alberi e l'edera alle rupi alte, allo stesso modo la novella sposa gode fra le braccia

---

<sup>121</sup> Il termine *desponsa* viene usato da Catullo nel esattamente nel carne epitalamico 62 al v.27.

desiderose del marito. Il desiderio umano trova corrispettivo nella natura e in immagini da essa tratte.

Il paragone è ispirato, questa volta, ancora più chiaramente da Catullo e dal carne 62: nell'epitalamio è presente la stessa immagine ed è ugualmente usata in riferimento allo stato della sposa: *ac domum dominam voca / coniugis cupidam novi/ mentem amore revinciens, / ut tenax hederam huc et huc / arborem implicati errans* (Carm. 62, 31-35). Il paragone con l'edera torna anche nei due epitalami di Pontano del *De amore coniugali* nelle espressioni, riferite all'amore coniugale, *Complexi, quales hederarum sua brachia nectunt* (1, 3, 63) e *Sic hederarum serpunt, sic iungunt rostra columbarum* (3, 3, 133), a riprova di una particolare predilezione del poeta per l'immagine.

L'associazione della vite e degli alberi è invece della tradizione bucolica e quivi sempre inserita in un paragone, anche se usata in altro contesto. Nell'encomio di Dafni fatto nella quinta ecloga di Virgilio, il suo decoro è paragonato a quello della vite per gli alberi: *Vitis ut arboribus decori est, ut vitibus uvae* (Ecl. 5,32)

L'immagine del piacere della sposa abbracciata al marito è invece espressa con lessico tratto interamente dalla poesia erotica latina: *nova nupta* è espressione catulliana e, precisamente, dal carne epitalamico 61, dove è ripetuto per tre volte il verso che la racchiude *prodeas nova nupta* (v. 95; v. 96; v. 120). *Cupidis lacertis*, come è facile immaginare, è invece formula della poesia elegiaca di Propertio (Eleg. 2,22,37, *Altera me cupidis tenet foueatque lacertis*) e di Ovidio (Epist. 13, 113, *te reducem cupidis amplexa lacertis*).

Il motivo su cui è giocata la terza coppia di versi è quello della sete: come i campi hanno sete di una fonte che le irriga e i pascoli della rugiada, allo stesso modo la sposa ha sete dei giochi marito e dei piaceri del letto (vv. 79-80). Il procedimento non cambia. Il verso 79 è costruito ancora con lessico tratto dal mondo georgico-bucolico: l'espressione *irriguum fontem*, in particolare, è tratta dalle *Georgiche* (4, 32: *Floreat, irriguumque bibant uiolaria fontem*).

L'immagine della sete dei campi e dei pascoli è ugualmente virgiliana ed è presente sia nelle *Bucoliche* (Ecl. 7,57 *uitio moriens sitit aeris herba*) che nelle *Georgiche* (4,402 *Cum sitiunt herbae*). La rappresentazione della sete della sposa risente invece delle solite influenze catulliane: *gaudia* è termine anche dell'epitalamio 61 di Catullo (Carm. 61, 117 *Quanta gaudia*) D'altra parte anche nel *De amore coniugali* il Pontano afferma *Quaerit Hymen lusum, gaudia lectus amat* (1, 4, 26) accostando insieme gli stessi termini *lusum*, *gaudia* e *lectus* qui usati.

vv. 81-82: Haec dea: surgamus, meus hoc, age, personat Hymen.

Pompa venit celebresque vocant Hymenaeon ad aedes

La fine del canto della dea viene sigillato con un solenne ed epigrafico '*haec dea*'. A questo punto Lepidina invita il marito ad alzarsi perché sta arrivando la pompa e risuona Imeneo. Ci troviamo in un punto di snodo e la velocità dell'azione e la concitazione delle parole di Lepidina lo dimostrano: ella assomma in un solo verso la proposizione ellettica *haec dea*, il congiuntivo esortativo *surgamus*, e la notizia dell'inizio dell'imeneo (*personat Hymen*). L'invito posto a Macrone dalla moglie, *surgamus*, rievoca l'incitazione che risuona nel finale delle *Bucoliche* virgiliane (Ecl. 10, 75: *Surgamus. Solet esse gravis cantantibus umbra*). Anche questo dimostra che ci

si trova dinanzi alla fase di chiusura di una sezione, seppure non si vuole pensare come fa Grant che si sia alla fine di una vera e propria ecloga<sup>122</sup>.

Una nuova sezione è introdotta dall'arrivo della prima pompa. La connotazione di *aedes* con l'aggettivo *celebres* (v. 82) sottolinea, per l'ennesima volta, l'eccezionalità dell'evento.

### **Prima pompa**

La prima pompa, annunciata dalle parole di Lepidina (vv. 79-80), è costituita da un coro di ragazze e uno di ragazzi provenienti dalla campagna, che cantano in modo alternato. Il canto è strutturato in maniera tale che il coro femminile si rivolge allo sposo e quello maschile alla sposa, rispondendosi volta per volta su uno stesso motivo. La presenza di siffatta struttura in questo tipo di componimento trova ragione nell'essenza

---

<sup>122</sup> L. Grant, *Neo-Latin Literature and Pastoral*, p. 389-392. Secondo Grant ognuna delle sezioni di cui è costituita la *Lepidina*, ovvero il prologo e le sette pompe, può essere considerata un'ecloga a sé stante.

stessa del rito matrimoniale: ciò che viene evidenziato è la relazione fra l'elemento femminile e l'elemento maschile, ovvero quelli che costituiscono i due poli del rito nuziale. Il canto, in cui in sostanza si risolve questa fase della *Lepidina*, è esattamente secondo le modalità di quello amebeo: la sua natura 'amebea' si rivela nella ripartizione numerale identica delle battute (ogni intervento di ciascun coro consta di due versi) e nella pertinenza delle risposte (ogni intervento del coro maschile si costruisce come risposta al motivo presentato dall'altro coro). Contrapposizione e parallelismo, che tendono, infatti, a impiantare la struttura portante del canto amebeo<sup>123</sup>, si rivelano essere le modalità ricorrenti con cui si costruisce la prima pompa.

La connessione di una simile struttura poetica al rito matrimoniale, l'alternanza di un coro di fanciulli e uno di fanciulle, presenta come antecedente latino Catullo, che nel carme epitalamico 62 ripropone esattamente lo stesso schema<sup>124</sup>. Il carme catulliano è ripartito ugualmente fra due cori di fanciulli e fanciulle che cantano in maniera alternata, ciascuno rispondendo alla provocazione dell'altro coro, sul motivo della futura sposa e della perdita della sua condizione verginale. Lo stesso *incipit* del carme catulliano, d'altronde, richiama lessicalmente il finale del prologo della *Lepidina*, che funge da introduzione alla prima pompa: *Lepidina* esorta il marito ad alzarsi (*surgamus*, v. 81), poiché si sta avvicinando la pompa (*pompa venit*, v. 82) che intona l'imeneo (*vocant Hymenaeon*, v. 82). L'avvio del testo catulliano esibisce una situazione di partenza molto simili e un uso lessicale affine: il coro di giovani deve alzarsi dalle ricche mense perché sta arrivando la sposa e bisogna intonare un imeneo. L'esortazione ad alzarsi viene espressa con lo stesso verbo adottato da *Lepidina*: *surgere iam tempus est* (Catull. 62, 3), mentre prima Catullo ha usato anche un composto del verbo, *consurgite* (v. 1); l'arrivo della vergine è presentato nel classico con il verbo *venio* (*iam veniet virgo*, v. 4), come la comparsa della prima pompa, e accostato, ugualmente, al risuonare dell'imeneo (*dicentur hymenaeus*, v. 4). Il carme di Catullo possiede tuttavia una struttura più complessa: a una prima parte (vv. 1-18) per così dire 'metaepitalamica', in cui i due cori si scambiano osservazioni sul canto stesso, su come prepararlo e come intonarlo per vincere sull'altro coro, conferendo informazioni poetiche sulla tipologia di canto a cui si apprestano, segue una seconda parte in cui è riportato l'imeneo vero e proprio (vv. 19-66).

Ci troviamo davanti dunque a un imeneo preceduto da riflessioni sull'imeneo stesso. Oggetto dell'imeneo vero è proprio è la condizione verginale della sposa. Al coro femminile che si preoccupa della condizione della fanciulla, del suo timore per la separazione dalla famiglia e l'abbandono della verginità (vv. 20-24), risponde quello dei giovani (25-31), che tende, invece, a ricondurre questa fase di passaggio a un momento legittimo e necessario, nonché piacevole.

La seconda coppia di battute è menomata da un'ampia lacuna, ma tuttavia è recuperabile l'intervento dei giovani, che verte ancora una volta sulla difesa dell'imeneo (vv. 33-38). Nel successivo scambio di battute, ugualmente, il coro femminile fa notare, mediante la metafora del fiore intatto, la condizione penalizzante della donna non più vergine, che perde l'affetto dei suoi cari (vv.39-48), mentre quello maschile la difende e batte l'accento sull'amore che, in compenso, ella riceve dal marito (vv. 49-59),

<sup>123</sup> Un interessante contributo per l'analisi delle forme che assume il canto amebeo, benché limitato alle ecloghe di Virgilio, è il capitolo *Dialogue and Textuality in the Amoebean Eclogue*, contenuto in B. W. Breed, *Pastoral Inscription: Reading and Writing Virgil's Eclogues*, Duckworth, London, 2006, pp. 52-73.

<sup>124</sup> Un'analisi molto approfondita e dettagliata del carme si trova in O. Thomsen, *Ritual and desire: Catullus 61 and 62 and other ancient documents on wedding and marriage*. Aarhus, Aarhus University Press, 1992, pp. 151-228; Per il ruolo ricoperto dal carme nella tradizione latina epitalamica: A. d'Errico, *L'epitalamio nella letteratura latina, dal fescennino nuziale al c. 62 di Catullo*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Napoli» 1955, pp. 73-93.

mediante una similitudine con la vite che, finché rimane selvatica, invecchia senza utilità. L'ultima battuta spetta al coro femminile, che sembra darsi per vinto, invitando la donna a non fare più resistenza al marito (vv. 60-67).

In generale, in Catullo l'attribuzione delle battute fra i cori risponde a una logica precisa: il coro femminile è detrattore del matrimonio in quanto coincide con la perdita della verginità e il coro maschile difensore delle nozze. Nel Pontano viene perso questo criterio: lo scambio è più ritmato, veloce, ma senza tale logica interna. L'umanista da una parte restringe notevolmente, eliminando tutta la parte 'metaletteraria' iniziale e la logica che sta a monte di tutto il canto amebeo, dall'altra allarga considerevolmente le tematiche e il repertorio di immagini del canto. Egli semplifica, perde in complessità ed elaborazione', elimina l'elemento più propriamente intellettuale, o meglio sarebbe dire 'intellettualistico', ma ottiene nel complesso un effetto più fluido, meno artificioso, più naturale.

Il canto amebeo della prima pompa può esser suddiviso in sei coppie di battute di quattro versi ciascuna, che ruotano attorno ai seguenti temi: l'invito a cambiare (vv. 83-86) il precedente *modus vivendi*, le gioie del talamo nuziale (vv. 87-90), la bellezza fisica (vv. 91-94), l'immagine metaforica dei frutti dell'amore (vv.95-98), il paragone dell'amore con l'acqua (vv. 99-102), il paragone dell'amore con il fuoco (vv. 103-106).

vv. 83-86: Foeminae: Sperne tuas salices et myrto tempora cinge,  
Desere saepta, puer, nanque urbs tua gaudia seruat.  
Mares: Pone tuos fastus faciles atque indue mores,  
Parthenope, et quid amor, quid sint connubia cura.

Il coro femminile invita lo sposo ad abbandonare la vita di campagna e a convertirsi a quella cittadina (vv. 83-4). La dimensione bucolica viene posta in estrema contrapposizione a quella coniugale, che invece s'inserisce nella sfera cittadina: *urbs tua gaudia servat*.

L'antitesi fra sfera rurale e cittadina è una costante del genere bucolico, a partire già dalla prima bucolica virgiliana, in cui le due dimensioni sono impersonate dai due pastori Tiro e Meliseo<sup>125</sup>. Come emblema della campagna e della dimensione bucolica viene additata la pianta del salice (*tua salices*, v. 83). Essa appare di sovente nella tradizione bucolica in contesti amorosi, a partire da Virgilio. Nella terza ecloga, che tra l'altro è strutturata come canto amebeo, essi fanno da scenario, nel canto di Dameta, allo strano corteggiamento operato da Galatea, che prima lancia un pomo e poi si rifugia fra i salici: *Et fugit ad salices et se cupit ante uideri*. (Verg. *Ecl.* 3,65). Nella decima ecloga, la pianta entra a far parte del luogo idillico immaginato da Gallo nel suo rimpianto di non essere un pastore per godere di un amore più felice di quello attuale: in tal caso, infatti, potrebbe giacere con l'oggetto della sua passione fra i salici all'ombra di una vite: *Mecum inter salices lenta sub uite iaceret*; (Verg. *Ecl.* 10,40).

Il salice viene calato, benché di sfuggita, ancora in un discorso 'amoroso' nella terza ecloga di Calpurnio Siculo, in cui viene cantato l'infelice amore del pastore Licida per Phillide, che lo ha abbandonato per un altro. Dapprima il pastore se ne lamenta con l'amico Iolla, in seguito gli riferisce il canto che ha composto per riconquistare l'amore della donna perduta. Pretesto del dialogo è la ricerca di una giovenca di Licida, smarritasi fra i terreni di Iolla, che invita a cercarla, appunto, fra i salici: *Has pete nunc*

<sup>125</sup> Sul motivo di Tiro che lascia la campagna per recarsi a Roma e sul suo carattere topico si veda: J. Küppers, *Tityrus in Rom: Bemerkungen zu einem vergilischen Thema und seiner Rezeptionsgeschichte*, «Illinois Classical Studies» 1989, 14, pp. 33-47.

*salices et laevas flecte sub ulmos.* (Calp. Sic., *Ecl.* 3,14) e *Tityre, quas dixit, salices pete solus et illinc,* (Calp. Sic., *Ecl.* 3,19). Alla pianta del salice è dedicato, poi, interamente un carme latino di Sannazaro, *Salices*, in cui viene immaginato alla maniera ovidiana un suo mito di trasformazione<sup>126</sup>.

L'aggettivo possessivo *tuas* riferito a *salices* riproduce un legame forte e unico fra i salici, ovvero la dimensione rurale, e lo sposo: sta a indicare che questi è strettamente collegato al mondo bucolico, ci vive in maniera stabile e vi appartiene. All'invito negativo del coro (*sperne tuas salices*, v.83) segue un invito positivo (*tempora myrto cinge*, v. 83): i due imperativi vengono posti all'inizio e alla fine del verso, in una vera e propria struttura chiastica che accosta l'uno all'altro i due oggetti del comando: *tuas salices* e *tempora myrto*. L'eco della tradizione si fa sentire in pieno nell'ultimo imperativo, dal momento che nel carme 61 di Catullo è espresso un' analoga esortazione, *Cinge tempora floribus/ suave olentis amaraci* (Catull. 61, 6), mediante la quale il dio Imeneo è invitato, proprio all'inizio del carme, a cingersi le tempie di maggiorana in occasione dell'inizio della festa nuziale. Nel Pontano cambia l'ablativo strumentale che indica la pianta con cui vanno cinte le tempie: i fiori di maggiorana di Catullo vengono sostituiti dal mirto. La scelta del mirto è da mettere in relazione con la sua natura di pianta cara a Venere e, forse, anche con il fatto che l'espressione con il mirto è molto più consueta<sup>127</sup>. Ma lo stesso Catullo fa menzione del mirto sempre nel carme 61, quando paragona la sposa e la sua bellezza a un mirto asiatico fiorito, nutrito di rugiada dalle ninfe Amadriadi (vv. 21-25: *floridis velut enitens / myrtus Asia ramulis / quos Hamadryades deae/ ludicrum sibi roscido / nutriunt umore.*). Quindi l'umanista può aver fatto sua questa suggestione contenuta nell'ipotesto catulliano, fondendola in un'espressione più semplice e sintetica.

Nel secondo verso della battuta (v. 84), l'esortazione del coro è costruita in maniera simile. La prima parte del verso è 'negativa', in quanto lo sposo viene nuovamente invitato ad abbandonare la dimensione rurale (*desere septa*, v. 84). Il termine *saepta* è presente anche nella prima ecloga (Verg. *Ecl.* 1, 133), che costituisce, come detto<sup>128</sup>, per antonomasia il testo della contrapposizione *urbs-rus* e, contemporaneamente, quello in cui all'amore viene data la connotazione di forza negativa che spinge a trascurare le attività pastorali. Che in qualche modo il Pontano in questo frangente avesse in mente la situazione conflittuale presente nella prima ecloga virgiliana era in qualche modo già intuibile dal primo verso. A questo punto diventa ancora più probabile. Nella prima ecloga virgiliana è nominata anche la pianta del salice, oggetto, insieme alle caprette, dell'abbandono forzato da parte di Melibeo, costretto a subire le conseguenze delle confische (vv. 77-78: *non me pascente, capellae / fiorente cytisum et salices carpetis amaras*). Allo stesso modo il pastore Titiro, in preda alla passione per Galatea, trascura i suoi *saepta* o, meglio, non vi ricava quanto dovrebbe (vv. 31-35: *Namque, fatebor, enim, dum me Galatea tenebat, / nec spes libertatis erat, nec cura peculi: quamvis multa meis egire victima saeptis/ pinguis et ingratae premetur caseus urbi/ non umquam gravis aere domum mihi dextra redibat*). È possibile immaginare persino che il Pontano abbia in mente una sorta di "canonicità" delle piante o degli elementi bucolici, per cui il salice è avvertita come la pianta che viene irrimediabilmente perduta e abbandonata dal pastore che è costretto a lasciare la dimensione bucolica che lo aveva ospitato e visto padrone fino a quel momento (al v. 69

<sup>126</sup> Per il testo latino e una sua traduzione inglese: J. Sannazaro, *Latin poetry*, Transl. By M. L. Putnam, Harvard University Press, Cambridge Mass, 2009, pp. 146-153. Cfr. anche Jacopo Sannazaro, *The major latin Poems*, transl. into Engl. prose with commentary and selected verse by Ralph Nash, Wayne State University Press, Detroit, 1996, pp. 89-94, che presenta solo la traduzione inglese, senza testo, ma fornisce una breve introduzione al componimento.

<sup>127</sup> Verg. *Georg.* 1,28; *Aen.* 5,72; Ovid. *Am.* 1,1,29; *Fast.* 4,15; *Drac. Romul.* 6,6; 7,8.

<sup>128</sup> Vedi *Nota* 3.

Melibeo definisce quel mondo ‘*mea regna*’); i recinti del bestiame, i *saepta*, invece, in questa convenzionalità corrispondono alle attività rurali che vengono trascurate o vanno in rovina a causa di un sopraggiunto innamoramento: sono dunque destinate ad essere avvertite come legate alla dimensione della campagna quando quest’ultima viene posta in contrapposizione alla sfera amorosa. Si ha l’impressione che, partendo da questa canonicità, l’autore intenda riprendere il dettato poetico virgiliano, per capovolgerlo radicalmente: se nella prima ecloga virgiliana Titiro si rimproverava di non aver guadagnato quanto poteva dai propri recinti del bestiame a causa di Galatea e Melibeo si struggeva di non poter più vedere le proprie caprette intente a brucare i salici perché destinato a uscire dal suo mondo pastorale, nella *Lepidina*, invece, lo sposo viene spronato ed esortato a fare esattamente ciò: l’abbandono delle attività e delle piante della sfera bucolica coincide con l’abbandono all’amore, per cui esso non può che essere auspicato in questa sezione. La tensione con il mondo erotico attiva e sempre operante nella bucolica sembra venire qui totalmente superata a favore della dimensione dell’amore<sup>129</sup>.

La prima ecloga virgiliana è, come detto, anche l’ecloga dell’esaltazione della città di Roma, tutta condotta sul filo della contrapposizione con la campagna. Roma è la città, in confronto della quale sfigura completamente la campagna (vv. 19-25). Non a caso nella seconda parte del verso 84 viene espresso esplicitamente il secondo polo della tensione che anima la battuta del coro ed è *urbs*. Alla città vengono associate le gioie dello sposo: *urbs tua gaudia servat* (v. 84). Per comprendere a pieno l’affermazione, bisogna considerare la concezione della dimensione bucolico-rurale dell’antichità. La sfera dei boschi era considerata diametralmente opposta a quella dell’amore. Artemide, dea della caccia, che abita e si muove nei boschi, è dea vergine che disprezza le nozze (dalla contrapposizione fra la fedeltà ad Artemide e alla dimensione della verginità da una parte e la passione provata dalla matrigna dall’altra si genera la tragedia d’Ippolito). Evidentemente alla base di questa concezione c’è la constatazione che all’istituto matrimoniale si addice meglio un mondo più ‘normativo’ come quello cittadino, mentre quello bucolico, più selvaggio e indefinito, sfugge alle leggi del comune consenso.

Dopo le esortazioni delle fanciulle, il coro maschile si rivolge a Parthenope, incitandola, allo stesso modo, a cambiare il costume di vita precedente (vv. 85-6). La sposa viene sollecitata a deporre i *fastus*, e ad assumere un atteggiamento meno rigido, *mores faciles*: (v. 85, *pone tuos fastus faciles atque indue mores*). L’accostamento a *fastus* dell’aggettivo *faciles* riesce a creare un evidente nesso allitterante, che particolare valore assume in un canto di questo genere, tutto incentrato e sviluppato sulla ‘ritmicità’ anche sonora.

Il successivo suggerimento è esplicitamente quello di curarsi della sfera dell’amore (v. 84, *quid amor, quid sint connubia cura*). Il passo tradisce l’indubbio influsso di un luogo ovidiano, in cui si ripropongono i medesimi elementi qui evidenziati: la verginità, la dimensione dei boschi e la contrapposizione con il mondo dell’epitalamio. Il verso 84 è, infatti, rimarcato fedelmente su un verso ovidiano del primo libro delle *Metamorfosi*: *Nec quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat*. (Ovid. *Met.* 1, 480), che si inserisce nel contesto del mito di Apollo e Dafne. L’antefatto

---

<sup>129</sup> Sulla conflittualità presente fra i due ambiti ideologici e, soprattutto, letterari si segnalano in particolare i seguenti studi: T. D. Papanghelis, *Eros Pastoral and Profane: on Love in Virgil’s Eclogues*, in *Amor: Roma: love & Latin literature*; eleven essays (and one poem) by former research students; presented to E. J. Kenney on his seventy-fifth birthday, ed. by Susanna Morton Braund, Cambridge Philological Soc., Cambridge, 1999, pp. 44-59; G. Fantazzi, *Virgilian pastoral and Roman love poetry*, *AJP* 87, 1966, 171-91; Gian Biagio Conte, *Il genere e i suoi confini: interpretazione della decima ecloga*, in *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Stampatori, Torino, 1980, pp. 11-43.

vede Cupido intento a vendicarsi dell'affronto subito da Apollo, che si era vantato delle qualità eccezionali del suo arco e della vittoria su Pitone; per mostrargli la sua superiorità, ferisce Apollo con una freccia che ha il potere di far innamorare, mentre colpisce Dafne con una freccia dall'effetto opposto. Mentre il dio ferito viene preso immediatamente da ardente passione, la ninfa rifugge l'amore e si rifugia nei boschi<sup>130</sup>, senza curarsi di nozze e unioni amorose: *nec, quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat* (v. 480). Al padre che la sollecita a sposarsi, poi, ella chiede invece di poter godere di una eterna verginità, seguendo l'esempio di Diana<sup>131</sup>.

La dipendenza e la pertinenza del richiamo sembrano evidenti. Ma la singolarità del passo pontaniano consiste nel fatto che l'autore riprenda un verso da un contesto in cui si esprime ostilità al mondo dell'epitalamio e lo inserisca invece in un imeneo. Mentre in origine il verso stava a indicare completo rifiuto del matrimonio e ostinata preservazione della verginità, nella *Lepidina* viene usato invece per spronare la sposa ad abbandonare la verginità e ad aprirsi alla sfera nuziale: quella del Pontano appare, dunque, come un'operazione quasi di 'sfida' alla tradizione o che, comunque, tradisce una grande disinvoltura nel maneggiarla.

vv. 87-90: Foeminae: Disce puer, thalamo lusus et coniuge dignos;  
                                           Lusus amat thalamos et amant sua ludicra lectum.  
 Mares: Parce puella, viro nimium pugnare uolenti;  
                                           Lis thalamis aliena et habent sua foedera lecti.

Il tema portante del secondo scambio di battute tra il coro maschile e quello femminile è rappresentato dal motivo del letto nuziale, come ben attestato dalla presenza ricorrente del termine *thalamus* (v. 87 *thalamo*; v. 88 *thalamos*; v. 90 *thalamis*) e dalla collocazione, alla fine di entrambe le battute, del termine *lectus*: alla fine dell'intervento del coro femminile troviamo *lectum* (v. 88)<sup>132</sup>; alla fine di quello dei giovani il genitivo *lecti* (v. 90)<sup>133</sup>.

Nell'intervento delle fanciulle, accanto al tema del letto nuziale, e strettamente connesso a esso, si dispiega l'altro argomento portante, quello del *lusus*, con cui viene celebrato il piacere del letto nuziale e dell'unione fisica dei due amanti.

Il termine *lusus*, associato alla dimensione erotica, si afferma nella tradizione latina in pianta stabile con la poesia elegiaca, ma non ricorre mai in un epitalamio. La constatazione è sintomatica della ingente innovazione apportata da Pontano: l'introduzione di una dimensione fortemente orientata in senso erotico all'interno di quella epitalamica. Se ne può dedurre anche una nuova concezione della sfera del matrimonio, che non è inteso più solo come patto 'sociale', ma anche e soprattutto come fonte di amore e piacere reciproci fra i due coniugi e l'affacciarsi alla ribalta della tradizione letteraria di una dimensione squisitamente privata.

Un bagaglio lessicale simile a quello utilizzato in questa sezione, che si incentra sul *lusus* amoroso e la *sua* dignità (v.87, *disce, puer, thalamo lusus et coniuge dignos*), è utilizzato dal Pontano anche in un altro passo della sua produzione, in cui rientra in qualche modo la tematica epitalamica. In *Urania* 5, 819 ss. il poeta ricorda la figlia morta prematuramente: il passaggio ha carattere trenodico, ma si fa riferimento ad

<sup>130</sup> Ovid. *Met.* 1, 474-479, *protinus alter amat; fugit altera nomen amantis / silvarum latebris captivarumque ferarum / exuviis gaudens innuptaeque aemula Phoebes; / vitia coercebat positos sine lege capillos./ multi illam petiere, illa aversata petentes / impatiens expersque viri nemora avia lustrat / nec, quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat.*

<sup>131</sup> Ovid. *Met.* 1, 481- 467 *Saepe pater dixit "generum mihi, filia, debes"/ saepe pater dixit "debes mihi, nata, nepotes": / illa velut crimen taedas exosa iugales/ pulchra verecundo subfuderat ora rubore/ inque patris blandis haerens cervice lacertis/ 'da mihi perpetua, genitor carissime,' dixit / 'virginitate frui: dedit hoc pater ante Dianae. '*

<sup>132</sup> v. 88: *Lusus amat thalamus et amant sua ludicra lectum.*

<sup>133</sup> v. 90 *Lis thalamis aliena et habent sua foedera lecti.*

elementi epitalamici, in quanto motivo del dolore del Pontano è anche il rimpianto di non aver visto le nozze della figlia. Il motivo del matrimonio delle figlie, che è ben presente nel *De amore coniugali*, dove prende forma nei due epitalami per Aurelia ed Eugenia (III 3 e 4), dà qui vita piuttosto a un ‘non epitalamio’: gli elementi della tradizione nuziale sono ricordati (in particolare *Urania* 5, 832, *Et lusus dignos hymenaeo et coniuge vestes*, li assomma in maniera emblematica) ma per essere in ultima istanza negati, in quanto il poeta e il resto della sua famiglia ne sono privati dalla morte prematura della giovane.<sup>134</sup>

L’appello rivolto dal coro maschile alla sposa (v. 89-90) è, parallelamente, quello di non resistere al desiderio dello sposo, in quanto la lite è estranea al talamo e il letto ha i suoi patti che vanno rispettati.

La simmetria dello scambio di battute è da ravvisare nel modo in cui sono costruite le due coppie di versi: 87-88 e 89-90<sup>135</sup>. Entrambe sono introdotte da un imperativo (*disce* per la prima, *parce* per la seconda), entrambe presentano un’apostrofe diretta ai destinatari collocata subito dopo l’imperativo (*puer* nel coro delle fanciulle; *puella* in quello maschile). Al primo verso ‘prescrittivo’ segue un secondo verso ‘esplicativo’, in cui viene data ragione di quanto richiesto nel primo verso: nel primo verso dell’intervento del coro femminile, v. 87, si esorta il giovane ad apprendere piaceri degni del talamo e del coniuge, nel verso successivo si precisa, quasi a mo’ di giustificazione, che il *lusus* è dimensione propria del talamo; nel primo verso della battuta maschile, v. 89, si sprona la sposa a smettere di lottare con il marito desideroso, nel verso seguente si spiega che la lite è difatti estranea al talamo nuziale.

Anche la collocazione delle parole sembra decisamente ‘mirata’ e in rispondenza: nel primo emistichio del verso 88 compare *thalamos* e nel secondo *lectum*; nel verso 90 si nota un’analoga distribuzione dei due termini. Gli *incipit* degli ultimi versi delle battute, inoltre, presentano evidenti affinità fonetiche: *lusus* (v. 88) e *lis* (v. 90).

Per quanto riguarda il contenuto della sequenza, l’immagine della sposa che ‘combatte’ con lo sposo è di ascendenza catulliana ed è già presente nel carne 62, dove l’ultimo coro invita la donna a smettere di resistere al marito. L’argomentazione nel testo di Catullo è del tutto pragmatica: non è giusto combattere contro il marito perché è stato il padre a consegnargli la futura sposa: *Et tu ne pugna cum tali coniuge, virgo. / Non aequomst pugnare, pater cui tradidit ipse;* (carm. 62, 60-1) e la donna non è completamente detentrica della sua verginità, ma è subordinata ai genitori che ne sono i custodi legittimi<sup>136</sup>.

Il tema della lite era già comparso nella rievocazione dell’amore dei due pastori, quando Lepidina commentava la rievocazione del marito, sentenziando: *viximus ex illo gemini sine lite columbi* (v. 15). La coppia Macrone-Lepidina si rivela ancora una volta come momento speculare di quello eroico-divino. Il motivo della *lis* sta, infatti, particolarmente a cuore alla tradizione dell’epitalamio e vi entra a far parte come elemento diametralmente opposto a quello della concordia, che è invece il caposaldo dell’unione matrimoniale. Esso si ritaglia, dunque, un suo spazio in negativo all’interno

---

<sup>134</sup> *Urania* 5, 830-4: En tabes. Decor ille tuus quo, nata, recessit, / Deliciae matris miserae? Tibi dona parabat/ Et lusus dignos hymenaeo et coniuge vestes: / Pro donis lusuque et pro laetis hymenaeis / Liquisti luctum et lacrimas atque aera nigrum.

<sup>135</sup> Foeminae (vv. 87-8): Disce, puer, thalamo lusus et coniuge dignos: / Lusus amat talamos et amant sua ludicra lectum.

Mares (vv. 89-90): Parce, puella, viro nimium pugnare volenti: / Lis talami aliena et habent sua foedera lecti.

<sup>136</sup> La verginità nell’epitalamio di Catullo non viene considerata come una condizione personale, né come un possesso pieno della donna, ma come qualcosa che le appartiene solo per una terza parte, mentre degli altri due terzi sono detentori i genitori: *Virginitas non tota tua est, ex parte parentum est/ tertia pars patri, pars est data tertia matri, Tertia sola tua est; noli pugnare duobus, qui genero suo iura simul cum dote dederunt.* (62,63-66).

del codice epitalamico, come elemento da evitare e da allontanare e la sua presenza nel mondo dell'epitalamio pontaniano, benché costante, è sempre utilizzata in chiave palesemente negativa<sup>137</sup>.

In contrapposizione a *lis* viene collocato, all'interno del verso 90, il nesso *sua foedera*. La struttura del verso, in questo modo, ricalca quella del suo speculare nel coro femminile (il v. 89), dove il termine *letto* occupava l'ultima posizione preceduto da un neutro plurale (*sua ludicra*). Ma mediante un'abile *variatio* i termini in gioco mutano funzione: *lecti* non è oggetto come il *lectum* di verso 88, bensì soggetto, e *sua foedera* diventa oggetto, a differenza di *sua ludicra*, che ricopre la funzione di soggetto. Il risultato è quello di continuare a seguire fedelmente il parallelismo, ma di movimentarlo e variarlo in maniera sottile e ricercata, evitando di scadere in un gioco retorico scontato e monotono.

vv. 91-94: Foeminae: Est nigris noua nupta oculis, est nigra capillis,  
Spirat acidalios et toto corpore flores.  
Mares: Et roseo iuuenis ore est roseisque labellis,  
Stillat Acidalium roseo et de pectore rorem

Il tema portante del successivo scambio è rappresentato dalla bellezza fisica dei due sposi. Il coro femminile esalta agli occhi dello sposo quella della giovane (vv. 91-92), il coro maschile quella dello sposo (vv. 93-94). L'ultimo verso di ciascun intervento (v. 92 e v.94) è invece dedicato al profumo che spira dai loro corpi. L'elogio è condotto in maniera 'oppositiva': se della sposa viene esaltato il colore scuro degli occhi e dei capelli (*nigris oculis; nigra capillis* v. 91), dello sposo si mette in risalto l'incarnato roseo (*roseo ore; roseisque labellis*, v. 93). Il risultato è un chiaroscuro cromatico di grande eleganza e forte impatto visivo, come tanti presenti nel componimento. Sull'uso dei colori, delle potenzialità espressive della contrapposizione cromatica nella *Lepidina* Hersey ha fornito una spiegazione anche in questo caso allegorica: secondo lo studioso, nella *Lepidina*, mediante questi effetti cromatici, si farebbe riferimento allegorico all'aspetto delle opere e dei materiali utilizzati nella costruzione del nuovo sistema idrico di Alfonso II, adombrandolo nel candore dell'incarnato delle ninfe il colore delle fontane, nel nero degli occhi dei protagonisti quello delle condotte sotterranee, nelle corone di perle, di corallo e d'oro dei convitati il bianco del marmo, il rosso del piperno, il giallo del tufo dei nuovi edifici.<sup>138</sup>

La raffigurazione delle caratteristiche somatiche della ninfa viene condotta mediante un'abile costruzione retorica: nel verso 91 l'indicazione del colore degli occhi è espressa con l'ablativo di qualità (*nigris oculis*), per esprimere il colore dei capelli viene invece usato l'ablativo di limitazione (*capillis*). L'*iteratio* del verbo essere (*est; est*) inoltre, tende a conferire l'impressione di accumulo delle qualità della ninfa, sottolineandone il colore scuro degli occhi e della chioma. Successivo al dato visivo è il dato olfattivo, che viene presentato menzionando il profumo dei fiori di Venere (v. 92: *spirat Acidalios et toto corpore flores*). L'adozione dell'aggettivo *acidalios*, ovvero riferiti a Venere, è giustificata dal tema amoroso e la *transiectio* che lo allontana considerevolmente dal sostantivo *flores* tende a mettere in evidenza proprio l'aggettivo raro e prezioso, nonché a far spiccare la locuzione *et toto corpore*, che si frappone fra i

<sup>137</sup> *De amore coniug.* 1, 3, 42; 2, 1, 48; 2, 4, 6; 3, 3, 62; 3, 3, 63; 3, 4, 80; 3, 4, 133; 3, 4, 137.

<sup>138</sup> G. L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495*, Yale University Press, New Haven-London, 1969, p. 21: "The new fountains are the nymphs' white breasts, as are also the new drinking cups brought by the tritons. The caves and tunnels, and above all Parthenope's black gaze which pulls Sebethus to her, are the new conduits Alfonso excavated beneath the city. The "hymenaeos comites", the waters of Acherusia, Bolla, Avernus, and the Adytum Araxi, are all involved in the system. The new walls of red piperno, white marble, and yellow tufa are the wedding garlands of coral, pearl, and gold..."

due. Il ricorso al verbo *spirat* associato ai fiori rende poi un'efficace metonimia, che conferisce maggiore forza visiva alla scena.

La descrizione fisica del giovane (vv. 93-94) punta invece sul colore rosa, in evidente contrasto cromatico con quella della sposa: *et roseo iuvenis ore est roseis labellis* (v. 93.)<sup>139</sup>. In questo caso, però, rispetto al precedente ritratto della sposa (v. 91), l'attribuzione delle caratteristiche somatiche è condotta tutta mediante l'ablativo di qualità *roseo ore* e *roseis labellis* in una struttura forse più armoniosa dell'altra, ma anche più ovvia. La collocazione del soggetto rispetta fedelmente quella di *nova nupta* del verso 91, ovvero dopo la tritemimera. In questa sezione dedicata allo sposo s'insiste di più sul colore, in quanto l'aggettivo *roseo* è presente anche nel verso successivo (94) e, quindi, in numero di tre volte<sup>140</sup>. La ripresa dell'aggettivo *Acidalium* è in sintonia con il secondo verso della battuta precedente del coro femminile<sup>141</sup>, in quanto la costruzione è identica: con il verbo *stillat* in posizione incipitaria a corrispondere al verbo *spirat* del v. 92, l'aggettivo *Acidalius* in seconda battuta, quindi l'indicazione della parte del corpo (*corpore* nel v. 92, *pectore* nel v. 93), infine l'oggetto del verbo (*flores* nel primo caso, *rorem* nel secondo). La sostituzione dei fiori con la rugiada conferisce una maggiore ariosità e freschezza all'immagine, facendo spiccare la giovinezza dell'incarnato del giovane. Per quanto riguarda l'uso dell'aggettivo *Acidalius*, esso si riscontra nell'*Eneide* come epiteto di Venere, nel passo in cui Cupido che inietta tacitamente in Didone il veleno d'amore per Enea per ordine della madre Venere, *Matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum* (Verg. *Aen.* 1,720). Per il resto non sembra riscontrare grande fortuna nella tradizione poetica latina, tranne in Marziale, dove è attestato due volte<sup>142</sup>. Compare invece più spesso nell'umanista e il dato di maggiore interesse, in realtà, risiede interessante nel particolare impiego fattone dal Pontano che lo impiega quasi sempre in associazione con qualcosa che richiama all'acqua, o a qualcosa di liquido, che sia un fiume, o una fonte o semplicemente la rugiada<sup>143</sup>. Nel commento di Servio al verso virgiliano citato si chiarisce appunto il significato e l'etimologia dell'aggettivo riconnettendoli alla fonte Acidalia che si trovava a Orcomeno in Beozia e in cui erano solite lavarsi le Garzie<sup>144</sup>. Pontano, che accosta l'aggettivo quasi sempre a una fonte o a un liquido, sembra aver recepito particolarmente questo aspetto lessicale dell'aggettivo ed essere a conoscenza del commento di Servio.

vv. 95-98: Foeminae Intactum florem maturaque poma legenti

<sup>139</sup> Il gioco cromatico ricorda un passo dell'*Urania* in cui il Pontano fa intonare un canto a un coro misto di eroi ed eroine reciprocamente innamorati che si apostrofano vicendevolmente mettendo in risalto il diverso colore dell'incarnato "*O niveo candore puer, roseo ore puella*" (*Uran.* 5, 458)

<sup>140</sup> L'aggettivo viene usato per due volte nel verso 93: *et roseo iuvenis ore est roseis labellis*, e la terza volta nel verso 94: *stillat Acidalium roseo et de pectore rorem*.

<sup>141</sup> v. 92: *spirat Acidalios et toto corpore flores*.

<sup>142</sup> In Marziale è presente negli epigrammi 6,13,5 e 9,12,3 una volta riferito a Cupido, un'altra alla rondine.

<sup>143</sup> Si elencano di seguito tutte le occorrenze: *Uran.* 1, 191 *acidalius liquor*; *Uran.* 3, 347 *acidalio rore*; *Uran.* 5, 306 *acidalio rore*; *Uran.* 5, 429 *acidalio amne*; *De more coniug.* 3, 4, 35 *et acidalius ille/ liquor*; *Tumul.* 2, 24, 5 *acidalio fonte*; *Tumul.* 2, 24, 6 *acidalio amne*; *Uran.* 5, 451 *acidalii fontis*; *Uran.* 5, 704 *fontis acidalii*; *Hesp.* 2, 162 *acidalii rores*; *Erid.* 1, 3, 60 *acidalius liquor*; *Erid.* 1, 6, 1 *fontis acidalii*; *Erid.* 2, 4, 16 *acidalio liquore*; l'attinenza con l'acqua non è presente solo in *Erid.* 2, 21, 11 dove si fa riferimento con l'aggettivo ai giardini di Venere (*acidaliis hortis*) e nel *De amore coniug.* 2, 7, 62 dove l'aggettivo è usato per indicare il volto della dea (*acidalio ore*).

<sup>144</sup> Seruius grammaticus, *Commentarius in Uergilii Aeneidos libros* ['Seruius auctus'] comm. ad uersum : 720. ACIDALIAE Acidalia Venus dicitur vel quia inicit curas, quas Graeci akidas~g dicunt, vel certe a fonte Acidalio qui est in Orchomeno Boeotiae civitate, in quo se Gratiae lavant, quas Veneri esse constat sacratas; ipsius enim et Liberi filiae sunt: nec immerito; gratiae enim per horum fere numinum munera conciliantur.

Seruat in occultis virgo iam nubilis hortis.  
Mares Poma manu matura leget floremque recentem  
Rore nouo iuuenis, tenera mulcebit et aura.

Il successivo scambio di battute (vv. 95-98) è giocato sul tema della raccolta di un fiore intatto e dei frutti, che ha evidente valore metaforico legato alla condizione verginale della sposa, adombrata dietro l'espressione *intactum florem* (v. 95). Di questo riferimento metaforico alla verginità è ulteriore prova il fatto che, in questo frangente, la sposa viene definita espressamente mediante il termine *virgo* (v. 96). La futura sposa conserva un fiore intatto e dei frutti maturi per chi li dovrà raccogliere, ovvero lo sposo. L'uso dell'aggettivo *intactum* per qualificare il fiore è una spia linguistica che rimanda alla tradizione dell'epitalamio.

Che il motivo debba essere familiare, se non usuale, per il codice epitalamico è facilmente comprensibile, esso, però, torva una rispondenza puntuale e preciso ancora una volta nel carme 62 di Catullo: *Sic uirgo dum intacta manet, dum inculta senescit* (v. 56), dove l'aggettivo è riferito direttamente al termine *virgo*. Più elaborata l'immagine che crea il Pontano, che lascia che l'aggettivo si accordi con il fiore custodito dalla vergine nei giardini nascosti, anziché alla giovane stessa. Ma anche il paragone con i fiori custoditi nei giardini segreti è già in Catullo, che funge di nuovo da modello con il carme 62. Il coro femminile, nel tentativo di difendere la verginità della donna in contrapposizione al coro maschile che invita invece la sposa ad abbandonare la dimensione virginale, la paragona a un fiore nascosto che nasce negli orti recintati (*Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, 62,39*) al riparo dai pericoli: esso è desiderato finché è intatto, ma sfiorisce appena viene colto e non è desiderato più da nessuno. La perdita della verginità nella donna, allo stesso modo, coincide con la perdita dell'affetto dei suoi cari e della sua purezza (vv. 39-48). Il coro femminile catulliano, in questo passaggio, sembra avere un maggiore spessore di quello pontaniano: il carme di Catullo è, sì, più 'intellettualistico', ma questa sua pretesa intellettualistica ha come risvolto anche una pregnanza molto più profonda, che si fa portavoce di istanze più sottili. In questo caso alla voce corale delle fanciulle è, infatti, affidato il compito di far parlare le paure più intime della futura sposa, ed è un grado di sensibilità che non si riscontra nell'equivalente passaggio pontaniano.

La battuta del coro maschile (vv. 97-98) è rispondenza fedele di quella del coro femminile, da cui vengono riprese le espressioni *poma matura* e *florem recentem*. La posizione dei membri è variata rispetto al v. 95, per cui viene collocata prima la menzione dei frutti e poi quella del fiore. Un'altra *variatio* riguarda l'aggettivo che connota il fiore, che viene leggermente differenziato: nel v. 95 era definito *intactum*, nel 97 *recentem*, che si pone in sintonia con il *nouo* nel verso 98. All'immagine di qualcosa d'intatto viene sostituita quella di qualcosa di nuovo: si accentua particolarmente il concetto di novità perché una nuova fase, che comincia con il matrimonio, si sta dischiudendo a poco a poco per la giovane donna.

La ricerca accurata dell'effetto fonico che si riscontra nella sezione costituisce uno degli elementi che contribuiscono a una resa generale di grazia e leggiadria: l'allitterazione del gruppo "ma": *poma manu matura*, v. 97: mentre nel v. 98 forte è la ricerca dell'allitterazione del suono liquido "r": *floremque recentem, rore, tenera, aura*, in sintonia con quell'idea di movimento liquido e arioso che accompagna il passaggio.

vv. 99-102: Foeminae Riuulus e tenui manat tofo, exit in amnem  
Paulatim et ripis crescens decurrit apertis.  
Mares: Ex oculi leuiore ictu fons stillat amoris,  
Paulatimque amnes lacrimarum et flumina uoluit

L'immagine dominante della quinta coppia di battute è l'acqua e i cori si esibiscono in variazioni sul tema. Il coro femminile presenta l'azione di un rivo che dapprima sgorga dalla pietra, poi diventa fiume e poi acquista intensità sempre maggiore (vv. 99-100). Questa immagine serve da introduzione al paragone messo in scena dal coro maschile (vv. 101-102): come una piccola fonte d'acqua può trasformarsi in un fiume travolgente, così da un semplice sguardo può scaturire una passione, che a poco a poco porta fiumi di lacrime. Le due immagini servono ovviamente a dare concretezza e forza visiva al concetto dell'inesorabilità dell'amore. Nel verso 99 la tenuità del rivo d'acqua è messa in forte contrapposizione con la potenza travolgente della corrente e all'effetto oppositivo contribuisce il diminutivo 'rivulus'. L'uso del diminutivo, del vezzeggiativo, d'altra parte, risponde anche a quella ricerca del vezzoso e del grazioso che è istanza principale della *Lepidina*.

La pietra da cui scaturisce il rivolo d'acqua è il tufo (v. 99, *tofo*). Probabilmente la menzione di questa pietra è da ricondurre alla natura tufacea tipica dei terreni della zona napoletano-flegrea<sup>145</sup> e vi è dunque da leggere una leggera coloritura locale. Al tufo viene accordato l'aggettivo *tenui*, ma l'attributo sembrerebbe in realtà più adatto al rivo stesso; è dunque da ritenere che più in generale il suo uso sia funzionale a rendere l'idea del movimento graduale che da debole si fa travolgente<sup>146</sup>. I due versi sono infatti attraversati da una tensione crescente ascensionale: una vera *climax* è riconoscibile già solo nell'uso verbale, che segue una scala ben precisa da *manat* (v. 99) ad *exit* (v. 99), passando per *crescens* (v. 100), per finire in *decurrit* (v. 100). Non a caso il verbo *crescens*, che è il termine chiave, è collocato nella parte centrale del v. 100. L'avverbio *paulatim* riceve una collocazione particolare: l'*enjambment* tra il v. 99 e il v. 100 tende ad allargare il movimento e a ripartirlo fra i due versi, in maniera da creare un *continuum* in crescendo. L'immagine finale che così ne consegue, quello scorrere verso il mare fra sponde larghe (*ripis crescens decurrit apertis*, v. 100), è grandiosa, ampia e distesa. Il verbo *manat* che qui dà inizio all'azione trova un uso molto simile in *Rem. Am.* 617-619: nel tentativo di convincere l'innamorato infelice a rifuggire la persona amata ricorre a un'argomentazione che paragona l'amore all'acqua: come un terreno arido può essere bagnato dall'acqua che filtra da un fiume vicino, allo stesso modo l'amore può filtrare e insinuarsi di nascosto per la vicinanza dell'amata: *in loca nonnumquam siccis arentia glaebis / de prope currenti flumine manat aqua: / manat amor tectus, si non ab amante recedas*<sup>147</sup>. Se però nell'elegiaco latino il paragone aveva come scopo quello di distogliere l'innamorato dal perseverare nella sua passione, impressionandolo, e impaurendolo, con l'ostentazione della potenza nascosta e fatale dell'amore, nella *Lepidina* assistiamo a un ulteriore ribaltamento della tradizione: l'intento dei due cori è, infatti, quello di far cedere i due amanti e a persuaderli ad abbandonarsi alla passione, dimostrando loro l'inutilità di una resistenza alla forza incontrastabile dell'amore.

La risposta del coro maschile (vv. 101-102) riprende la stessa immagine, adattandola all'amore: fonte dell'amore è lo sguardo e pare che l'assunto non debba più sorprenderci dopo la lunga disquisizione di *Lepidina* e *Macrone* sulla potenza degli

<sup>145</sup> Il tufo campano è ricordato da Vitruvio nel *De architectura*, 2, 7, 1: sunt etiam alia genera plura, uti in Campania rubrum et nigrum tofum.

<sup>146</sup> Il passo ricorda un'analogia contrapposizione contenuta in Cicerone in *De re publica*, 2, 34: influxit enim non tenuis quidam e Graecia rivulus in hanc urbem, sed abundantissimus amnis illarum disciplinarum et artium. Anche qui la contrapposizione è fra un fiume e un *rivulus* e per il rivo è usato l'aggettivo *tenui*.

<sup>147</sup> Subito dopo, così come faranno i due cori della *Lepidina*, il poeta ricorre anche al paragone con il fuoco: dal momento che è facile che una casa prenda fuoco a causa di un incendio sviluppatosi in quella vicina, è meglio evitare la prossimità con la persona amata: Proximus a tectis ignis defenditur aegre: / utile finitimis abstinuisse locis (vv. 625-6).

occhi della ninfa. La chiave per unire i due membri e per comprendere il termine di paragone, contenuto nella battuta del coro femminile, è il comparativo *leviore* (v. 101): ancora più lieve è il colpo degli occhi che basta a fare stillare la fonte d'amore, ovvero più lieve della pietra che basta a far scaturire un ruscello e da questo un fiume. In maniera analoga all'intervento delle fanciulle, si cerca di imprimere al verso il ritmo crescente che veniva lì riprodotto. Al *paulatim* del v. 100 corrisponde il *paulatim* del 102. Anche in questo caso si ricorre a un'immagine grandiosa, come mostra l'uso del verbo *voluit*, che trasmettendo l'idea di una forza travolgente, in forte antitesi con il movimento lento espresso da *stillat* (v. 101) del verso precedente. L'immagine è resa ancora più imponente mediante l'accostamento dei due sinonimi *amnes* e *flumina*: il genitivo *lacrimarum*, infatti, va così a fungere in *apò koinou* da complemento di entrambi.

vv. 103-106: Foeminae Fomite de parvo tenuis primum exsilit ignis,  
 Mox auctus versat latis incendia silvis.  
 Mares Ignescit tenui afflatu fax lenis amorum,  
 Hinc incensa furit venis et pectora torret

La coppia di battute successiva è, invece, dominata dall'immagine del fuoco, in evidente richiamo oppositivo al tema dell'acqua. Un tenue fuoco nato da una scintilla – canta il coro femminile – si trasforma ben presto in un incendio, allo stesso modo – rispondono i fanciulli – la fiamma d'amore nata da un tenue sospiro si trasforma in una forza inarrestabile che brucia nelle membra. Nelle parole delle fanciulle ritorna aggettivo *tenuis* (v. 103), riferito questa volta al fuoco (*ignis*): la tecnica espressiva adottata per imprimere forza visiva all'immagine del divampare del fuoco è, in effetti, la stessa che aveva messo in scena lo scorrere e lo spandersi dell'acqua nella sezione precedente (vv. 99-102), e quindi basata su un crescendo di intensità di aggettivi e verbi. Al movimento della fiamma è, però, attribuito un ritmo più intenso e più veloce: il tempo è, infatti, scandito da due diverse indicazioni temporali *primum* (v. 103) e *mox* (v. 104). L'avverbio deputato a scandire il passaggio temporale è *mox*, laddove nella sequenza precedente si era fatto ricorso all'avverbio *paulatim* (v. 100), di cui conserva comunque la stessa collocazione a *incipit* del secondo verso della coppia di versi.

La stessa logica presiede alla battuta del coro maschile (105-106), dove è sempre riconoscibile una *climax*: la fiaccola d'amore prende fuoco da un tenue sospiro, ma, una volta accesa, infuria nelle vene e arde i petti. L'effetto è ottenuto sempre mediante la combinazione scaltrita dei verbi e degli aggettivi: l'incoativo *ignescit* (v. 105) dà inizio all'azione, il participio *incensa* (v. 106) la protrae facendole acquisire forza, i verbi *furit* (v. 106) e *torret* (v. 106), infine, la ritraggono nella sua potenza inarrestabile e irresistibile. L'ennesima ripresa dell'aggettivo, *tenuis* effettuata al v. 105, e la presenza ravvicinata dell'affine *lenis* (v. 105) sono finalizzate ad accentuare il carattere di inconsistenza dell'inizio dell'amore, onde enfatizzare per contrasto l'irreversibilità e la terribilità finale a cui è soggetta la passione amorosa. Da questa violenza travolgente è dominato il finale, che la traduce nella forma concentrata e densa del chiasmo *furit venis et pectora torret* (v. 106), in cui riecheggia anche la voce immancabile di Ovidio. Il poeta latino usa l'espressione *pectora torret* nei suoi *Amores* nella seconda elegia del terzo libro<sup>148</sup>, attribuendole come soggetto appunto l'amore. Giusto qualche verso prima il poeta, che è intento a corteggiare una donna durante le corse dei cavalli, era ricorso a una metafora concernente gli elementi dell'acqua e del fuoco: *in flammam flammas, in mare fundis aquas* (3, 2, 34). Sembra, dunque, che questa ulteriore suggestione elegiaca

<sup>148</sup> Ovid. Am. 3,2,40: Captaque femineus pectora torret amor.

si vada ad aggiungere al tessuto allusivo già ricco fitto della sezione, che ostenta una semplicità e una naturalezza più apparenti che reali.

### **Seconda pompa**

La seconda pompa è costituita da un coro di Nereidi. Esse vengono, però, presentate solo attraverso le parole dei coniugi Macrone e Lepidina, mentre non prendono mai la parola in prima persona, a differenza di quanto succedeva con i due cori della pompa precedente.

La struttura ricorrente nella *Lepidina* è quella per cui sono i due coniugi a riportare, descrivere e commentare ciò che succede sulla scena, mentre la prima pompa rappresenta una sorta di *unicum*. Si potrebbe, quindi, pensare a quest'ultima quasi come a un momento di passaggio, uno snodo, un intermezzo che doveva allietare lo spettatore, alleggerendo e diversificando la rappresentazione, tra il prologo e la presentazione dei primi protagonisti nella seconda pompa.

Dopo una parte, la prima pompa, che è da pensare presumibilmente come recitata-cantata-danzata, in questa seconda pompa la parola, e la narrazione, ritornano ai due protagonisti. Giocando sulla loro natura mitologica di ninfe del mare, il Pontano adombra dietro tutte le ninfe nereidi annoverate le principali località marine partenopee.

Ai vv. 107-110 è presentato, genericamente, l'arrivo del coro delle Nereidi, mentre nel corso della pompa vengono analizzate le singole ninfe: ai vv. 110-116 la ninfa personificazione di Posillipo, ai vv. 116-133 quella di Mergellina, ai vv. 134-149 la ninfa eponima di Sarno, ai vv. 150-166 quella di Resina, ai vv. 167-179 quella di Heracli, infine ai vv. 180-195 vengono presentate Capri e le sue ancelle Amalfi ed Equana.

vv. 107-110: Lep.: Eia agedum, coniux, quaenam procul aequore pompa?  
 Haud capiunt virides sinuantia litora nymphas;  
 Nereidum chorus omnis adest. En coerulea prima est  
 Pausilipe implexis hederæ frondente capillis,  
 Pausilipe mihi nota, vides, procul innuit; haec me  
 Saepe manu sua ad antra, suos deduxit in hortos,  
 Donavitque apio et odorifero serpillio,  
 Et dixit: "Tibi mite pirum, tibi praecoqua servo,"  
 Pausilipe nigro sub candida guttura naevo.

È Lepidina a introdurre la nuova cornice. Si tratta di una vasta scena corale che presenta la spiaggia quasi invasa da Nereidi. La grandiosità della scena a cui si sta assistendo prende forma nell'interrogativa stupefatta che Lepidina rivolge al marito: v. 107: *Eia agedum, coniux, quaenam procul aequore pompa?*: lo stupore, la meraviglia della donna vengono traditi dalla concitazione impressa da particelle come *eia, agedum*. Il termine *aequore* contestualizza la scena e rimanda a un paesaggio marino, mentre l'avverbio *procul* contribuisce a conferire all'immagine un ampio respiro e quasi una sconfinata vastità<sup>149</sup>. L'immagine assume ancora maggiore spessore e più vasto respiro nel verso successivo, dove è la donna stessa a chiarire la natura, o meglio le componenti di quella pompa: si tratta di ninfe, che a mala pena riesce a contenere la spiaggia<sup>150</sup>. Il segreto dell'icasticità e della freschezza di questa immagine sta nella selezione e disposizione degli aggettivi; le ninfe vengono definite 'verdi' (*virides*), le coste 'sinuose' (*sinuantia*): un uso studiato e dall'effetto ben ricercato, dal momento che i termini sono collocati in struttura chiasmica: *virides sinuantia litora nymphas* (v. 108). L'autore racchiude nel giro di un chiasmo un vivacissimo quadretto del litorale partenopeo: il verde delle ninfe richiama il verde della collina di Posillipo e dell'acqua marina, mentre l'aggettivo *sinuantia* rappresenta la conformazione geografica della costa. Che qui l'intenzione sia quella di tracciare in realtà le caratteristiche fisiche del paesaggio è ben comprensibile: le ninfe vengono definite verdi, per un processo metonimico che attribuisce a loro un carattere che è piuttosto del luogo o del mare di cui sono personificazione. D'altra parte una connotazione uguale era già presente in Stazio, calata in un contesto simile: verdi sono le ninfe che accompagnano Venere che emerge dall'acqua in una similitudine dell'*Achilleide*: *Sed quantum uirides pelagi Venus addita Nymphas* (Stat. Ach. 1,293). L'attributo riferito al litorale, *sinuantia* (v. 108), è un felice riferimento alla natura morfologica della costa napoletana e, in particolare, del tratto di Posillipo. L'aggettivo viene utilizzato anche da Manilio nei suoi *Astronomica* con valore geografico una volta in riferimento al corso dei fiumi, *Fluminaque errantis late sinuantia flexus* (Astr. 5,14); un'altra in riferimento alla costa italiana stessa: *Italiaeque urbes dextram sinuantis in undam* (Astr. 4,604). Il termine è tuttavia presente nella stessa poesia bucolica, in Calpurnio Siculo per indicare un paesaggio altrettanto

<sup>149</sup> Non a caso l'accostamento del mare all'avverbio si trova in opere d'impianto epico: cfr. Lucan. *Phars.* 4,587 *Primaque castra locat cano procul aequore*; Val. Fl. *Argon.* 1,284 *Luna polo, dirimique procul non aequore uisa*; *Argon.* 4,56: *Nec minus et socios cernit procul aequore ferri*; *Argon.* 4,666 *Spumeus et magno puppem procul aequore uestit*; Avien. *Arat.* 681 *Hic matutino ueniens procul aequore telum*; *Arat.* 1309 *Vt genua Oceanus uasto procul aequore condat*.

<sup>150</sup> v.108: *Haud capiunt virides sinuantia litora nymphas*.

impervio: nella sesta ecloga Licida invita gli altri pastori a rifugiarsi in una grotta per godere del suo silenzio e scampare al rumore delle onde del fiume: *si placet, antra magis uicinaque saxa petamus, / Saxa, quibus uiridis stillanti uellere muscus / Dependet scopulisque cauum sinuantibus arcum / Imminet exesa ueluti testudine concha.*<sup>151</sup> È forse quest'ultimo caso ad essere più vicino al testo pontaniano: Calpurnio non descrive un paesaggio marino, ma sono comunque presenti gli elementi essenziali dell'immagine della *Lepidina*: il verde e l'irregolarità del paesaggio; è, inoltre, riscontrabile un riferimento alla dimensione marina nella similitudine che paragona la forma delle rocce della grotta al guscio eroso di una conchiglia: in qualche modo fa capolino, ammicca fra le righe la suggestione del mare<sup>152</sup>.

Nel verso 109 trova completamente l'immagine dell'invasione del litorale da parte delle ninfe: *Nereidum Chorus omnis adest*. Il Pontano gioca ancora con le immagini di massa, con la corallità della scena e dell'azione per celebrare l'importanza delle nozze. l'effetto ricercato è sempre quello di rendere l'importanza e la grandiosità dell'evento, a cui accorre l'intera schiera delle Nereidi. L'immagine e la formula sono presenti in forma quasi identica nei *Carmina* di Petrus Pictor, dove *Sanctorum chorus omnis adest, polus hic reseratur* (2, 555, *liber de sacramentis*) è il coro degli angeli che accompagna lo schiudersi dei cieli e l'apparizione di Dio. Seppure non è possibile essere certi di una dipendenza diretta di un passo dall'altro, la comparsa qui preparata dall'ingresso del coro delle Nereidi è sempre quella di una divinità, di Pausilipe, personificazione di Posillipo, ed è, di conseguenza, presentata con attributi straordinari. Il suo stesso ingresso ottiene una connotazione speciale. Innanzitutto il suo nome viene ritardato grazie all'*enjambement* tra i vv. 109 e 110, venendosi a trovare così in posizione incipitaria nel verso 110<sup>153</sup>: l'anafora del nome nel verso successivo 111<sup>154</sup> non fa altro che amplificare l'importanza della sua apparizione. Un effetto di sospensione e di attesa è ottenuto dall'ultima parte del verso 109<sup>155</sup>, dove la proposizione *en coerula prima est* viene isolata dal resto del verso e messa in rilievo dalla cesura. L'aggettivo *prima* (v. 109), in particolare, svolge il compito di preparare l'attesa di una comparsa eccezionale, quale poi si rivela, infatti, essere quella di Pausilipe.

La ninfa viene presentata, dunque, ancor prima di essere nominata, con gli attributi *prima* e *coerula* (v. 109). *Caerula* è, dunque, la Posillipo di Pontano, come *coerula* viene spesso definita Teti nella tradizione poetica, in particolare elegiaca, latina;<sup>156</sup> allo stesso modo l'aggettivo "*coerula*" viene usato spessissimo per la ninfe ovidiane protagoniste dell'episodio mitologico di turno<sup>157</sup>: la caratterizzazione della ninfa Pausilipe risulta, dunque, sin dall'inizio votata in qualche modo a una fisionomia elegiaca. Il precedente aggettivo *virides* (v. 108) sembra giustificarsi per una metonimia che trasferisce alla ninfa la qualità del suo mare. La scelta dell'aggettivo *coerula* si inserisce in questa stessa tendenza dominante di trasporre in immagini cromatiche le istanze poetiche, tramutarle in colori, nel tentativo ambizioso di 'parlare' e poetare mediante i colori. Il tentativo di fare poesia di colori e con i colori, che pare caratterizzare tutta la *Lepidina*, porta a una poesia cromatica, quasi 'impressionista', dal grande impatto suggestivo e visivo. Può risultare interessante notare come un affresco

<sup>151</sup> Calp. Sic. *Ecl.* 6,66.

<sup>152</sup> I versi precedenti all'intervento di Licida, (vv. 61-64), fra l'altro, sono dominati da un'immagine fluviale, in cui l'elemento dell'acqua riveste comunque grande importanza: *Sed ne vicini nobis sonus obstrepat amnis, / gramina linquamus ripamque volubilis undae: / namque sub exeso raucum mihi pumice lymphae / respondent et obest arguti glarea rivi.*

<sup>153</sup> v. 110: Pausilipe implexis edera frondente capillis.

<sup>154</sup> v. 111: Pausilipe mihi nota, vides, procul innuit; haec me.

<sup>155</sup> v. 109 *Nereidum chorus omnis adest. En coerula prima est.*

<sup>156</sup> Viene così definita, ad esempio, in Prop. *Eleg.* 2,9,15; Tib. *Eleg.* 1,5,46.

<sup>157</sup> Solo qualche esempio: Liriope in *Met.* 3, 342 o Doris in *Met.* 13, 742.

simile è presente nelle *Silvae* di Stazio: laddove viene presentata la villa sorrentina di Pollio Felice, la descrizione del paesaggio in cui la villa è immersa sembra richiamare alla mente alcuni elementi della descrizione pontaniana che introduce l'arrivo di Posillipo<sup>158</sup>. Innanzitutto Stazio, come Pontano, si trova ad affrescare un paesaggio dalla morfologia frastagliata. In questa cornice viene evocato allo stesso modo il coro di Nereidi (*Phorci chorus*, v. 19), in seguito la ninfa Galatea viene definita 'verde' (*viridis Galatea*, v. 20), come farà il Pontano con le Nereidi della seconda pompa, e subito dopo viene menzionato Nettuno, a cui è attribuito l'aggettivo *caerulus* (v. 21), come alla Pausilipe pontaniana. Sicuramente non doveva essere estraneo all'umanista il precedente di Stazio, tanto più che l'operazione poetica intrapresa è molto simile: la celebrazione di luoghi partenopei, la familiarità con il paesaggio napoletano, il ricorso alla mitologia nella celebrazione di opere attuali sono tutte corde comuni alla lira dei due poeti.

Il nome della ninfa viene ripetuto anche all'inizio del verso 115: *Pausilipe*. Fra i due versi intercorre una sequenza in cui Lepidina descrive il rapporto personale di confidenza che intrattiene con la ninfa: la donna la definisce, infatti, *mihi nota* (v. 111), e sostiene di essere stata appena salutata da lei da lontano *innuit* (v. 111). Le modalità di questo legame sono esplicitate successivamente: spesso Lepidina viene condotta dalla ninfa nei suoi antri e nei suoi orti, dove le viene fatto dono dei prodotti coltivati (vv. 111-114). Nelle parole della donna sembra di poter scorgere un'orgogliosa rivendicazione di intimità con la ninfa, in quanto vengono sottolineati tutta una serie di gesti e di episodi che servono a testimoniare questo rapporto esclusivo: l'ammiccare della ninfa quasi come segno di saluto: *innuit* (v. 111); la lontananza spaziale da cui viene rivolto il saluto (*procul*, v. 111), il che aumenta l'importanza del rapporto in quanto sta a significare che la ninfa riconosce immediatamente, anche se da lontano, la donna; il condurla di persona nei suoi luoghi: *manu sua* (v. 112), come specifica Lepidina; la frequenza di questi incontri, rivelata dall'avverbio *saepe* (v. 112); i doni *donavit* (v. 113) e le parole della ninfa a lei destinate (v. 114). La ripetizione del pronome *tibi* nell'allocuzione rivolta da Pausilipe alla donna (v. 114, *tibi mite pirum, tibi praecoqua servo*) lascia trasparire esattamente questo carattere esclusivo dell'amicizia della ninfa: i frutti sono stati conservati esattamente e solo per Lepidina. Il passo, così com'è strutturato, si profila come un ulteriore esempio di abilità mimetica da parte dell'autore, capace di riprodurre le movenze popolari dei suoi personaggi non solo nel linguaggio, ma anche nella mentalità e nel modo di pensare. Ciò che emerge è anche una rappresentazione metaforica, ma icastica della collina di Posillipo, ritratta nei suoi antri, nei suoi orti, nei suoi prodotti ortofrutticoli: l'apio, il serpillio, le pere, le pesche (vv. 112-114). Sia l'apio che il serpillio sono piante note alla tradizione bucolica classica, nominate da Virgilio stesso nelle *Bucoliche*<sup>159</sup>. La menzione del serpillio, oltre che convenzionale della tradizione, potrebbe servire anche a conferire un'ulteriore nota di colore locale allo scorcio mediterraneo affrescato, dal momento che nella *Mulomedicina Chironis* viene ricordata anche una varietà di serpillio campano, una specie di timo tipica della macchia mediterranea<sup>160</sup>. Tra i doni offerti dalla ninfa alla

<sup>158</sup> Stat. *Silu.* 2,2,14-23 *Hinc atque hinc curuas perrumpunt aequora rupes. / Dat natura locum montique interuenit unum / Litus et in terras scopulis pendentibus exit. / Gratia prima loci, gemina testudine fumant / Balnea, et e terris occurrit dulcis amaro / Nympha mari. Leuis hic Phorci chorus uadaque crines / Cymodoce uiridisque cupit Galatea lauari. / Ante domum tumidae moderator caerulus undae / Excubat, innocui custos laris; huius amico / Spumant templa salo. Felicia rura tuetur..*

<sup>159</sup> L'apio viene nominato nella sesta ecloga, dove costituisce l'ornamento della chioma di Lino: *floribus atque apio crinis ornatus amaro* (6, 68); il serpillio viene, invece, pestato da Testili insieme all'aglio per i mietitori nella seconda ecloga: *Alia serpullumque herbas contundit olentis* (2,11).

<sup>160</sup> *Mulomedicina Chironis* 9, 863,: *et bacca lauri (nota) libra, sulfur vivum (nota) II, serpillum Campanum (nota), samsucum, herbam Sabinam (nota) libra, rosmarinum (nota) libra*. Per quanto riguarda l'aggettivo che gli viene riferito, è lo stesso che Virgilio usa nell'*Eneide* per la panacea, che

donna compaiono anche pere e pesche. Se il primo frutto è noto alla tradizione georgica<sup>161</sup>, più rare sono le attestazioni di *precox*, che appare a partire dal tardo antico e per lo più nella trattatistica tecnica, mentre non viene recepita dalla tradizione bucolica medievale<sup>162</sup>. L'aggettivazione di *pirum* con *mite*, che pare non avere precedenti, ritorna invece dopo Pontano nel carme bucolico *Iolas* di Navagero: *Quantum mite pirum sorbis est dulcius ipsis* (Navagero, *Lusus* 27, 69).

Finita la rievocazione dell'episodio che ha visto i doni della ninfa a Lepidina, con costruzione circolare viene ripreso il nome della ninfa (v.115) e approfondita la descrizione fisica della sua figura. La caratteristica saliente è ravvisata in un neo collocato sotto il collo: il colore nero del neo contrasta con il candore del collo: *nigro sub candida guttura naevo* (v. 115). Le connotazioni fisiche riportate sono basate, ancora una volta, sul contrasto fra bianco e nero e sull'effetto chiaroscurale che ne deriva.

vv. 116 -122: Macr: Quam molli incedit passu et sese exerit ore  
Quae sequitur, praecineta sinum et pede candida nudo;  
An fortasse tibi, coniux nitidissima, nota est?

Lepid.: Ut sese ad choreas, Macron mihi care, resolvit,  
Ut lepida est, veneres ut toto spirat ab ore,  
(An peto est oculo?) memini, narrare solebat  
Crambane mater (ea ne est?) ea Mergilline.

Dopo Pausilipe è la volta della ninfa Mergellina, personificazione della località Mergellina. E' Macrone a introdurre le prime note descrittive e a chiedere alla moglie se conosca la ninfa. Anche in questo caso il nome della nereide viene fortemente ritardato, aumentando l'effetto di aspettazione, per comparire solo sei versi dopo, alla fine del v. 122<sup>163</sup>.

Della figura di Mergellina vengono accentuate in particolare le caratteristiche di sensualità: l'incedere molle, la fierezza del volto, la veste succinta, la nudità dei piedi. Nel primo verso di questa sezione descrittiva, v.116, sono i verbi a dettare e imporre il movimento solenne e languido, ad evocare le immagini e a dominare l'immaginazione: la solennità del verbo *incedit* viene in parte smorzata dall'aggettivo *molli*, mentre *exerit* contribuisce a tradurre in immagine l'eleganza dell'andamento.

Nel verso successivo (v. 117) domina, invece, il contrasto fra la nudità e il candore dei piedi e la veste succinta *praecineta sinum et pede candida nudo*: l'immagine è attraversata tutta da un movimento interno conferitogli dalla *variatio* tra l'accusativo retto da *praecineta* e l'ablativo di limitazione retto da *candida*.

Macrone, dopo aver così introdotto la figura della ninfa, rivolge dunque alla moglie la domanda se conosca anche questa ninfa (v. 118), con movenza tipica della commedia: *an fortasse* e con un'apostrofe in cui alla moglie viene conferito l'attributo

Servio spiega debba essere intesa nel senso di erba proprio per l'accostamento a quest' aggettivo Seruius grammaticus, Commentarius in Uergilii Aeneidos libros ['Seruius auctus'] lib.: 12, comm. ad uersum 419: *sed melius herbam, quia ait 'odoriferam'*.

<sup>161</sup>Cfr. Verg. Georg. 2, 34; 4, 145; 2, 88.

<sup>162</sup> Tre le tipologie di attestazione rinvenute per *precoqua*: letteraria, botanico-culinaria e grammaticale. Il termine ricorre in ambito prettamente letterario solo in Ausonio (*Epist.* 20,15); trova invece maggiore fortuna nei trattati botanico-culinari in Gargilius Martialis, *Medicinae ex oleribus et pomis*, 44, 5; 44, 7; Palladius Rutilius Taurus Aemilianus, *Opus agriculturae* 2, 15, 20; 12, 7, 4; 12, 7, 6; Apicius (qui dicitur), *De re coquinaria*, 4, 3, 6; la rarità della sua forma desta poi interesse nei trattati grammaticali, dove compare in Flavius Caper (pseudo), *De orthographia* 4; Nonius Marcellus, *De compendiosa doctrina* 2, 30.

<sup>163</sup> v. 122 Crambane mater...-eane est?...ea, Mergelline!

di *nitidissima*. L'aggettivo è ovidiano<sup>164</sup>, ma in Pontano viene usato anche nell'*Urania*, sempre come attributo di Venere<sup>165</sup>. Il suo uso in connessione con Lepidina è dunque giustificato con il richiamo alla sfera della bellezza e dell'amore, ma pare potersi spiegare anche in altro modo, ovvero con un richiamo cromatico che ben si adatta alle sfumature dominanti la scena.

La risposta di Lepidina a Macrone (v. 119-133) è piuttosto lunga e articolata: ella comincia con il descrivere alcune caratteristiche della ninfa come gli sono state riferite dalla madre. Che si tratti di 'un racconto nel racconto' si comprende però solo verso la fine dello stesso, al v. 121, quando Lepidina rivela "*memini, narrare solebat /Crambane mater*". I versi 119 e 121 sono invece occupati dalla descrizione ammirata della ninfa, che acquista amplificazione mediante l'anafora della congiunzione *ut* (v. 119, 120, 120). Della ninfa viene ritratta dapprima la danza (v. 119), poi ne viene sottolineata la grazia: *ut lepida est* (v. 120), in seguito il fascino e la sensualità che spirano dal suo volto *toto spirat ab ore* (v. 120), infine ne è rimarcata la particolarità dello sguardo (v. 121). L'aggettivo *lepida* merita particolare attenzione: *lepos* è il concetto dominante dell'ecloga, che dà il nome sia all'ecloga che alla protagonista stessa: definire in questo modo la ninfa significa inserirla pienamente nella *Stimmung* poetica del componimento<sup>166</sup>.

Prende poi il sopravvento la descrizione della sensualità della ninfa nelle ultime due proposizioni: *veneres ut toto spirat ab ore*, espressione con la quale il fascino sensuale della ninfa trova raffigurazione nella metonimia *veneres spirat* (v. 120): è lo stesso amore, indicato con *veneres*, a spirare dal suo volto, mentre l'effetto viene amplificato con l'aggiunta della domanda retorica *An paeto est oculo?*. Significativo è in questo caso l'uso dell'aggettivo *paeto*: il suo uso nella poesia latina non è frequente e di solito viene usato per indicare lo sguardo di Venere o, comunque, in associazione a Venere. L'intento è dunque chiaro: la ninfa viene assimilata a Venere stessa, dapprima tramite l'uso evocativo del sostantivo *veneres*, poi mediante una caratteristica tipica della dea: lo sguardo obliquo.

In questo passaggio dell'intervento di Lepidina l'andamento si fa estremamente discorsivo e 'teatrale': lo dimostrano la frequenza delle domande retoriche (v. 121: *an paeto est oculo?*; v. 122: *eane est?*), e le interruzioni del v. 122 (*Crambane mater...-eane est?...ea, Mergelline!*). È un periodare che si costruisce in maniera convulsa, per scatti, secondo una modalità che ricostruisce l'istantaneità e l'improvvisazione del linguaggio parlato. L'andamento discorsivo e spezzato del periodo è messo in scena anche per riprodurre l'incredulità, l'insicurezza della donna nelle affermazioni: ella conosce la ninfa solo mediante le parole della madre Crambane<sup>167</sup> e ora le sembra di riconoscerla nella descrizione ricevutane in precedenza. Il riconoscimento finale della ninfa da parte della donna avviene dopo questo lungo preambolo e sfocia nella pronuncia enfatica del nome a fine del verso 122: *Mergelline!*<sup>168</sup>

vv. 123-126: *Invideant tibi vel digitos Prochyte Capriteque,  
Nerine o formosa, o Nereis heroine;*

<sup>164</sup> Ricorre in Ovid. *Ars* 3,443; *Met.* 4,348; 9,47; 14,768; *Am.* 2,11,55; *Fast.* 3,867; 5,207; *Trist.* 1,3,71.

<sup>165</sup> *Uran* 2, 947; 986.

<sup>166</sup> Per la presenza e l'importanza del concetto di grazia nell'ecloga si rinvia alla trattazione a p. 34

<sup>167</sup> Il nome della madre di Lepidina, *Crambane*, sembra non trovare riscontro nella tradizione precedente e successiva. Esso è tratto da *Crambanus*, antico nome del paese alle pendici del Vesuvio, denominato oggi S. Giorgio a Cremano. Cfr. I. I. Pontani *Eclogae, Nota* al v. 122, p. 31.

<sup>168</sup> Il termine, come Pausillipe, non ha precedenti, ma ricorre in Sannazaro, che la cita nel *De partu Virginis* e nella prima e alla seconda ecloga (1, 110 e 2,3): *Part. Virg.* 1, 26 *Despiciens celso se culmine Mergilline; Pisc.* 1, 110 *Sufficiat conchas, sic proxima Mergilline; Pisc.* 2, 3 *Ostentat pelago pulcherrima Mergilline.*

O si sim iuvenis, tecum ut coniungere dextram,  
Ut tecum hanc libeat choreas flexisse per actam,  
O nymphe formosa, o candida Neptunnine

La bellezza della ninfa Mergellina, secondo Lepidina, è motivo d'invidia per almeno altre due ninfe (v. 123): *Prochyte Capriteque*<sup>169</sup>, personificazioni di Procida e Capri. Per indicare l'isola di Procida nella tradizione è attestata sia la forma 'Prochyta' (Verg. *Aen.* 9,715; Stat. *Silu.* 2,2,76) che la forma 'Prochyte' in Silio Italico<sup>170</sup>. Per la sua ninfa, personificazione dell'isola, dunque Pontano sceglie la forma grecizzante Prochyte, adottata da Silio Italico, coerentemente all'amore per le forme pseudo-greche mostrato in questa sezione.

La lunga apostrofe alla ninfa in cui in pratica si risolve il verso 124 (*Nerine o formosa, o Nereis heroine*) ne sottolinea statuto eroico in connessione con l'ambito marino. Dapprima Mergellina viene invocata con l'aggettivo *formosa*<sup>171</sup> e il sostantivo *Nerine* (v.124), in seguito viene indicata di nuovo con il termine Nereide (*Nereis*, v. 124), formando una efficace figura etimologica con *Nerine*. Il rango eccezionale ed eroico della ninfa spicca ulteriormente grazie alla determinazione *heroine*, che completa il verso, che in questo modo si arricchisce anche di una certa sua musicalità mediante l'allitterazione della consonante "n" ed "r" *nerine-nereis* o *nerine heroine*. Il Pontano mostra di conoscere sia la forma *Nerine* che la forma *Nereis* per indicare la nereide: fra le due la più comune è sicuramente la seconda, mentre la prima può essere considerata a tutti gli effetti come una rarità, dal momento che compare solo in Virgilio, nella settima ecloga (*Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, 7,37*) e, in seguito, costituisce oggetto di studio in tutta la tradizione grammaticale<sup>172</sup>. Il Pontano sa benissimo che esiste una variante più diffusa e una più rara: qui è in atto un gioco squisitamente umanistica, colto, erudito: la collocazione in questo verso e l'accostamento alla forma più usuale può tradire un preciso intento da parte dell'autore, ovvero la volontà di

<sup>169</sup> Il sostantivo Prochyte ritorna in Sannazaro (*Pisc.* 4, 35; *Fragm. Pisc.* 13-14), mentre Caprite non appare mai nella tradizione.

<sup>170</sup> La forma in -e ricorre due volte nei *Punica*: Non Prochyte, non ardentem sortita Typhoea (*Pun.* 8,540); Apparet Prochyte saeuum sortita Mimanta, (*Pun.* 12,147).

<sup>171</sup> Per l'uso dell'aggettivo *formosa*, almeno nelle opere elegiache, vedi l'articolo di E. Delbey, *Les emplois de l'adjectif „formosus” dans les ouvres élégiaques de Pontano*, cit.

<sup>172</sup> Si riportano per esteso i passi delle opere grammaticali per dimostrare il tipo di interesse grammaticale suscitato dal termine: Aelius Donatus, *Ars grammatica* 3, 25 horum masculina aut in des exeunt, ut Atrides ab Atreo, aut in ius, ut Peleius a Peleo, aut in ion, ut Nerion a Nereo; feminina autem aut in is exeunt, ut Atreis, aut in as, ut Peleias, aut in ne, ut Nerine; Seruius grammaticus, *Commentarius in Uergilii Bucolicon librum* ['Seruius auctus'] Comm. in Buc. 7, 37 NERINE GALATEA amica Corydonis nobilis; Cledonius, *Ars grammatica*, 6 quo modo tribus modis exeunt masculina, sic tribus modis exeunt feminina, ut Peleias Atreias Nereias, sic item Atreis Peleis Nereis, sic Atrine Peline Nerine, ut Vergilius 'Nerine Galatea', - Vt Atrides: trina regula, ut Atrides Atreius Atreion.; 9 Vt Nerine: Atrine Nerine, ut 'Nerine Galatea', [ita et Galatea] ita et Nereia; Consentius *De nomine et uerbo* 14, feminina vero aut in is exeunt, ut ab Atreo Atreis; aut in as, ut a Peleo Peleias; aut in e, ut Euandrine Nerine et Adrestine [quem ad modum secutus est Lucanus, qui ab Hiber Hiberis deduxit, 'occurrat Hiberis', sed a nominativo Hiber ---]; Pompeius (Maurus) *Commentum artis Donati* 34 feminina autem in tres regulas exeunt, et omnes istae regulae femininae veniunt ad latinitatem: in is, ut Atreis; in ias, ut Atreias; in ne, ut Atrine, unde 'Nerine Galatea' invenimus; Priscianus *Institutiones grammaticae* 2, 5 In 'ne' autem desinentia, quae sunt Iadis linguae, patronymica eiusdem generis i longam habent paenultimam, si principale non habuerit eandem i vocalem, ut 'Adrestos Adrestine', 'Nereus Nerine'; *Fragm. Bobiensis ad grammaticam pertinentia De nomine et Interpretationes uel glossae in uarios Uergilii, Horatii, Lucani, Iuuenalis, Sallustii locos* (e cod. Vindob. 16 olim Bob., saec. V - VI) 16 Atrine, sicut Nerine [Regine] Galatea (Verg. buc. 7,37); Iunius Philargyrius *Explanatio in Bucolica Uergilii* carmen : 7, versum 37 NERINE idest Nerei filia; Scholia codicis rescripti Ueronensis in Uergilii Bucolica, Georgica, Aeneidem (fragmenta) LLA 706, *In Buc., 7, 37* NE[RINE] patronymicon Graecum est, non] | epitheton. Dicit 'Nerine', ut declararet (Sicu)lam esse Galateam. NERINE GALATEA | [ides]t Oceanina; *Ars Bernensis* 7 Feminina patronomica quot terminationes habent? Tres, idest is as e; in is, ut Atreis; in as, <ut> Peleias; in e, ut Nerine.

ricorrere a un preziosismo linguistico, come ulteriore strumento di celebrazione della ninfa. Il termine *heroine* si inserisce in questa stessa esigenza: sostantivo raro e grecizzante, che appare nella tradizione classica solo in Properzio<sup>173</sup>, conferisce alla definizione della ninfa una cifra di ricercatezza. Ci troviamo, infatti, di fronte a un verso denso, elaborato e raffinato, che si sforza di eguagliare la grazia e la solennità e l'eleganza della ninfa stessa. L'attributo *Nerine*, d'altra parte, trova ragion d'essere anche nel suo marcato grado di allusività: come detto, è epiteto bucolico che Virgilio usa per Galatea e, quindi, racchiude nella sua stessa eziologia poetica le dimensioni letterarie che entrano in gioco nella *Lepidina*: la bucolica e il mare.

La vista di Mergellina induce in Lepidina il rammarico di non essere più abbastanza giovane per danzare tra la schiera della ninfa (vv. 125-127) e il rimpianto è espresso in modo enfatico, mediante un'esclamazione, che sfocia in un'apostrofe atta a celebrare ulteriormente la ninfa. L'allocuzione a Mergellina, che occupa l'intero verso 127 (*o nymphe formosa, o candida Neptunnine*), si dispone secondo una forma chiasmica: gli attributi fisici della ninfa occupano i termini mediani centrali: *formosa-candida*, i sostantivi *nymphe* e *Neptunnine* quelli estremi. Con il termine *Neptunnine* ci troviamo di fronte a un'altra invenzione pontaniana: esso non trova attestazione precedente né successiva, ma ciò che più sorprende è la desinenza in *-e*, che tradisce ancora una volta una predilezione per le forme grecizzanti. Il poeta continua nel suo gioco letterario erudito o pseudo-erudito: in precedenza era andato alla ricerca delle forme linguistiche rare e preziose linguistiche, ma quando non può più attingere alla tradizione, non esita a coniare forme che possano apparire tali. La ricercatezza e l'eleganza del verso 127 si traduce anche sul piano ritmico-fonetico in quanto si mostra carico di una sua spiccata sonorità e musicalità, impresse dalla sua natura quasi olospondaica e, più in particolare, dall'avvicinarsi delle nasali: *O nymphe formosa, o candida Neptunnine*.

vv. 128-133: Dum siccas simul ad solem pectisque capillum,  
 Tunc ego, tunc niveae pennas imitata columbae  
 Sim volucris, tibi quae cerasi cum tempore primo  
 Maturus foetus et fraga rubentia rostro  
 Proiciam in gremium, primos et ruris honores  
 Per me prima legas, nostro et sis munere prima

Nei versi successivi viene presentato un episodio simile a quello raffigurato per Parthenope in precedenza nel prologo ai vv. 61-66<sup>174</sup>. Mentre vede la ninfa asciugarsi e pettinarsi i capelli al sole, Lepidina prova il desiderio di essere un uccello e portarle in grembo ciliegie e fragole. L'azione della ninfa viene immortalata mentre è intenta ad asciugare i capelli al sole e pettinarli nel v. 128, dove l'uso dell'allitterazione del suono sibilante, *siccas simul solem pectis*, scandisce quasi sotto forma di sussurro il gesto intimo e raccolto di Mergellina. poi arriva il desiderio della donna, ma molto ritardato: inizia con un *tunc*, che riprende il *dum* del verso precedente, *tunc ego*, ma non viene esplicitato immediatamente il desiderio della donna: fra *ego* e *sim* intercorre un verso e una proposizione implicita *niveae pennas imitata columbae*. Nel desiderio di Lepidina di imitare le ali della bianca colomba ritorna il gioco cromatico che domina l'intera ecloga e che trova nel bianco il colore base per creare chiaroscuri e alternanze: al candore qui evocato si contrappone il colore rosso dei frutti che la donna vorrebbe portare in dono, le ciliegie e le fragole. Interessante la modalità utilizzata per indicare le ciliegie: il poeta fa ricorso a un'articolata perifrasi, mediante la quale i frutti diventano '*maturus foetus cerasi*' (vv. 130-131): il dispiego di tale circonlocuzione sortisce

<sup>173</sup> Prop. *Eleg.* 1,13,31; 2,2,9. Nella stessa tradizione medievale e umanistica il termine non riscontra fortuna, eccetto che per un passo di Castiglione: *Carm.* 4, 57 *Haec formosa deas superat forma heroine*.

<sup>174</sup> Si rinvia alla trattazione precedente dell'episodio a pp. 40ss..

l'effetto di conferire maggiore solennità a un dono di per sé umile e di nobilitarlo. L'iperbato fra *cerasi* e *foetus* permette, poi, di disporre i doni in una ricercata ed elegante struttura chiastica: *maturos foetus et fraga rubentia*. L'espressione *maturos foetus* è presente in un testo bucolico, esattamente in un'ecloga di Nemesiano<sup>175</sup>, l'accostamento di ciliegie e fragole, invece, non lo è (lo stesso ciliegio non compare se non la tradizione post-virgiliana<sup>176</sup>) e qui sembra giustificato, appunto, dalla ricerca di un particolare effetto cromatico. Stesso discorso per le fragole che, appartengono sì alla tradizione bucolica<sup>177</sup>, ma vengono qui connotate in maniera precisa e mirata con l'aggettivo *rubentia*. Negli ultimi due versi trova attuazione il procedimento di nobilitazione dei frutti già in *feri*, in quanto ne viene esaltata la preziosità, presentandoli come delle primizie, come dimostrato dall'*iteratio* dell'aggettivo *primus*: *primos honores* (v. 132), *prima, prima* (v. 133).

vv. 134-150: Macr: Illa illa! Haud aliam vidi gestare puellam  
 Aptius aut pharetram, aut intendere fortius arcum.  
 Atque alio hos arcus, alio tua spicula tende;  
 Me meus ignis habet, et habent mea pectora vulnus.  
 Lepid.: Me miseram, meus est, alios pete, nympha, iuencos;  
 Mi Macron, tege me, collo et tua brachia necte;  
 Ne saevi, Sarniti dea, et tua tela retracta.  
 MacronTe teneo, avertit telum dea, fixit et Aulum.  
 Ah miser, ut madidis vultum demisit ocellis.  
 Lepid.: O Macron, memini, mater me docta monebat:  
 "Sarnitim fuge, nata, trucem Sarnitida vita;  
 Fert intinctum oculis, arcu fert saeva venenum,  
 Non parcit pueris saevitque inimica puellis."  
 Hinc videas Satyros passim, hinc languere Napaeas,  
 Deperit hanc Alcon, octogenarius Alcon,  
 Insanit Morphe, nonagenaria Morphe,  
 Deseruit silvas, qui nunc colit aequora, Faunus.

I vv. 134-150 sono occupati dalla descrizione della ninfa del Sarno. La ninfa Sarnite viene introdotta dall'enfatica reazione che ha alla sua vista Macrone, il quale ne viene completamente affascinato (v. 134-137). La ripetizione del pronome *illa* (v. 134) segna la brusca irruzione e lo stupore di Macrone, che si dilunga nell'enumerazione delle qualità proprie e uniche della ninfa: non ha mai visto altra fanciulla usare meglio la faretra e l'arco (v. 135). L'unicità è espressa appunto attraverso la formula *haud aliam puellam*, mentre le sue azioni sono ritratte in maniera solenne, con formule epiche: *Haud aliam vidi gestare puellam / aptius aut pharetram aut intendere fortius arcum* (vv. 134-5), che richiamano un passo dell'Eneide virgiliana, in cui ugualmente l'azione è attribuita a soggetti femminili e, nello specifico, alle vergini di Tiro: *Virginibus Tyriis mos est gestare pharetram* (Verg. *Aen.* 1,336). La constatazione della potenza della ninfa produce in Macrone come reazione la preghiera alla ninfa di allontanare da sé i suoi archi e le sue frecce, in quanto il suo cuore è già preso da altra passione (v. 137).

A destare interesse è soprattutto la modalità di rappresentazione della ninfa, che viene, dunque, raffigurata come una sorta di Cupido, capace di ferire d'amore tutti coloro che colpisce con le sue armi. Come già era successo per l'apparizione di Partenope (vv. 41-47)<sup>178</sup>, già solo la vista provoca un moto di sgomento nell'animo

<sup>175</sup> *Tum deus "o Satyri, maturos carpite fetus"* (Nemed. *Ecl.* 3,39). Ma compare anche prima: *At mihi maturos numquam licet edere fetus*, (Ovid. *Nux* 93).

<sup>176</sup> Calp. Sic. *Ecl.* 3,43; Nemes. *Ecl.* 1,28.

<sup>177</sup> Verg. *Ecl.* 3,92; Calp. Sic 4, 31.

<sup>178</sup> Cfr la trattazione precedente del passo a p. 53.

dell'umile pastore e della moglie. La bellezza e la straordinarietà di questi essere divini ed eroici provoca smarrimento e una sorta di timore reverenziale nell'immaginario degli umili pastori: l'intento elogiativo e celebrativo riesce in questo modo alla perfezione. Il verso 137 (*Me meus ignis habet et habent mea pectora vulnus*) appare completamente dominato dal lessico elegiaco e presenta una struttura ponderatissima: i due verbi vengono collocati al centro, accostati a costituire un poliptoto: *habet-habent*, l'oggetto dei verbi è invece presente agli estremi del verso: *me; vulnus*; i due soggetti trovano posto fra oggetti e verbi. Il verso viene così percorso da un movimento molto equilibrato, cadenzato, quasi parabolico: s'inizia con l'affermazione veemente *me – meus ignis*, poi la tensione si smorza lievemente nel centro del verso per via della ripetitività del poliptoto, per riprendere con più energia nell'immagine finale delle ferite d'amore. Seppure nel verso prevalgono lessico e sensibilità elegiaci, 'Meus ignis' è la formula bucolica per indicare il fuoco d'amore, la passione di Menalca per Aminta nella terza ecloga di Virgilio. (*Ecl.* 3,66). L'espressione usata per denotare le ferite possedute dal cuore è invece ovidiana, elegiaca<sup>179</sup>. Bucolico ed elegiaco vengono ancora una volta fusi in maniera disinvolta e allusiva.

L'intervento successivo di Lepidina (vv. 138-140), che quasi si sovrappone a quello del marito, tradisce uno stile teatrale (*me miseram*), mentre l'andamento asindetico e per scatti del periodo riproduce la concitazione delle sue parole: la donna invita il marito a toccarla e a stringerle le braccia al collo, secondo le modalità in cui in precedenza aveva descritto il rituale d'amore (vv. 50 ss.)<sup>180</sup>. Che Lepidina stia qui attuando il rito prima solo descritto è dimostrato anche dall'imperativo utilizzato: *necte*, che è poi lo stesso pronunciato dall'incantatrice nell'ottava ecloga virgiliana all'interno del suo rito magico: *Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores; / Necte, Amarylli, modo et "Veneris" dic "uincula necto."* (Verg. *Ecl.* 8,78-9). Al verbo viene qui riconosciuto una sorta di valore magico intrinseco, che è la valenza assunta nel corso della storia della ricezione. Il livello allusivo è duplice: da una parte si allude al rito che fa da capostipite alla tradizione, quello virgiliano, dall'altra a quello di Lepidina del prologo.

Solo al v. 140, all'interno di questo rito, viene rivelata l'identità della ninfa, che è apostrofata con il nome di Sarnite, che è ancora una volta un'invenzione originale del Pontano: il rivelare il suo nome in questo passaggio, all'interno di un'enfatica e patetica allocuzione, non fa altro che aumentare l'alone di terribilità e timore reverenziale attorno alla ninfa. Ella è infatti personificazione dell'attuale Sarno, che nel 1460 fu teatro di una clamorosa sconfitta di Ferrante d'Aragona nella prima congiura dei Baroni<sup>181</sup>.

La risposta di Macrone è immediata (vv. 141-142): tramite la formula allitterante *te teneo* conferma alla moglie di attuare il suo rito e seguire le prescrizioni in precedenza fornitegli: la dea infatti ha già distolto le intenzioni da lui, per colpire un altro, un certo Aulo<sup>182</sup> (v. 141). L'uso verbale si rivela profondamente allusivo: per indicare la deposizione delle armi da parte della dea il poeta sceglie il termine *avertit*,

<sup>179</sup> Ovid. *Epist.* 4,20: *Vrimur et caecum pectora uulnus habent*. Identica espressione è presente anche in: Sen. *Octavia* 651 *Pectora uulnus mea senserunt*; e nei *Carmina epigrafica: Et reserata minus pectora uulnus habent*. (1336,10) forse per influsso ovidiano.

<sup>180</sup> Per il rituale d'amore vedi il commento ai versi 50 ss. a p. 55.

<sup>181</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 140, p. 33.

<sup>182</sup> Il nome Aulo non è di pura invenzione, ma ripreso dalla tradizione poetica antica. Esso compare già in: Hor. *Ars* 371, Lucan. *Phars.* 6,236; 9,737, Mart. *Epigr.* 8,63, 1; 8, 63, 4, Carm. *Epigr.* 1250,1; 2055,2.

verbo che ricorre anche nell'ecloga della incantatrice di Virgilio<sup>183</sup> e contribuisce alla resa dell'atmosfera di magia da cui è avvolto questo passaggio.

Il verso 142 descrive gli effetti esiziali della ninfa su Aulo, che riceve la commiserazione di Macrone: il gesto di Aulo di abbassare il volto con gli occhi umidi e espresso con la formula *madidis ocellis*, presa in prestito dall'elegia ovidiana<sup>184</sup>. Le conseguenze dell'amore per queste ninfe sui mortali sono dunque "elegiache": i due codici, bucolico ed elegiaco, si alternano e avviciano liberamente all'interno del componimento a seconda delle esigenze narrative.

Nei vv. 144-146 Lepidina riporta l'ammonimento della madre ad evitare la ninfa. L'espedito narrativo che dà voce a personaggi che non compaiono sulla scena e destinati a rimanere dietro le quinte viene di nuovo applicato. La ninfa viene descritta con i connotati di un nemico crudele e pericoloso, come dimostrano l'uso dell'aggettivo *trucem* e della figura etimologica *saeva* (v. 145), *saevit* (v. 146). Gli strumenti usati dalla ninfa per colpire i suoi bersagli sono gli occhi e l'arco, che non a caso vengono accostati all'interno del verso 145 in una costruzione che si avvale della *duplicatio* del verbo *fert fert* e dell'ampio iperbato fra *intinctum* e *venenum* per creare un crescendo di tensione e paura. L'accostamento di parole bisillabiche *fuge, nata, trucem, vita* nel verso 144 conferisce al passaggio una maggiore scansione e un carattere più concitato, facendo avvertire l'urgenza e la categoricità del comando impartito dalla madre. Nel v. 146 viene approfondita la descrizione dell'azione della ninfa, fornendo una disamina di coloro che subiscono il suo potere: ella è ugualmente nemica di fanciulli e fanciulle.

Per indicare la ninfa, il Pontano impiega due forme diverse della stessa parola: *Sarnitim* e *Sarnitida*: entrambe si atteggiavano a forme grecizzanti, ma la prima è più ricercata e tenta di riprodurre l'accusativo raro della terza declinazione in nasale. L'effetto complessivo è quello di ottenere una *variatio*, che amplifica, ma allo stesso tempo rende meno monotona la descrizione della ninfa. Nella struttura piuttosto parallela e bilanciata del verso 146, allo stesso modo, s'inserisce una costruzione verbale in *variatio*: *non parcit, saevit*.

Dopo aver riferito l'ammonimento della madre, Lepidina continua a commentare gli effetti della ninfa (vv. 147-150): più nello specifico sono le conseguenze sul mondo bucolico a essere raffigurate: languono Satiri e Napee. La menzione delle Napee potrebbe sembrare convenzionale della tradizione bucolica, ma in realtà è più ricercata di quanto sembri, in quanto esse non appartengono alla bucolica virgiliana: sono menzionate sì nelle *Georgiche*<sup>185</sup>, ma non nelle *Bucoliche* e nella tradizione bucolica vera e propria compaiono a partire da Nemesiano<sup>186</sup>.

Successivamente sono descritti gli effetti su Alcon e Morphe. A tal fine sono scelti due verbi esemplari: per Alcone *deperit* (v. 149), che è un verbo che richiama alla commedia, dove esso viene usato per indicare la rovina provocata dall'amore<sup>187</sup> e per Morphe *insanit* (v.149). L'innamoramento di Alcone, cioè, viene presentato come l'innamoramento nella commedia antica latina. E in effetti tutto il passaggio risulta, sia per il lessico adottato che per la struttura, influenzato marcatamente dalle modalità teatrali.

---

<sup>183</sup> L'incantatrice afferma di avere intenzione con il rito che sta per attuare di togliere il senno, avertere *sanos sensus*, al suo amante: Verg., *Ecl.* 8,66-7, *Coniugis ut magicis sanos auertere sacris /Experiar sensus; nihil hic nisi carmina desunt*.

<sup>184</sup> Ovid., *Am.* 3, 6, 57; 3, 9, 49.

<sup>185</sup> Verg. *Georg.* 4, 535: *Tende petens pacem, et facilis uenerare Napaeas*.

<sup>186</sup> Nemes. *Ecl.* 2, 18.

<sup>187</sup> Così in: Plaut. *Cist.* 131 *Is amore misere hanc deperit mulierculam,*; Ter. *Haut.* 525 *Minimeque miror Clinia hanc si deperit*.

Il nome Alcone non è sconosciuto alla tradizione latina<sup>188</sup>. Egli, anzi, è personaggio mitologico, che, grazie alla sua comparsa o meglio menzione nella quinta ecloga virgiliana (Verg. *Ecl.* 5,11), diventa anche personaggio bucolico: il suo nome ricompare, infatti, in Calpurnio Siculo<sup>189</sup>, Nemesiano<sup>190</sup> e Modoino<sup>191</sup>. Il dato interessante da notare è che in Calpurnio e in Nemesiano qualità propria del personaggio è la giovane età, tanto da essere accompagnato costantemente dall'aggettivo-epiteto *puer*<sup>192</sup>, mentre caratteristica distintiva dell'Alcon del Pontano è invece l'età avanzata: egli è definito infatti '*octogenarius*'. Lo scarto non sembra casuale, ma piuttosto deve trattarsi di una intenzionale, allusiva e ironica inversione rispetto alla tradizione. Il nome Alcone compare, tra gli altri, come detto, anche in Nemesiano, che lo nomina subito prima di citare le Napee: la connessione fra i due elementi presente nel Pontano potrebbe, dunque, essere un lontano riflesso del passo di Nemesiano<sup>193</sup>. La ripresa del nome in questo contesto può, inoltre, sembrare dettata da un altro fattore allusivo, se si tiene conto che Alcone è nella mitologia un abilissimo arciere. Dinanzi alla potenza della ninfa, tuttavia, deve arretrare anche lui.

Le modalità di rappresentazione della triste fine di Morphe sono le stesse di Alcon: il verso 149 è infatti costruito in parallelismo con il precedente: al consumarsi di Alcon corrisponde sempre a *incipit* e in rilievo l'*insanit* di Morfe: alla determinazione di età di Alcon fa da contrappunto quella della donna, che è addirittura definita novantenne: *nonagenaria*. Il nome Morphe, a differenza dell'altro, sembra non avere attestazioni nella tradizione letteraria antica, né medievale, né umanistica.

Il verbo *insanit* costituisce, poi, una spia linguistica carica di memoria letteraria: *insanire* è il verbo che nelle *Bucoliche* indica la passione d'amore di Gallo. "*Galle, quid insanis?*" *inquit* "*tua cura Lycoris*" (Verg. *ecl.* 10,22) è la domanda che viene rivolta al poeta e che connota in maniera precisa il suo amore come *insania*. La passione di Morphe, come quella di Gallo, è un sentimento negativo, al punto da portare alla follia.

Il dato messo qui in evidenza è anche un altro: il potere della ninfa è tale da colpire indistintamente il mondo maschile che quello femminile: per questo motivo l'argomentazione viene condotta sempre per coppie polari maschili e femminili. L'effetto della ninfa sul mondo circostante è quanto di più sconvolgente si possa immaginare in particolare per il mondo bucolico: Fauno, la divinità boschiva per antonomasia, a causa sua ha abbandonato i boschi per il mare: v. 150, *Deseruit silvas, qui nunc colit aequora, Faunus*. Si tratta di un verso densissimo. Dimensione bucolica e dimensione marina vengono messe consapevolmente in forte contrapposizione. Il soggetto viene ritardato il più possibile per sortire l'effetto di *aprosdoketon* a fine del verso. Il baricentro del mondo bucolico nella persona di uno dei suoi rappresentati più illustri viene radicalmente invertito, passando sorprendentemente dai boschi al mare. La tensione fra il mondo marino e quello bucolico, che serpeggia in tutta la *Lepidina* e che viene generata dall'introduzione innovativa del mare nel mondo pastorale, trova qui quasi un'esplicita istituzionalizzazione.

<sup>188</sup> Esso compare al di fuori della tradizione bucolica in Verg. *App. Culex* 67; Hor. *Sat.* 2,8,15; Ovid. *Met.* 13,683; Auson. *Epigr.* 77,3; 78,1; Alan. *Parab.* 389.

<sup>189</sup> Calp. Sic. *Ecl.* 6,1; 6,6; 6,18; 6,21.

<sup>190</sup> Nemes. *Ecl.* 2,1; 2,19; 2,53; 2,70.

<sup>191</sup> Modoin. *Ecl.* 2,49.

<sup>192</sup> Calp. Sic. *Ecl.* 6,1; Nemes. *Ecl.* 2,1

<sup>193</sup> Nel passo di Nemesiano compaiono gli stessi elementi di questa sezione pontaniana: un personaggio di nome *Alcon*, le Napee, i satiri. Nemes. *Ecl.* 2, 18 ss: *Atque haec sub platano maesti solatia casus / Alternant, Idas calamis et uersibus Alcon. / "Quae colitis silvas, Dryades, quaeque antra, Napaeae / Et quae marmoreo pede, Naiades, uda secatis / Litora purpureosque alitis per gramina flores: / Bybliades Satyris iungant Nymphisque hymenaeos, / Et Dryades passim † cohibent per prata Napaeis, / Oreadas Faunis iungant et Naidas omnes, / Et Bacchis copuletur Amor per castra Dionae.*

vv. 151-152: *Ecce venit Resina aviae iunctissima nostrae,  
Tristior illa quidem patris de clade Vesevi.*

Nei vv. 151-152 viene introdotta una nuova ninfa: Resina, personificazione dell'attuale Resina<sup>194</sup>. Anche questa ninfa, come le precedenti, possiede un qualche legame con la protagonista, in quanto è definita *iunctissima* alla nonna di Lepidina<sup>195</sup>. Il mondo familiare e degli affetti familiari, che è la cifra distintiva di tutta la poesia pontaniana, si affaccia anche in questo frangente. D'altra parte, però, Resina è attigua a S. Giorgio a Cremano e, dunque, l'aggettivo può indicare un dato reale riferito alla posizione geografica delle due cittadine.

La ninfa viene introdotta alla maniera di certe eroine ovidiane: la stessa formula iniziale *Ecce venit Resina* (v. 151), è usata da Ovidio in due passi delle *Metamorfosi* per presentare l'ingresso rispettivamente di Niobe<sup>196</sup> e Philomela<sup>197</sup>; una presentazione simile è però presente anche in Calpurnio Siculo, nella sesta ecloga, dove così viene accolto l'arrivo di Mnasillo, che farà da arbitro all'agone bucolico tra Licida e Astilo<sup>198</sup>.

La figura di questa ninfa sembra in qualche modo distinguersi dalle modalità rappresentative delle precedenti: la sua particolarità consiste nel ricevere una descrizione più intimistica rispetto alle altre. Ella è, infatti, definita *tristior* e subito dopo viene esplicitato il motivo della sua tristezza, la rovina del padre Vesuvio: nella fervida immaginazione dell'umanista Resina, la cittadina che sorge ai piedi del Vesuvio, ne diventa la figlia, che ne piange le eruzioni. Il dolore e la tristezza sembrano connaturate nella ninfa, tanto da andarne a imprimere anche altre vicende della sua storia personale.

vv. 153-159: *Nam teneo (sic lenis anus referebat) amasse  
Hanc nunquam, sprevisse procos, at litore solo  
Moerentem casus exustaque regna parentis,  
Tritonis cupidam vix effugisse rapinam.  
Ter sese dea surripuit, tria fervidus heros  
Oscula compressis liquit signata labellis.  
Nunc quoque livor adest; at sunt sine labe papillae,  
Quis superat nymphas; videas si forte lavantem,  
Non tibi candidiora poli sint lactea texta,  
Non tibi sit planta crystallus purior alba.*

Lepidina, infatti, nel proseguo del suo intervento (vv. 153 ss) racconta il resto della storia della ninfa, come l'ha ascoltata dalla nonna (v. 153). Ancora una volta la narrazione è filtrata e viene presentata come riferita da terzi: l'anziana donna ha raccontato a Lepidina che la ninfa non ha mai amato nessuno, ha sempre rifiutato i pretendenti e sulla spiaggia solitaria, mentre piangeva il destino e i regni arsi del padre, ha schivato l'assalto di un Tritone (vv. 153-156). Anche lo stile di vita di questa ninfa, dunque, è diametralmente opposto a quello a cui è improntato la vita matrimoniale e si colloca completamente al di fuori della sfera epitalamica ed erotica. La presenza di queste figure votate alla vita virginale e solitaria è da intendersi forse come controparte necessaria all'esaltazione del matrimonio condotta nell'ecloga: la loro partecipazione al corteo le pone in una condizione obbligatoria di conoscenza e contatto con la

<sup>194</sup> Resina sorge sull'antica Ercolano: cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 151, p. 33.

<sup>195</sup> L'aggettivo usato per indicare il forte legame che lega la nonna di Lepidina a Resina, *iunctissima*, è tipicamente ovidiano e ricorrente nelle *Metamorfosi*: *Met.* 5, 60; 9, 549; 10, 70.

<sup>196</sup> *Ecce uenit comitum Niobe celeberrima turba*, (Ovid. *Met.* 6,165).

<sup>197</sup> *Ecce uenit magno diues Philomela paratu*, (Ovid. *Met.* 6,451).

<sup>198</sup> *Ecce uenit Mnasyllus: erit (nisi forte recusas)* (Calp. Sic. *Ecl.* 6,28).

dimensione dell'amore e delle nozze. E' come se fosse attiva una sottile poetica del non detto, di aspettazione in questi versi, per cui la loro natura di vergini e di esuli dell'amore da una parte contrasta con l'amore esaltandolo, dall'altra parte lascia immaginare che in un futuro prossimo anche loro dovranno arrendersi ad esso.

Nei vv. 154-159, Lepidina narra l'assalto del Tritone riferitole. In questa breve sequenza, il ritmo nella narrazione si fa serrato e concitato, come dimostra la costruzione incentrata sui parallelismi del v. 157: *ter sese dea surripuit* e *tria fervidus heros*, che può avvalersi anche di un forte enjambement fra il verso 157 e il v. 158<sup>199</sup>. Ai tre tentativi della dea (*ter sese*, v. 157) di sottrarsi seguono tre baci dati a forza dal tritone (*tria oscula*, v. 157): Il movimento di opposizione e resistenza della ninfa si traduce in una struttura che fa ricorso all'antitesi e al parallelismo (*ter sese surripuit, tria fervidus heros ...liquit*), fino all'immagine finale in cui il verbo *compressis* (v. 158) e il termine *signata* traducono l'immagine di violenza dei baci del tritone.

Il segno lasciato da questi baci è ancora visibile (*livor adest*, v. 159) e offre l'opportunità al poeta di disegnare un nuovo chiaroscuro. Ad esso, infatti, si oppone il candore del seno della ninfa, che è invece senza macchia (*sine labe* v. 159). Nei versi successivi viene fornita una descrizione più approfondita del candore della ninfa: ancora una volta è presentata sotto forma di scorcio rubato, con una visuale di traverso: *videas si forte lavantem* (v. 160) e ancora una volta l'immagine è rubata mentre la ninfa è intenta a lavarsi. La bellezza di queste divinità è tale che può essere colta solo di nascosto e per caso (*forte*, v. 160) dai mortali. Per esprimere la straordinarietà del suo candore vengono impiegati due paragoni che si avvalgono delle risorse della iperbole: esso non è eguagliato dai *lactea texta* del cielo, né dal cristallo. L'anafora *non tibi non tibi* (v. 161-162) connette con effetto amplificativo i due paragoni. Un paragone che si avvale del comparativo *candidior* è presente anche nelle *Bucoliche* virgiliane, in due passaggi: nella prima ecloga, dove l'aggettivo è riferito alla barba di Tiro per indicare il suo invecchiamento<sup>200</sup>; e nella settima, dove invece connota proprio l'incarnato di Galatea<sup>201</sup>).

vv. 163-166: Ex illo infidum litus fontemque relinquit  
Rura colit, dumisque suas studiosa capellas  
Pascit, et errantes servat cum matribus hedos  
Quadruplici insignes hirsuta ad tempora cornu.

Dopo la parentesi descrittiva, la narrazione torna all'episodio principale dell'assalto del tritone, a cui si riconnette con *ex illo* (v. 163) e indica la reazione conseguente della ninfa: Resina ha abbandonato da quel momento la spiaggia e si è ritirata in campagna dedicandosi al pascolo delle caprette e dei capretti (vv. 163-166). Nel giro di pochi versi si assiste a un nuovo ribaltamento locale: il movimento questa volta è inverso al precedente: la protagonista si sposta dalla spiaggia alla campagna per sfuggire all'amore. È chiaro, a questo punto, che nel mondo bucolico del Pontano, o quanto meno della *Lepidina*, esiste una frattura, una distinzione fondamentale: da una parte il mondo del mare, legato alla sfera erotica e dall'altra il mondo bucolico, della campagna e dei boschi, legato al ritiro e alla castità. Fauno che impazzisce d'amore abbandona la campagna per il mare, la ninfa nereide Resina, per sfuggire alla sfera erotica, si ritira in campagna. Il nesso *rura colit* (v. 164) viene infatti proposto in maniera allusiva al *colit aequora* (v. 150) di Fauno. La connotazione conferita agli elementi marini, che è decisamente negativa: *infidum litus* (v. 163), tradisce la visuale

<sup>199</sup> *Ter sese dea surripuit, tria fervidus heros/ oscula compressis liquit signata labellis.*

<sup>200</sup> *Candidior postquam tondenti barba cadebat, (Verg. Ecl. 1,28).*

<sup>201</sup> *Candidior cynnis, hederam formosior alba, (Verg. Ecl. 7,38).*

della nereide. Le attività a cui ella è dedita nella nuova dimensione che ha scelto per sé sono, invece, tipicamente pastorali: badare alle caprette e ai capretti (vv. 164-166).

vv. 167-173: O Macron, Macron, mihi me, tibi te nova nymphe,  
Quae venit, eripiat, cingit quae ad tempora myrtos.  
Ipse vides: illi ridet mare, ridet et aer,  
Cingit quae ad collum caltae florentis honorem,  
Illi concedant Dryades, Nereides illi.  
O longis praelata comis et lumine peto  
Hercli, superciliis nigris, candente papilla,

L'attenzione, come in precedenza, passa improvvisamente su un'altra ninfa, Hercli. Questo alternarsi improvviso e caotico di descrizioni di ninfe dà l'idea della grandiosità e dell'affollamento del corteo. La variante qui usata per indicare la ninfa è quella grecizzante: *nymphe* (v. 167), con un'alternanza che è tipica della tradizione bucolica medievale e umanistica, influenzata, come il Pontano, da Ovidio<sup>202</sup>. Come già in precedenza, l'arrivo della ninfa è dapprima anonimo; inoltre, esso è accompagnato da una forte concitazione e preoccupazione, come dimostrato dall'enfasi da cui è caratterizzata l'apostrofe di Lepidina al marito e che si traduce nella ripetizione patetica del nome Macron (v. 167)<sup>203</sup>. Il timore generato dall'arrivo della ninfa trova espressione nella disposizione in parallelo dei pronomi personali: *mihi me e tibi te eripiat*. Lepidina mostra l'effetto del suo arrivo anche sulla natura circostante, che le arride tutta, sempre ricorrendo a una struttura che si regge sulla ripetizione e il parallelismo: *ridet mare, ridet et aer* (v. 169).

L'elogio della bellezza della ninfa viene condotto per diversi gradi. In un primo momento della figura della ninfa vengono notate le tempie cinte di mirto (v. 168), successivamente il collo circondato di *calta* (v. 170), una notazione che le conferisce una nota sfera bucolica, in quanto la calendula è pianta che compare nella seconda ecloga virgiliana tra i fiori che le ninfe intrecciano ai giacinti per Alessi<sup>204</sup>.

Ulteriore elemento di esaltazione è il confronto con le altre ninfe, Driadi e Nereidi, che devono cedere dinanzi alla sua bellezza (v. 171). L'accostamento di Nereidi e Driadi sembra tradire un'intenzionale elaboratezza: nella tradizione le prime sono ninfe del mare, le seconde dei boschi. L'espressione quindi è da intendersi come polare. Che ci si trovi di fronte a un passaggio molto elaborato lo dimostra la struttura stessa, con la ripetizione del pronome *illi* a inizio e fine del verso e l'accostamento dei nomi di questi due tipi di ninfe<sup>205</sup>. È interessante, poi, notare come né l'una né l'altra specie compaia in Virgilio e come la menzione collettiva dei due tipi di ninfe sia per nulla convenzionale, anzi raro<sup>206</sup>.

La descrizione degli attributi fisici segue gli schemi ormai tipici di questa sezione: la ninfa è dotata di sguardo obliquo *lumine peto* (v. 172), di lunghe chiome *longis comis* (v. 172), caratteristica che è tipica della donna elegiaca<sup>207</sup> e, secondo il motivo qui dominante, di eccezionale candore: *candente papilla* (v. 173). Di nuovo la raffigurazione della bellezza della ninfa si costruisce per chiaroscuri: alle sopracciglia nere è accostato il seno bianco in un'elegante struttura chiastica: *superciliis nigriscandente papilla* (v. 173).

vv. 174-178: Es memor, et meminisse decet, mea nubilis Hercli,

---

<sup>202</sup> Vedi p.00.

<sup>203</sup> *O Macron, Macron*.

<sup>204</sup> mollia luteola pingit vaccinia calta (*Ecl.* 2, 45).

<sup>205</sup> v. 171: Illi concedant Dryades, Nereides illi.

<sup>206</sup> Si trova solo in Sint Dryades nemoris Nereidesque maris. (Eberh. Beth. *Graec.* 7,73).

<sup>207</sup> Tib. *Eleg.* 2,5,8; Ovid. *Am.* 1,1,20.

Quos mihi corallos, quae mella liquata dedisti,  
Dives corallis et mellis munere dives;  
Sis memor, et niveum tibi me donasse colostrum  
Delitiasque rosae primae et vaccinia prima.

Tra Lepidina ed Heracli, come per le altre ninfe, intercorre un particolare legame, che viene evidenziato con la descrizione dei doni ricevuti dalla ninfa: (vv. 174-176) e subito dopo di quelli dati da Lepidina alla ninfa (vv. 177-178). La novità principale è però costituita dalla natura dei doni di Heracli, costituiti da coralli e miele<sup>208</sup>. L'espressione *mella liquata* è mutuata da Ovidio<sup>209</sup>, ma è comunque in accordo con la stessa tradizione virgiliana, mentre completamente estraneo alla tradizione è la presenza del corallo. Nel verso successivo viene ripetuta l'associazione insolita dei due doni, incorniciata dall'aggettivo *dives*. Il tentativo è quello di sottolineare la preziosità e la ricchezza dei regali, ma nel complesso già la natura stessa di questi e l'accostamento di miele e coralli risulta sorprendente e spiazzante: le due dimensioni, marina e pastorale, continuano nelle parole di Lepidina a incontrarsi, sfiorarsi e confrontarsi rimanendo in un singolare equilibrio.

I vv. 177-178, invece, contengono la descrizione dei doni fatti da Lepidina alla ninfa: in questo caso si tratta di doni tipicamente ed esclusivamente pastorali: latte, rose e giacinti. Ma la presenza del colostro (*Sis memor, et niveum tibi me donasse colostrum*, v. 177) costituisce comunque una novità, dal momento che è totalmente assente nella tradizione antica. La sua menzione all'interno della *Lepidina* si spiega bene con il richiamo al motivo della maternità che attraversa tutta l'ecloga. Il quadro affrescato, come al solito, si avvale di uno spiccato e screziato colorismo: al bianco del colostro, si affianca il colore delle rose e quello dei giacinti<sup>210</sup>.

v. 179: Macr. *Risit et argutos in te dea flexit ocellos*

Il breve intervento di Macrone che si esaurisce nel giro di un solo verso (v. 179) è mirato a descrivere la reazione della ninfa, che è colta nell'atto di ridere e salutare con lo sguardo Lepidina. Heracli viene dipinta, in quest'istantanea, alla maniera della donna elegiaca: il verso è, infatti, ricalcato su uno ovidiano degli *Amores*: *Risit et argutis quiddam promisit ocellis*: (Ovid. *Am.* 3,2,83), con la sola sostituzione della locuzione *quidam promisit* con la nuova *in te dea flexit*. Ma anche quest'ultima espressione, che descrive il movimento dello sguardo della ninfa, sembra mutuata da Ovidio e, nello specifico, dal passo delle *Metamorfosi*, in cui Orfeo, violando le prescrizioni ricevute, volge indietro gli occhi verso Euridice, che viene di conseguenza risucchiata indietro nel mondo dei Morti<sup>211</sup>.

vv. 180-185: Fallor, an adventat caprei maris heroine,  
Praeceditque chorus Tritonum et litora clangunt,  
Non capiunt undante salo cava litora puppes?  
Haec ipsa est, coniux, caprei maris heroine;  
Circumstant Aequana hinc, illinc innuba Amalphis,  
Et fidae comites et litoris altera cura.

È sempre Lepidina a introdurre la nuova ninfa, che è personificazione dell'isola di Capri. Della ninfa viene immediatamente sottolineato il carattere eroico, in quanto viene

<sup>208</sup> v. 175, *corallos, mella liquata*.

<sup>209</sup> Ovid. *Fast.* 4, 152 *Sumere et expressis mella liquata fauis*

<sup>210</sup> Rose e giacinti sono associati in Claudiano. *Sanguineo splendore rosas, uaccinia nigro* (Claud. *Rapt. Pros.* 2,92).

<sup>211</sup> *Flexit amans oculos et protinus illa relapsa est*; (Ovid. *Met.* 10,57).

introdotta da subito con l'attributo di eroina: *Caprei maris heroine* (v. 180). Il suo arrivo è preceduto da quello del coro dei Tritoni, di cui risuonano le spiagge (v. 181), dando vita così nuovamente a una scena corale di grande impatto, dopo quella dell'invasione delle Nereidi all'inizio della pompa. Il litorale, che in quel caso era stato connotato con il termine *sinuantia*, ottiene un'altra precisa rappresentazione mediante l'aggettivo (v. 182), con cui di nuovo viene trovato un attributo icastico per una caratteristica morfologica tipica della zona. La formula risulta tanto felice da essere ripetuta più avanti dal Pontano nella terza pompa<sup>212</sup>); e da avere seguito nella tradizione poetica neolatina napoletana, come mostrano le diverse riprese effettuate da Sannazaro e Gabriele Altilio<sup>213</sup>. L'ablativo assoluto *undante salo* (v. 182) prosegue nella direzione di affrescare una scena di vasto respiro e solennemente grandiosa, avvalendosi di un verbo e un sostantivo propri dello stile elevato dell'epica o della tragedia<sup>214</sup>, come in generale appare epico l'arrivo delle navi descritto: *Non capiunt ... cava litora puppes* (v. 182).

Il v. 183 riporta l'attenzione sulla ninfa, ripetendo la definizione, *heroine*, datane nell'introduzione. Capri viene presentata come una sorta di matrona accompagnata da due fedeli ancelle, Amalfi ed Equana, che altro non sono che la personificazione di Amalfi e Vico Equense<sup>215</sup>. Uniformandosi alla tendenza già evidenziata, che vede sfilare una serie di figure legate alla sfera della verginità e del non amore, Amalfi viene inoltre definita *innuba* (v.184 )

vv. 186-195: *Illam ego, dum Capreas peterem cum matre, sedentem  
Ad scopulum vidi. Famulae properare legentes  
Ostrea et evulsas lapidoso e margine conchas;  
Accepit dea me gremio et donavit echinis.  
Obstupui ingentemque humero ingentemque lacertis,  
Atque utero et toto retinentem corpore formam,  
Horrebant sed crura nigris et pectora setis;  
Purior Aequana cum sit nihil, aut sit Amalphi,  
Utraque odoriferum spirent et pectore anethum.  
Litora sed crepuere canitque silentia Triton*

La sezione successiva (vv. 186-194) descrive l'incontro che Lepidina ha avuto con la ninfa: come ormai convenzionale, viene individuato un legame preferenziale fra ninfa e donna e ancora una volta viene citato un personaggio secondario ormai ben noto: la madre di Lepidina, che ha accompagnato la donna a Capri. L'incontro è introdotto con un verso, *illam ego, dum Capreas peterem cum matre, sedentem* (v. 186), in cui i due pronomi personali vengono intenzionalmente accostati: *illam ego*. È sempre una visuale di scorcio, una immagine quasi rubata a presentare la ninfa, che viene colta, come le altre ninfe, intenta in un'attività della vita quotidiana: ella siede presso uno scoglio *ad scopulum* (v. 187) e il riferimento qui pare essere alla conformazione tipica della costa caprese<sup>216</sup>.

<sup>212</sup> *Ecl.* 1, 3, 13 *Servitium et volucres propter cava litora cursus*

<sup>213</sup> Altilio *Carm.* 1, 18 *Exultant laetique sonant cava litora plausu*; Sannaz. *Pisc.* 1, 34 *Carmina, ab extremo cum iam cava litora portu*; *Pisc.* 5, 4 *Certantes docuere, quibus cava litora et ipse*.

<sup>214</sup> Per la presenza della formula nella tradizione epica cfr. Verg. *Aen.* 7,463; Verg. *Aen.* 12,471; Lucan. *Phars.* 7,224; Stat. *Theb.* 1,449; Stat. *Theb.* 8,340; Stat. *Theb.* 9,382; Epigr. Bob. 38,2, Prud. c. *Symm.* 1,67; Mar. Victor. *aleth.* 2,117; *Wandalb. creat. mundi* 59; *Gesta Bereng.* 4,142.

<sup>215</sup> La ninfa Amalfi viene nominata in più passi del *De hortis hesperidum Hesp.* 1, 123; 2, 237; 2, 259; 2, 264 I monti Equani vengono ricordati nella stessa opera: *Hesp.* 2, 573. Per l'identificazione delle due ninfe riportate cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 1844, p. 36.

<sup>216</sup> L. Monti Sabia, nella sua edizione I. I. Pontani *Eclogae cit.* . p.35 n. 180 suggerisce di leggere l'aspetto pauroso che il Pontano attribuisce alla ninfa di Capri come allusione alla conformazione rocciosa dell'isola.

La ninfa viene descritta mentre le ancelle si affrettano intorno a lei a raccogliere prodotti del mare (v. 188). Elementi tipicamente marini fanno il loro ingresso nella bucolica e dominano questa sezione: le perle (*ostrea*), le conchiglie (*conchas*), ma soprattutto il riccio di mare (*echinis*). Se le conchiglie sono nominate già nella bucolica del Boccaccio<sup>217</sup> e poi nelle *Selve* del Poliziano<sup>218</sup>, non si può dire lo stesso del riccio di mare, che fa capolinea in questo momento nella bucolica e troverà nel Sannazaro il canale più ricettivo<sup>219</sup>.

La vista e la vicinanza della dea provoca una reazione di stupore e paura nella donna, espressa per mezzo del verbo *obstupui* (v. 190). Della dea vengono messe in risalto in particolare le caratteristiche fisiche di grandezza: *ingentemque humero ingentemque lacertis* (v. 190), amplificate mediante l'epanalessi dell'aggettivo *ingentis*. In questo caso, infatti, l'esaltazione non riguarda la bellezza della dea, che anzi ne appare piuttosto sprovvista, ma la sua imponenza. La descrizione del petto e delle gambe, anzi, assume un tono quasi grottesco, o comunque basso, tanto da ricalcare due passi degli Epigrammi di Marziale<sup>220</sup>. La sua bellezza non è nemmeno superiore a quella delle sue ancelle, le quali anzi spirano aneto dai petti (vv. 193-194). Il profumo dell'aneto viene ricordato nelle *Bucoliche* virgiliane, nella seconda ecloga: *Narcissum et florem iungit bene olentis anethi*; (Verg. Ecl. 2,48), ma al *bene olentis* di Virgilio viene sostituito dal Pontano il meno classico *odoriferus*.

L'ultimo verso introduce la nuova pompa, a cui dà inizio il canto del Tritone. La musicalità e l'importanza del canto vengono evidenziate dalla scelta dell'aggettivo *silentia* accostato al verbo *canere*, in modo da raffigurare efficacemente il contrasto tra il silenzio e il canto, e dare suono allo scoppiare del canto che rompe il silenzio.

---

<sup>217</sup> Boccaccio *Egl.* 16, 55.

<sup>218</sup> Poliz. *Sylvae* 3, 75; 3, 190.

<sup>219</sup> *Pisc.* 1, 111; 2, 33; *Pisc. fragm.* 39.

<sup>220</sup> Mart. *Epigr.* 2,36,5 *Nunc sunt crura pilis et sunt tibi pectora saetis*; *Epigr.* 6,56,1: *Quod tibi crura rigent saetis et pectora uillis*.

### Terza pompa

La terza pompa (vv. 196- 244) viene introdotta dal canto di un tritone e il corteo è costituito stavolta da ninfe, fanciulle e tritoni: questi ultimi sono gli unici a intervenire in prima persona, benché una sola volta (vv. 197-233). Una sottile logica interna fra le parti del componimento deve aver dettato la scelta di questa tipologia di corteo, in quanto i tritoni, ovviamente, rappresentano la controparte maschile delle Nereidi della pompa precedente.

La pompa si articola in una prima sezione costituita dal canto del tritone (vv. 196-229) e una seconda occupata interamente da un intervento di Lepidina (vv. 233-244): le parole del primo e quelle della seconda sono intervallate da una breve battuta del coro di tritoni (vv. 230-233).

La presenza di tritoni nell'ecloga si giustifica da una parte con la speciale natura marina di questo componimento, dall'altra con quella epitalamica. Nella tradizione dell'epitalamio latino, Nereidi e Tritoni costituiscono delle figure non rare. Nelle *Troiane* di Seneca è proprio un tritone a intonare, secondo il racconto di Taltibio, un imeneo per le nozze di Achille e Polissena. Taltibio riferisce lo spettacolo incredibile a cui ha assistito (vv. 164-202): Achille è emerso dal mondo degli Inferi in mezzo al mare, chiedendo ai Danai, in procinto di deportare in Grecia Polissena – il cui sacrificio era stato richiesto dall'eroe in punto di morte – di liberarla e lasciarla al destino che lui aveva scelto per lei. Dopo queste parole, Achille si è ritirato negli abissi del mare e i tritoni hanno intonato un coro nuziale (V. 202: *Tritonum ab alto cecinit Hymenaeum chorus*), che non viene tuttavia riferito. Le ragioni della connessione fra figure mitologiche marine e la tradizione epitalamica vanno probabilmente ricercate nelle origini stesse del genere in ambito latino e in uno dei suoi testi fondanti: il carme 64 di Catullo. La narrazione delle nozze di Peleo e della nereide Teti crea evidentemente un saldo legame tra la sfera degli dei marini e quella delle nozze, dando origine a una sorta di convenzione letteraria che risulterà estremamente prolifica.

Una forte connessione tra dimensione marina e quella nuziale è riscontrabile anche nei *Dialoghi marini* di Luciano. Nel quattordicesimo dialogo, "*Tritone e le Nereidi*", un tritone interloquisce con un coro di Nereidi riguardo alle vicende di Perseo: l'uccisione del mostro che minacciava Andromeda e il successivo amore con la fanciulla, sfociato nel matrimonio, cercando così di indurre nelle ninfe un sentimento di dispetto per quanto accaduto: Il mostro era stato, infatti, inviato dalle Nereidi stesse contro la fanciulla per vendetta nei confronti della madre di questa, ma l'intento del tritone non viene raggiunto perché le Nereidi si dicono appagate a sufficienza dal prezzo scontato da Andromeda e, anzi, si rallegrano per le sue nozze, chiudendo il dialogo all'insegna dei migliori auspici matrimoniali.

Il dialogo successivo, il quindicesimo, presenta ugualmente il motivo nuziale calato in un contesto marino: gli interlocutori sono, questa volta, i due venti Zefiro e Noto. Il primo racconta al secondo del corteo nuziale a cui ha appena assistito. Dopo aver brevemente narrato l'antefatto – il rapimento di Europa da parte di Zeus – si sofferma sulla descrizione della pompa che accompagna la loro unione: dopo che il mare si è calmato e quasi immobilizzato<sup>221</sup>, appare il corteo, guidato dagli dei Poseidone

---

<sup>221</sup> Lo stesso fenomeno caratterizza l'episodio delle *Troiane* di Seneca: 176-7: *nec terra solum tremuit: et pontus suum / adesse Achillem sensit ac stravit vada.*

e Anfritrite e composto da Amorini che recano in mano le fiaccole e intonano l'imeneo, Nereidi che cavalcano i delfini e tritoni che danzano intorno alla sposa Europa. Il passo del quindicesimo dialogo sembra condividere con l'ispirazione di fondo della *Lepidina* non solo l'ambientazione e i personaggi marini, ma anche una cifra stilistica più sottile: il carattere mimetico e un certo grado di speculazione letteraria che emerge sporadicamente nella narrazione: Zefiro promette a Noto di raccontargli qualcosa di più "dolce"<sup>222</sup>, quindi anche i protagonisti di questi *Diaolghi* sono portati a identificare la tematica nuziale con il concetto di dolcezza e piacevolezza, come i protagonisti della *Lepidina*<sup>223</sup>.

vv. 196-202: O decus Italidum, longe pulcherrima virgo,  
 Sirenum genus egregium et diis aequa propago,  
 En tua coeruleae centum ad connubia nymphae  
 Dona ferunt auro gravida et gangetide bacca,  
 En tibi odoratos pancheae mercis honores  
 Oceanoque advecta ferunt electra britanno.  
 Ferte, agite, et plenis haec dona reponite mensis

Il canto del tritone (vv. 196-229) si risolve in una lunga e magniloquente celebrazione della sposa Parthenope. Il tono è volutamente enfatico e lo stile elevato fino a sfiorare l'epicità, come dimostra, infatti, il largo ricorso a stilemi e formule mutuata dall'epica. L'apostrofe iniziale (*O decus italidum, longe pulcherrima virgo*, v. 196) sembra ricalcata su una dell'*Eneide*, in cui Turno si rivolge a Camilla, chiamandola "splendore d'Italia": "*O decus Italiae uirgo*" (Verg. *Aen.* 11,508). Partenope viene, dunque, definita con i due stessi termini attribuiti a Camilla: *decus* e *virgo*; la formula subisce solo una piccola variazione nella specificazione di *decus*, che in Virgilio è costituita dal termine Italia, nel Pontano dal corrispondente *Italidum*, anch'esso decisamente epico. La variazione si spiega in parte con la preferenza per le forme in *-dis* dell'umanista, in parte pensando a una sorta di mistione che egli mette in opera con un altro passo epitalamico, tratto dalle *Silvae* di Stazio, dove è presente anche il superlativo *pulcherrima*: nell'epitalamio per Stella e Violentilla, viene così definita la sposa: "*pulcherrima forma / Italidum*", (Stat. *Silv.* 1,2,273-4). La coincidenza lessicale e la natura epitalamica del passo staziano farebbe propendere per una dipendenza evidente dell'umanista da Stazio. *Idalidum*, però, non è solo termine staziano, ma, più in generale, è caro all'epica e compare anche nei *Punica* di Silio Italico riferito in un'espressione onorifica alla ninfa Cimodoce<sup>224</sup>. In Virgilio esso viene usato, per di più, in connessione con Camilla stessa, descrivendo il suo seguito eroico: *Ad circum lectae comites, Larinaque virgo, / Tullaque et aeratam quatiens Tarpeia securem, / Italides, quas ipsa decus sibi dia Camilla* (Verg. *Aen.* 11,657).

L'operazione allusiva intrapresa è dunque chiara: con questo termine il Pontano riunisce diverse suggestioni della tradizione letteraria precedente, ma, soprattutto, viene a creare una sorta di slittamento tra due figure, che porta all'identificazione di Partenope con Camilla; ad unirle non è solo la condizione verginale, per la quale Camilla, eroina vergine per antonomasia della letteratura latina, rappresenta l'emblema più autoritario, ma anche lo statuto eroico. Sino a questo punto dell'ecloga, di Partenope era stata esaltata la bellezza virginea e il carattere divino. In questa sezione pare di scorgere qualcosa di più: la dea è celebrata per il suo carattere eroico e, quindi, assurge alla dimensione di personaggio epico. Il conferimento di questo ulteriore statuto è significativo: il riferimento all'Italia e l'allusione a Camilla non sembrano, infatti,

<sup>222</sup> Lucian., *Diaolghi Mar.* 15, 3, linea 3: *Καὶ μὴν τὰ μετὰ ταῦτα ἤδιω παρὰ πολὺ, ὧ Νότε*

<sup>223</sup> Cfr. pp.34, dove si accenna al concetto di *lepos* e al ruolo svolto nell'ecloga.

<sup>224</sup> Sil. Ital. *Pun.* 7,429: *Cymodoce, Nympharum maxima natu / Italidum*

doversi considerare del tutto casuali, in quanto decisamente marcati ed enfatizzati. L'allusione politica, piuttosto, sembra fare discretamente capolino: si sta rimarcando, tra le righe, la centralità e la preminenza di Napoli fra le città italiane. Dire che Partenope è il *decus* e di gran lunga la più bella tra le italiche, equivale a dire che Napoli è la più bella delle città d'Italia, ma l'allusione può caricarsi anche della sfumatura ideologica che porta con sé l'uso politico del mito: Camilla è la vergine eroina italica che combatte contro Enea e i troiani; Parthenope, personificazione di Napoli, è assimilata a lei e il mito di Parthenope, che adombra la fondazione greca e ateniese della città, viene rivitalizzato esattamente dagli Aragonesi in polemica con il mito troiano-eneadico della casa Angioina. Alludere a una somiglianza fra Camilla e Parthenope può significare, quindi, implicitamente, alludere anche alla sua dimensione anti-troiana<sup>225</sup>.

La formula *pulcherrima virgo* in fine di verso, che ricordava il superlativo usato da Stazio nel suo epitalamio, viene usata, in realtà, anche da Ovidio per Deianira nel nono libro delle *Metamorfosi*<sup>226</sup> e per la fanciulla tessala Ceni nel dodicesimo<sup>227</sup>: in quest'ultimo caso l'uso pontaniano è ancora più vicino a quello di Ovidio, in quanto anche il poeta latino lo accosta a un termine dal sapore epico quale *Thessalidum*<sup>228</sup>.

Il tono epico domina anche il verso successivo, dove la nobiltà dei natali della dea è espressa con la formula *sirenum genus egregium* (v. 197), che fa capo, ancora una volta, a Virgilio e all'*Eneide*: con le parole "*Rex, genus egregium Fauni*" viene apostrofato Latino da Ilioneo<sup>229</sup> ed "*Egregium Veneris genus*" viene definito Enea da Giunone in un colloquio con Venere<sup>230</sup>. Dietro l'apparentemente semplice enfasi della definizione pare di scorgere ancora una volta un plusvalore semantico: è il carattere e la natura di sirena di Partenope ad essere ribadito e rivendicato, il che significa che è l'intera saga mitologica greca-ateniese, che voleva la fondazione della città ad opera di una sirena, a venire accolta e celebrata.

La perifrasi successiva *dis aequa propago* (v. 197), invece, rimarca il carattere divino della sposa, accostandola agli dei<sup>231</sup>. Una figura eroica e divina, decisamente al di sopra dell'umano, si profila nel "panegirico" del tritone, che assume, dopo questa iniziale invocazione contenuta nei primi due versi, una struttura ben precisa: il monologo si risolve nell'elencazione e nella descrizione dei doni portati alla dea dai diversi membri del corteo, in modo tale che ciascuna serie di doni viene scandita e introdotta da un segnale linguistico ben preciso: la particella *en*.

Dapprima vengono elencati i doni offerti dalle sue ninfe (vv. 196-202), da identificare evidentemente con le Nereidi: essi costituiscono la gamma forse più interessante e la loro preziosità viene identificata con la lontananza ed esoticità dei luoghi di provenienza.

Il tratto saliente della sequenza è rappresentato dalla forte vena di esotismo di cui è impregnata e che è resa ancora più incisiva e potente dall'evocazione di paesi lontani, permessa da termini come *Gangetide* (v. 199)<sup>232</sup> e *Pancheae* (v. 200). La grandiosità dell'apparato dei doni viene immediatamente ostentata mediante il numerale attribuito alle ninfe: *cento* (v. 198), mentre l'accostamento e il contrasto dei colori imprime un vivace effetto ottico al suo insieme. Al colore ceruleo delle ninfe (che appare nel v. 196

<sup>225</sup> Per l'opposizione fra i due diversi miti patrocinati dalle due dinastie cfr. Hersey, *cit.* pp. 15 ss.

<sup>226</sup> Ovid. *Met.* 9,9: *Deianira tuas, quondam pulcherrima uirgo.*

<sup>227</sup> Ovid. *Met.* 12,190 *Thessalidum uirgo pulcherrima*

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> Verg. *Aen.* 7,213.

<sup>230</sup> Verg. *Aen.* 7,556.

<sup>231</sup> L'espressione ricorre identica nell'allievo Gabriele Altilio: *Carm.* 1, 89, *Advenient reges soceri dis aequa propago*

<sup>232</sup> L'aggettivo *gangetide* è ovidiano e usato negli *Amores*: Ovid. *Am.* 1,2,47 *Talis erat domita Bacchus Gangetide terra.*

nell'aggettivo per loro impiegato: *coeruleae*), che è anche quello dominante di questa sezione, si accosta quello dorato dei doni (v. 199: *dona ...auro gravida*), poi quello delle perle indiane (v. 199: *Gangetide baca*) e, infine, il colore dell'ambra araba (v. 201: *Oceanoque advecta...electra Britanno*).

Il Gange e la *Panchea* sono associati in uno stesso passo anche nelle *Georgiche*, quando Virgilio paragona i prodotti delle terre d'Oriente a quelli dell'Italia: se anche le prime sono più ricche di materie preziose, esse non si prestano per nulla alla coltivazione e dunque non possono vincere il confronto con quelle italiane<sup>233</sup>. Il Pontano, se ha in mente questo passo nel momento in cui utilizza insieme le due indicazioni geografiche, recepisce e sfrutta, però, solo il riferimento alla ricchezza e alla preziosità dei prodotti dell'Oriente, lasciando cadere qualsiasi tipo di confronto.

Per indicare i profumi arabi, poi, il poeta ricorre a un'articolata perifrasi che occupa l'intero verso 200 e li fa diventare "le profumate bellezze della merce *panchea*" (*en tibi odoratos Pancheae mercis honores*).

Il verso 202, in cui il tritone esorta le ninfe a riporre i doni sulle mense, dà l'impressione di essere un verso di passaggio, posto per esigenze che potevano essere più che altro 'teatrali'. La presenza dell'imperativo, *ferite*, unito ad *agite*, stilema tipicamente teatrale, si accompagna alla menzione di mense piene (*plenis mensis*): sembra, quindi, doversi riferire a un elemento teatrale presente sulla scena o, in qualche modo, visibile, magari anche semplicemente disegnato sullo sfondo. Il verso, inoltre, spezza la struttura bilanciata dell'elencazione, assumendo tutti i caratteri dell'insero teatrale, che non aggiunge nuove informazioni e dati a quelli presenti, ma si limita a disporre e ordinare la scena.

vv. 203-206: En tibi mille ferunt niveae sua sarta puellae,  
Serta auro intertexta et ramiferis corallis,  
En totidem heois baccata monilia gemmis.  
Vos agedum, cultae, capitae haec nova dona, ministrae

La seconda serie di doni (vv. 203-206) è offerta da "mille candide fanciulle" (v. 203: *mille niveae puellae*) e consiste in corone dalla particolarissima fattura, in quanto intrecciate di oro e di corallo<sup>234</sup>. Diversi motivi d'interesse detiene la descrizione di questo dono: la sua natura corallina lo connota come tipicamente marino e, a differenza dei precedenti, tipicamente locale. Ma molto più significativo è l'attributo riferito al corallo: *ramiferis corallis* (v. 204): al sostantivo marino viene accostato un aggettivo, *ramiferis*, che, benché completamente originale, si riconnette piuttosto al mondo silvano. In questo modo ancora una volta le due dimensioni, marina e bucolica, si trovano a fiancheggiarsi e a convivere a stretto contatto.

Tuttavia il tono epico sembra fare capolino anche in questo passaggio: l'intreccio con l'oro è la caratteristica, infatti, di una preziosa clamide menzionata nell'*Eneide*, dove essa costituisce uno dei doni che Evandro ha ricevuto da Anchise<sup>235</sup>.

Il verso 206, con cui il tritone invita le ancelle della dea ad accogliere i nuovi doni, sembra essere un altro verso di passaggio marcatamente teatrale, come dimostra l'apostrofe diretta a personaggi, le "ministre" della dea, che non sono precedentemente menzionati e che quindi vanno presupposti presenti sulla scena<sup>236</sup>.

vv. 207-213: En famuli tibi Tritones simul aere canoro

<sup>233</sup> *Georg.* 2, 138-140 *Nec pulcher Ganges atque auro turbidus Hermus / Laudibus Italiae certent, non Bactra neque Indi / Totaque turiferis Panchaia pinguis harenis.*

<sup>234</sup> *serta auro intertexta et ramiferis corallis.*

<sup>235</sup> *Verg. Aen.* 8,167 *chlamydemque auro dedit intertextam.*

<sup>236</sup> *Vos agedum, cultae, capite haec nova dona, ministrae.*

Servitium et volucres propter cava litora currus  
 Promittunt, iter et placido per coerulea cursu  
 Tercentum iuvenes, tercentum numina ponti,  
 Et tercentenis dant haec tibi pocula gemmis  
 Fulva auro, variata smaragdo et iaspide tecta.  
 Vos haec, o niveae, thalamis servate, puellae

Il v. 207 segna l'arrivo sulla scena di nuovi personaggi, i tritoni, che giungono promettendo servigi alla sposa. La scena descritta è di maestosa grandezza e dallo spiccato carattere marino, che viene messo in risalto da numerosi particolari, in particolare grazie alle espressioni: *cava litora* (v. 208); *per coerulea* (v. 209); *numina ponti* (v. 210). L'imponenza della scena è invece riprodotta con il ricorso a clausole che evocano immagini epiche di ampio respiro: l'arrivo dei tritoni è, infatti, segnato dal risuonare della tromba che viene indicata per metonimia con l'espressione *aere canoro* (v. 207), che Virgilio usa nell'*Eneide* nella descrizione dello scontro tra Troiani e Volsci<sup>237</sup>. L'immagine dei carri volanti (v. 209: *volucres currus*) è, invece, desunta dai *Tristia* di Ovidio, dove indica i carri che il poeta vorrebbe possedere per tornare dall'esilio a Roma<sup>238</sup>. Il verso 208 viene così ad essere attraversato da un movimento velocissimo e ariosissimo, effetto a cui contribuisce anche l'*enjambement* tra il verso 208 e 209: *cursus / promittunt*, che fa scivolare fluidamente il moto e l'azione nel verso successivo. L'ariosità della scena è accentuata nel v. 209 dall'immagine della corsa nel mare, che viene racchiusa nell'ultima parte del verso: *placido per coerulea cursu*. L'incanto dell'immagine si costruisce grazie a due formule particolarmente icastiche: la prima, *placido cursu* che ricorre in un notturno di Valerio Flacco, in cui si descrive il procedere tranquillo della nave dei Minii (*fluctibus intulerant placido caua lintea cursu*<sup>239</sup>), la seconda, *per coerulea*, formula molto amata da Silio Italico, che ve ne fa ricorso più volte nei suoi *Punica*<sup>240</sup>.

La presenza "rumorosa" dei tritoni sembra non essere una novità nell'opera del Pontano ed è un passo del *Parthenopeus* che tradisce, in particolare, affinità con il quadro qui riprodotto: lo stesso soggetto dell'episodio, il mito di trasformazione in fiume di Sebeto, d'altra parte, lascia immaginare una contiguità quantomeno di ispirazione tra i due testi<sup>241</sup>. Non solo il clamore dei tritoni annuncia e scandisce l'arrivo di Nereo, che uccide Sebeto per gelosia, ma tutto l'episodio è costruito con un'insistenza sul colore e sull'elemento dell'acqua (testimoniata dalla frequenza dell'uso dell'aggettivo *coeruleus*) che ricorda molto da vicino quella presente in questa sezione "marina" della *Lepidina*.

Nei vv. 210-213 vengono descritti i doni portati dai Tritoni. L'anadiplosi del numerale *tercentum tercentum* (v. 210) contribuisce a creare un'immagine grandiosa e affollata. I tritoni vengono definiti *iuvenes* e *numina ponti* (v. 210), assecondando la tendenza invalsa in questa sezione che vuole la giovinezza come una delle caratteristiche ricorrenti di questi personaggi, messa volutamente in risalto come

<sup>237</sup> Verg. *Aen.* 9,503.

<sup>238</sup> Ovid. *Trist.* 3,8,15: Ille tibi pennasque potest currusque uolucres

<sup>239</sup> Val. Fl. *Argon.* 4,82-4: Iam Minyae mediis clarae per sidera noctis / Fluctibus intulerant placido caua lintea cursu/ Multaque deserto memores super Hercule uoluunt

<sup>240</sup> Sil. Ital. *Pun.* 1,21; 3,59; 4,494; 13,240; 14,570; 17,627.

<sup>241</sup> Si riporta la parte centrale del componimento: *Parthen.* 2, 14, 35 *Vidit ut haec molli capientes litore somnos, / Nerea non fictis sedula rebus adit. / Ille autem, irato properans ad litora curru, / Coerulea coeruleis per vada currit equis; / Cuius ob adventum resonant Tritones in antris, / Candidaque in scopulis laesa remugit aqua. / Excita nympha latet, te somnus perdit inertem / Coeruleaque in membris fuscina iacta tuis. / Flerunt noleae, flerunt te sarnides undae, / Flevit discissis mater Acerra genis, / Et stabias nymphas inconsuetumque Vesevum / Tunc etiam lacrimis immaduisse ferunt; / Scilicet is tenerae recolebat furta iuventae, / Et memor antiqui moestus amoris erat*

contrassegno di bellezza e di vitalità e il mare come il grande protagonista paesaggistico, che fa da sfondo e attornia tutto il matrimonio. L'appellativo *numina ponti* è tratto da Ovidio, che lo impiega nei *Tristia*, per invocare gli dei del mare affinché dirigano la nave su cui immagina di star viaggiando in direzione opposta a quella dell'Italia, che gli è stata interdetta<sup>242</sup>, ma anche nelle *Metamorfosi*, in un passo in cui Venere si rivolge a Cupido ricordandogli il potere che egli esercita su tutti gli dei, compresi quelli del mare: *Tu superos ipsumque Iovem, tu numina ponti / victa domas ipsumque, regit qui numina ponti*<sup>243</sup>.

I doni recati dai tritoni (vv. 207-213) consistono in monili intarsiati di gemme orientali. La loro descrizione segue le tendenze sinora evidenziate: da una parte un forte colorismo e dall'altra l'accentuazione della preziosità e della rarità degli oggetti, con insistente ricorso all'amplificazione. La loro rappresentazione, che occupa interamente il v. 212, viene condotta con una struttura bilanciata e in parallelo che elenca tre aggettivi e li accompagna ad altrettanti ablativi di relazione, che esprimono i materiali di cui sono composte le coppe: *fulva auro, variata smaragdo iaspide tecta*.

Il dono delle coppe è convenzionale nella tradizione bucolica, ma qui viene enfatizzato dalla ricchezza di questi materiali. D'altra parte una simile suggestione doveva essere particolarmente gradita al Pontano, se egli ricorre a una descrizione e a una struttura simili nell'*Urania* nel rappresentare una fibula regalata dal padre a Urania, che viene così raffigurata: *Fulva auro, nitida argento ac radiantia gemmis*<sup>244</sup>. Lo stesso identico verso, poi, ricorre nella *Gigantomachia* di Barignani (*Gigant.* 3, 297 *Fulva auro, variata smaragdo et iaspide tecta*): non avendo trovato altri riscontri nella tradizione precedente o contemporanea al Pontano, che potessero valere da fonte per entrambi, pare di poter considerare quello di Barignani un indubbio debito nei confronti dell'umanista napoletano.

La descrizione delle coppe trova il suo punto di forza nell'alternanza dei colori, che vede accostato al giallo dell'oro il verde dello smeraldo e il colore del diaspro e che dona un carattere screziato a tutta la scena. A questo effetto variegato contribuisce sicuramente anche la *variatio* nella disposizione delle parole per cui nel verso, che è costruito con un *tricolon*, nell'ultimo membro viene invertito l'ordine fra ablativo e participio.

Una descrizione simile, che vi si accosta per la spiccata attenzione alla preziosità e al colore degli oggetti, è quella dei doni recati dai Troiani a Didone al loro arrivo a Cartagine contenuta nel primo libro dell'*Eneide*<sup>245</sup>. Questi, che erano stati un tempo doni nuziali appartenuti a Elena, conservavano la loro ricchezza regale, che è ben visibile nell'oro dei ricami, nelle perle di un monile, nelle gemme della corona. Come già ben evidenziato, l'epica agisce in maniera massiccia in questa sezione della *Lepidina*, lasciando una traccia profonda.

Tutta la scena, in realtà, sembra poi adombrare in qualche modo l'ipotesto catulliano e, in particolare, la descrizione della reggia di Peleo, addobbata a festa, del carne 64<sup>246</sup>: Oltre allo spiccato colore esotico, i due passi condividono anche la tensione a far risaltare la preziosità dei doni e il netto colorismo: oro, argento, avorio e

<sup>242</sup> *Trist.* 1, 4, 25: *Parcite caerulei, uos parcite numina ponti*.

<sup>243</sup> Ovid. *Met.* 5,369-70.

<sup>244</sup> *Uran.* 2, 55.

<sup>245</sup> Verg. *Aen.* 1, 649- 655, *Et circumtextum croceo uelamen acantho, / Ornatus Argiuae Helenae, quos illa Mycenis, / Pergama cum peteret inconcessosque hymenaeos, / Extulerat, matris Leda mirabile donum; / Praeterea sceptrum, Ilione quod gesserat olim, / Maxima natarum Priami, colloque monile / Bacatum, et duplicem gemmis auroque coronam*.

<sup>246</sup> Catull. *Carm.* 64,44 ss: *regia, fulgenti splendent auro atque argento / Candet ebur soliis, collucent pocula mensae / Tota domus gaudet regali splendida gaza. / Puluinar uero diuae geniale locatur / Sedibus in mediis, Indo quod dente politum / Tincta tegit roseo conchyli purpura fuco. / Haec uestis priscis hominum uariata figuris / Heroum mira uirtutes indicat arte*.

porpora si alternano nella reggia di Peleo, in una mistione di luce e colori che ricorda quella dei doni della terza pompa della *Lepidina*. Anche la menzione di coppe disposte sulle mense sembra aver agito sulle immagini disegnate dal Pontano e, in particolare, sulle coppe recate in dono e sulle mense a cui allude il tritone nel v. 202.

Un altro celebre passo sembra contenere elementi in qualche modo verranno riecheggiati dal Pontano ed è la descrizione della reggia di Venere fatta nell'*Epitalamio* per Onorio e Maria di Claudiano<sup>247</sup>. In questa famosa descrizione, la fantasia visiva del lettore viene allo stesso modo colpita e incantata dal *pastiche* multicolore composto da gemme, oro, smeraldi e diaspro. L'operazione poetica del Pontano, però, sembra molto più efficace, dal momento che riesce a sintetizzare la stessa immagine e le stesse suggestioni nel giro di soli due versi verso: è contemporaneamente più sobrio e più efficace.

Nel verso. 213 si ritrova la solita apostrofe rivolta a fine della descrizione dei doni: questa volta l'invito è rivolto alle fanciulle "nivee", che sono esortate a conservare le coppe nel talamo. Le fanciulle a cui si fa qui riferimento sono con tutte evidenza quelle nominate al v. 203 e che portano le corone d'oro e di corallo, per cui si dovrebbe pensare a una doppia funzione di questi personaggi sulla scena: dapprima esse giungono portando i doni e in seguito restano per deporre gli altri doni.

vv. 214-217: En Caprei regina maris, cui mille ministrae,  
Telebois dea dat fulvis radiantia bullis  
Cingula Cynipheo ex auro et garamantide ab ora,  
Priscum opus artificisque manus diis nota Faburni.

Nei versi successivi è descritto l'arrivo della regina del mare di Capri. Anche questo arrivo è accompagnato da un'immagine corale e iperbolica, in quanto la regina è circondata da mille ancelle (v. 214). L'ellissi del verbo *sum* nel dativo di possesso "*cui mille ministrae*" rende il periodo più agile e scattante, di modo che si passa direttamente e velocemente alla descrizione del dono portato dalla dea: una cintura dalla fattura preziosa. Del dono viene prima anticipata la descrizione e solo in seguito rivelato il nome, che trova posto in posizione di rilievo all'inizio del v. 216: *cingula*. Prima ancora che ne venga svelato il nome, però, la fantasia è già colpita dal fulgore dell'oggetto e delle sue borchie d'oro, che è riprodotto con l'accostamento dell'aggettivo *fulvis* a *radiantia*.

Nel panorama degli antecedenti latini, le borchie d'oro adornano, invece, il balteo di Ramnete che Eurialo ruba durante la sua scorreria con Niso nell'accampamento nemico<sup>248</sup>. Una cinghia ornata di borchie è presente anche in Calpurnio Siculo: è, infatti, così ornata la cinghia che avvolge il dorso di Petale, il cervo che il pastore Astilo pone come pegno dell'agone bucolico che sta ingaggiando<sup>249</sup>. Infine, una cinghia risplendente per le borchie dorate compare come ornamento nel *Cupidus Cruciatu*s di Ausonio<sup>250</sup>, testo che il Pontano conosce bene, tanto da rielaborarne lo spunto di fondo nella seconda parte della *Coryle*.

A venire rimarcata è soprattutto la natura 'caprese' del dono, come dimostra l'impiego dell'aggettivo *Telebois*, riferito a *bullis*, che è aggettivo toponimico epico per Capri. È sempre l'*Eneide* a costituire l'antecedente di riferimento: esso viene usato quando, nel settimo libro, nell'elenco degli eroi della stirpe sabina, si menziona Ebalò,

<sup>247</sup> Claudianus, *Epithalamium dictum Honorio Augusto et Mariae*, vv. 87 ss.: *Lemnius haec etiam gemmis extruxit et auro / admiscens artem pretio trabibus que zmaragdi / supposuit caesas hyacinthi rupe columnas / beryllo paries et iaspide lubrica surgunt / limina despectus que solo calcatur achate.*

<sup>248</sup> Verg. *Aen.* 9,359: *Euryalus phaleras Rhamnetis et aurea bullis.*

<sup>249</sup> Calp. Sic. *Ecl.* 6,41 *Alternat uitreas lateralis cingula bullas.*

<sup>250</sup> Auson. *Cupido* 49 *Nubila et auratis fulgentia cingula bullis.*

che sarebbe nato dall'unione di Telon con la ninfa Sebetide, quando aveva il potere su Capri dei Teleboi<sup>251</sup>. La vicinanza dei due testi sembra avvallata tanto più dall'allusione alla ninfa Sebetide citata da Virgilio, che trae chiaramente il nome dal fiume Sebetos, il protagonista maschile della *Lepidina*. Anche ciò rientra nella strategia esaltatoria che riguarda il dono: rimarcandone l'illustre origine e circondandola dell'autorità del passato e del fascino dell'antico si accresce la sua preziosità.

Nel verso successivo (v. 216) la tecnica continua, facendo appello alle suggestioni dell'esotico: le borchie della cintura sono capresi, l'oro di cui è fatto, però, viene dalla regione di Cinife e la cintura stessa proviene dai territori dei Garamanti. Non appare chiaro da dove il poeta abbia tratto l'aggettivo *cynipheus*: sembrerebbe di poter scorgervi una coniazione originale pontaniana, mentre il termine *Garamantide* è invece ben attestato nella poesia latina a partire già da Virgilio<sup>252</sup>. In entrambi i casi si fa riferimento a territori collocati riconducibili alla regione dell'attuale Libia<sup>253</sup>.

Nel verso successivo, 217, ne viene data una definizione che ricorda quella di alcuni passi bucolici e ne viene menzionato l'artefice: *priscum opus artificisque manus dis nota Faburni*. L'aggettivo *priscum* continua nella direzione di conferire maggiore arcaicità e, quindi, maggiore valore all'oggetto, mentre la definizione *manus dis nota* eleva la cintura a un rango divino e quindi appropriato alla destinataria. Il nome dell'artefice, Faburno, è originale pontaniano ed è anche uno dei due pastori che interloquiscono nella seconda ecloga<sup>254</sup>.

vv. 218-220: Haec olim Aenarie Nereus pater, illa sorori  
 Donat habere sui monumentum et pignus amoris,  
 Dum migrat sociae confinia ad antra Minervae

Dopo la suggestiva e particolareggiata descrizione, il tritone passa a narrare la storia della cintura (vv. 218-220): essa addirittura è un dono fatto da Nereo a Enaria (Ischia), che a sua volta l'ha donata alla sorella Capri come prova del suo affetto, *monimentum et pignus amoris*. Soldati e Oescheger preferiscono leggere *monimentum et pignus amoris*, mentre La Monti Sabia opta per la lezione *monimentum*: in effetti, quest'ultima trova un corrispettivo in due passi dell'*Eneide* dove *monimentum* è riferito a un cratere che Cisseo diede in dono ad Anchise<sup>255</sup> e nel secondo caso a un cavallo sidonio che Didone dona a Iulo<sup>256</sup>. Tuttavia in un passo 'epitalamico' dell'Antologia Latina, attribuito a Lussorio, è presente la lezione *monimentum* nella stessa espressione: *Hic Hymenaeus erit monumentum et pignus amoris*<sup>257</sup>. Il termine non solo viene affiancato a *pignus amoris*, ma è calato in un contesto molto simile a quello della quarta pompa, in quanto contiene una descrizione di doni nuziali, un'invocazione a Imeneo e il riferimento a due Nereidi. Identico l'uso nell'allievo del Pontano Gabriele

<sup>251</sup> *Nec tu carmini bus nostris indictus abibis, / Oebale, quem generasse Telon Sebethide nympha / Fertur, Teleboum Capreas cum regna teneret, (Aen. 7,735) .*

<sup>252</sup> Verg. *Aen.* 4,198; Sil. Ital. *Pun.* 2,58; 14,498; 15,676.

<sup>253</sup> Il nome Cinife è il nome antico del fiume libico Uadi Caam; il popolo dei Garamanti abitava nel Sahara, nella regione del Fezzan, cfr. I. I. Pontani *Eclogae, Nota* al v. 216, p. 38.

<sup>254</sup> Interessante notare che viene nominato un Faburno anche nel Croacus di Elisio Calenzio: 1, 213 *Tris genui infelix natos, quorum ille Faburnus.*

<sup>255</sup> *Aen.* 5,538: *Ferre sui dederat monumentum et pignus amoris.*

<sup>256</sup> *Aen.* 5,572 *Esse sui dederat monumentum et pignus amoris.*

<sup>257</sup> Lux, *Anth. Lat.* 18,39 ss: *Aurea purpuream subnectit fibula uestem; / Qualis gemma micat, qualis Nereia Doto / Et Galatea secant spumantem pectore pontum. / Cura mihi comitumque foret nunc una mearum! / Hanc ego nunc ignaram huius quodcumque pericli est, / Cum tacet omnis ager, noctem non amplius unam / Conubio iungam stabili propriamque dicabo./ Hic Hymenaeus erit monumentum et pignus amoris. / Incipe si qua animo uirtus, et consere dextram.*

Altilio, che in una locuzione molto simile nei *Carmina*<sup>258</sup>, che adotta il termine *monumentum*, probabilmente imitando il suo maestro, il che farebbe propendere più per questa lezione.

La fantasia del poeta sembra venire stimolata dalla menzione di Aenaria, a cui dedica nel giro dei due versi (vv. 219-220) un breve scorcio biografico: di lei si dice che è figlia di Nereo e sorella di Capri e che abbandona la famiglia per recarsi negli antri di Minerva<sup>259</sup>. Questo riferimento, inserito quasi di traverso e forzatamente, a una storia di separazione dalla famiglia e di ritiro negli antri, quindi in luoghi remoti e poco accessibili, consacrati a una dea vergine, potrebbe far pensare anche a un'allusione alla presa del velo monacale di qualche personaggio del suo tempo, ma la scarsità di dati a nostra disposizione impedisce qualsiasi ipotesi che sia più di una semplice suggestione.

vv. 221-225: Est illis adamante novo et variata pyropo  
Fibula, concordis thalami felicia vincla;  
Hac coniux ubi nuda suo cum coniuge vincta est;  
Accubuitque toro, celeri discordia passu  
Diffugit et thalamos subit hinc concordia notos

Al verso 221 l'attenzione passa, in realtà un po' precipitosamente, su un altro dono: il pronome *illis*, con cui si ritorna improvvisamente ai tritoni, provoca qualche difficoltà di comprensione immediata e il passaggio sembra poco riuscito. Il secondo dono è costituito da una *fibula*, ma anche per questo omaggio la rivelazione del nome viene ritardata e anticipata dalla descrizione delle caratteristiche formali e materiali: esso è fatto di diamante e piropo (v. 221: *est illis adamante, novo et variata pyropo*). Il termine *fibula* viene in questo modo a occupare l'*incipit* del verso 222, in particolare evidenza visiva. Nel v. 222 ne è esplicitato anche il valore simbolico, quello di emblema del legame nuziale (*concordis thalami felicia vincla*), e tutta la sezione seguente è costruita attorno a questo motivo dominante. La *fibula* diventa così il mezzo che deve unire la donna con lo sposo e ad allontanare la discordia (vv. 223-225): il concetto di unione e legame coniugale di cui la *fibula* si fa immagine viene esaltato mediante la ripetizione del termine *coniux* a breve distanza nello stesso verso (v. 223); mentre la dimensione d'intimità del connubio matrimoniale è evocata dall'aggettivo *nuda* che immortalava la sposa insieme allo sposo (v. 223). La costruzione di questo periodo appare piuttosto articolata: la prima parte (*hac...toro*) è costituita da due proposizioni che ritraggono la sposa insieme al marito e sono sospese tra il v. 223 e il v. 224 mediante un *enjambement* che conferisce al verbo *accubuit* la posizione incipitaria di rilievo nel v. 224. La seconda parte del periodo (*celeri...notos*) si compone di altre due proposizioni, che sono ugualmente disposte nell'arco di due versi (vv. 224-225) e che sono spezzate da un *enjambement* (*passu / diffusi*). Il movimento così impresso al periodo è di grande estensione ed estremamente vivace.

La scelta e l'accostamento del verbo *accubuit* (v. 224) e del termine *toro* (v.224) è ben ponderata e si inserisce a pieno titolo nelle convenzioni epitalamiche: richiama, infatti, al precedente di Catullo, che nel carme 61 dipinge una scena simile, quando viene rivolto alla sposa l'invito a cedere al marito che l'aspetta nel letto nuziale. Catullo ricorre, infatti, ugualmente al verbo *accubere* per il marito e al termine *toro* per indicare il letto nuziale: *Aspice, unus ut accubans / Vir tuus Tyrio in toro*<sup>260</sup>.

<sup>258</sup> Gabriele Altilio, *Carm.* 7, 37 *Addere, dulce tui monumentum et pignus amoris.*

<sup>259</sup> vv. 218-220: *Haec olim Aenariae Nereus pater illa sorori / donat habere, sui monumentum et pignus amoris, / dum migrat sociae confinia ad antra Minervae.*

<sup>260</sup> *Carm.* 61,171-2.

L'insistenza sul motivo del legame continua nei versi 224-225, con la contrapposizione fra Discordia e Concordia, che si regge, come accennato, su un movimento altrettanto animato. La discordia abbandona il letto nuziale per far posto alla concordia (vv. 224-225): la velocità dell'avvicinarsi delle due personificazioni è data dall'*enjambement* mediante il quale il verbo *diffugit* si viene a trovare a inizio del verso 225 a breve distanza dall'altro verbo *subit*, che sta in opposizione a esso.

vv. 226-231: Diffugit et thalamos subit hinc concordia notos.

Hac age, nimpha, tuum simul et te cinge maritum.

Nunc o nunc, socii, celebres agitate choreas,

Coerulei Tritones, et omnia fausta vocate:

Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae.

Tritones: Dicimus o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae,

Felix o Hymen, Hymen felix Hymenaeae.

A questo punto il Tritone esorta la dea a cingere il marito a se stessa (v. 226): *hac age, nimpha, tuum simul et te cinge maritum*. L'aggettivo possessivo e il pronome personale sono avvicinati: *tuum simul et te*, quasi a tradurre anche visivamente il legame estremo con l'altra persona, mentre il sostantivo *maritum* viene dislocato alla fine del verso, nell'ultimo piede: l'imperativo *cinge* si scaglia in questo modo con più forza e impatto sullo sfondo dell'armonia generale del verso.

In questo modo si conclude la sezione dedicata alla *fibula* e il tritone si rivolge ai suoi compagni, gli altri tritoni, esortandoli a dare inizio alle danze e a invocare l'imeneo (vv. 226-8). I tritoni, definiti *coerulei* (v. 228), ricevono dunque la connotazione a cui si è uniformata tutta la scena.

L'invocazione a Imeneo del tritone occupa l'intero verso 229 ricalca fedelmente quella innalzata nel carme 62 di Catullo, come ritornello inserito tra una battuta e l'altra del canto amebeo che si svolge tra i due cori<sup>261</sup>.

Fanno da coro e riecheggiano le sue parole i tritoni, che ripetono le riportano fedelmente nel v. 230 e, in parte variate, nel verso successivo, dove 'Imeneo' ottiene la qualifica di *felix*. L'aggettivo *felix* va inteso nella sua più pura accezione di 'favorevole, propizio, come spingono a interpretare non solo il riferimento precedente agli *omina fausta* (v. 228), ma anche il confronto con un altro passo epitalamico del Pontano: nel del *De amore coniugali* "Hymen" riceve l'attributo *faustus* affianco a quello di *felix*: *Faustus Hymen, formosus Hymen, felix Hymenaeus*<sup>262</sup>.

vv. 232-242: Desiit ille quidem iuvenis malus; o mihi, Macron,

O Macron, mihi quem incussit malus ille timorem.

Herculis ad fontem mater secunda lavabat

Gausapium, ipsa hudos siccabam sola capillos;

Surripuit mihi supparium, mox innuit et se

Ostentat formosus; ibi per litora praeceps

Eripio memem; sequitur malus; hic mihi dexter

Calceus in summa miserae defluxit arena.

Quid non pollicitus feras hic? Ne nunc quoque tecum

Iam videor secunda mihi; ne respice, coniux;

Quam vereor summa ne nos despectet ab alga.

La parola passa a Lepidina, che racconta un episodio di cui è stata protagonista: un assalto da parte del tritone presso una fonte. Le parole della donna vengono rese in modo da tradire la sua estrema concitazione: lo dimostrano l'apostrofe reiterata al

<sup>261</sup> Cat., *Carm.* 62,5, 10, 19, 25, 31, 38, 48, 66.

<sup>262</sup> *Coniug.* 3, 4, 79.

marito a ridosso dei versi 232-233 *Macron, / o Macron*, la ripetizione enfatica del pronome personale *mihi* (*o mihi, Macron, / o Macron, mihi*) e la definizione replicata del tritone come *malus* al verso 232 (*ille quidem iuvenis malus*) e al 233 (*malus ille*). Viene, così, efficacemente riprodotta la voce rotta dall'agitazione e dalla paura, in un effetto estremamente estemporaneo e, ancora una volta, "teatrale". Anche nell'affermazione iniziale della donna (*Desiit ille quidem*, v. 232) è possibile leggere il sollievo per l'uscita di scena del tritone nella disposizione incipitaria del verbo (*desiit*) e nell'utilizzo dell'avverbio *quidem*.

L'episodio narrato da Lepidina (v. 234-240) viene ambientato ancora una volta presso una fonte *ad fontem Herclis* (v. 234)<sup>263</sup>. L'attacco è simile a quello del passo del prologo, in cui Lepidina racconta di quando ha scorto Partenope lavarsi presso la fonte del Deliolo<sup>264</sup>. Di nuovo compare, come personaggio secondario, la madre della donna, che è intenta a lavare un vestito presso la fonte, mentre la figlia si asciuga i capelli al sole (vv. 234-235). È a questo punto che sopraggiunge l'assalto improvviso del tritone (vv. 235 ss).

L'atto di asciugarsi i capelli al sole e l'essere sorpresi in questo momento di intimità, è, da quanto visto, ricorrente nell'ecloga: esso sembra ricalcato su un episodio rappresentato nei *Fasti* di Ovidio, dove il poeta, per spiegare l'eziologia dell'uso del mirto nelle feste di Venere *Verticordia* e della Fortuna Virilis, racconta di come la dea Venere, una volta, fosse stata sorpresa nuda dai satiri mentre si asciugava i capelli e avesse trovato rifugio dietro un mirto: *litore siccatat rorantes nuda capillos: / Viderunt satyri, turba proterua, deam. / Sensit et opposita textit sua corpora myrto: / Tuta fuit facto, uosque referre iubet*<sup>265</sup>. Appare chiaro il senso del riutilizzo del lessico e della situazione ovidiani in questo contesto: il Pontano cerca di riprodurre lo stesso senso di sorpresa e d'invasione dell'intimità, sostituendo ai protervi satiri il tritone, che è corrispettivo marino dei primi.

L'episodio, per quanto breve, viene costruito in maniera spiccatamente dinamica e articolata. La presenza del personaggio secondario della madre, così come l'aggettivo *secura* (v. 234), serve a riprodurre un'atmosfera di calma apparente, in cui fa improvvisamente irruzione un'azione violenta, segnata dal verbo *surripuit* (v. 236). Il termine *supparium* (v. 236)<sup>266</sup>, affiancato a *surripuit*, rende, poi, un effetto fonico allitterante piuttosto stridente, che contribuisce a imprimere ulteriore violenza all'azione.

Estremamente icastico, invece, il modo in cui viene ritratto il tritone, in un misto di dinamicità, e violenza, che emerge anche dall'uso dei verbi, che passano, man mano che la narrazione progredisce e acquista coinvolgimento emotivo, dal tempo passato al presente: *surripuit* (v. 236), *innuit* (v. 236), *ostentat*, (v. 237). Il periodare diventa sincopato, costruito per scatti e costellato di enjambement (v. 236; v. 237; v. 238): a questo fine l'asindeto ricorrente imprime un ritmo martellante. La fuga della donna viene resa mediante l'aggettivo *praeceps* (v. 237) e il verbo *eripio* (v. 238), che sono divisi dall'enjambement in un ricercato effetto di velocità che riproduca la fuga precipitosa. Questa fuga sembra ricalcare quella di Euridice dinanzi all'assalto di Aristeo nelle *Georgiche*, dove un uguale movimento era reso con le parole *per flumina praeceps*<sup>267</sup>. Ai fiumi dell'ipotesto virgiliano vengono qui sostituiti i lidi, in sintonia con

<sup>263</sup> Cfr. la nota 234 nell'edizione di L. Monti Sabia, *cit.*, p. 39, dove viene riportata la collocazione attribuita dal Summonte alla fonte, ovvero i dintorni di Ercolano.

<sup>264</sup> 1, 30: Delioli ad fontem sola ac sine teste lavabat.

<sup>265</sup> Ovid. *Fast.* 4,141.

<sup>266</sup> Da notare che il termine *supparium* come il precedente *gausapium* (v. 235) non trova nessuna altra attestazione e sono perciò da considerarsi due *hapax*.

<sup>267</sup> Verg. *Georg.* 4,457-9: *Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps, / Immanem ante pedes hydrium moritura puella / Seruantem ripas alta non uidit in herba.*

la nuova ambientazione marina dell'ecloga; tuttavia l'effetto complessivo è simile e Lepidina prende le sembianze di una novella Euridice intenta a scappare per preservare la propria fedeltà coniugale.

L'*enjambement* tra il verso 237-238, che divide *praeceps* dalla seconda parte della proposizione, *eripio me*, rende dinamicissimo il verso 238 e in particolare la sua prima parte, che è costruita con un *dicolon* asindetico: *eripio meme, sequitur malus*. La cronaca veloce ed essenziale dell'episodio imprime efficacia e plasticismo alla scena disegnata. Il movimento si fa sempre più caotico, fino a determinare la caduta della donna (v. 239) e una resa più disordinata, meno ordinata del verso nell'ultima proposizione (*hic mihi dexter / calceus in summa miserae defluxit arena*, vv. 238-9), dove il forte politpoto di *mihi* e *miserae* pone in evidenza la condizione di afflizione e sfortuna della donna.

La fuga di Lepidina ha dunque fine con una caduta nella sabbia della spiaggia (v. 239). Epilogo del tutto nuovo nei casi di fuga di eroine, fanciulle, ninfe dell'antichità e tuttavia con qualche punto di contatto sempre con la fine di Euridice, a cui pare ispirarsi, pur rielaborandolo in maniera originale. Anche Euridice, nella sua fuga precipitosa, viene fermata da un ostacolo improvviso, un serpente che si nasconde nell'erba alta: *Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps, / Immanem ante pedes hydrum moritura puella / Seruantem ripas alta non uidit in herba*<sup>268</sup>. Allo stesso modo in cui ai fiumi vengono sostituiti i lidi marini, al posto dell'erba alta compare, nell'episodio pontaniano, la sabbia profonda. L'effetto complessivo è quello di assistere a qualcosa di già vagamente visto o sentito nell'antichità, ma che ora viene ricontestualizzato e presentato in una veste nuova e insolita, per cui nel lettore agisce una sorta di ricordo lontano e risuona un'eco in qualche modo già nota. Si noti poi che l'uso del termine *calceus* per indicare la scarpa (v. 239) è tipico e proprio della tradizione satirica<sup>269</sup>: la scena, nel suo ammiccare forse sin troppo palese all'antecedente latino e nel suo uso di termini tratti dalla tradizione satirica, pare non esente, in realtà, da un certo velato umorismo.

Il gioco di *enjambement* continua nei vv. 240-241, dove restituisce bene l'enfasi da cui è caratterizzata la paura della donna, tanto spaventata da non sentirsi ormai più sicura neppure con il marito (v. 240-241). Di qui l'invito rivolto a Macrone a distogliere lo sguardo *ne respice* (v. 241). Il verso successivo, il 242, contiene un'esclamativa enfatica: *quam vereor summa ne nos despectet ab alga!*, in cui il verbo *vereor* riporta alla sfera del timore e della paura, mentre *despectet* a quella dello sguardo: si viene a creare, così, un parallelismo quasi perfetto con il verso precedente che pure si sviluppava intorno ai due concetti di base della paura e della vista. Alla fine del verso trova posto il sintagma *ab alga*, che occupa la collocazione che gli è propria nella poesia del Pontano<sup>270</sup> e che va a formare una bella *variatio* con il *litore* immediatamente successivo posto a inizio del v. 343.

vv. 243-244: *Litore cedamus; manet illinc altera pompa:*

*Ipse vides, sociae properant e rure Napaeae*

Lepidina invita il marito ad abbandonare la spiaggia (*Litore cedamus*, v. 243) e introduce l'arrivo di un nuovo corteo, costituita da ninfe Napee (vv. 243-244). Dunque, dopo la pompa di ninfe del mare e i corrispettivi maschili (i tritoni), arriva quella delle

<sup>268</sup> Verg. *Georg.* 4,457.

<sup>269</sup> Hor. *Sat.* 1,3,32; *Epist.* 1,10,42; Mart. *Epigr.* 1,103,6; 7,33,1; 7,33,4; 9,73,10; 11,21,4; Iuv. *Sat.* 1,119; 3,149; 16,14.

<sup>270</sup> Nel Pontano compare, infatti, sempre a fine verso: *Uran.* 2, 597 ; 3, 661; 3, 812; *Ecl.* 1, 408.

ninfe della campagna, la cui identità e provenienza viene esplicitamente ribadita nell'ultimo verso della pompa: *e rure* (v. 244).

## Quarta pompa.

Per quanto riguarda le ninfe protagoniste di questo corteo, la didascalia che accompagna la pompa specifica che si tratta delle ninfe urbane e suburbane (*Macron et Lepidina colloquuntur de nymphis urbanis et suburbanis*), ovvero di quelle della città di Napoli e dei dintorni. Dunque, quelle che sono state definite in un primo momento da Lepidina come ninfe Napee provenienti dalla campagna (v. 244: *ipse vides, sociae properant e rure Napaeae*) vengono indicate successivamente, nella didascalia, come ninfe suburbane e urbane, generando una sorta di contrasto. Come armonizzare questa discrepanza che fa, forse inavvertitamente, delle ninfe rurali di cui parlava Lepidina (*e rure*) le ninfe urbane menzionate dalla didascalia (*urbanis*)? Forse si potrebbe considerare l'affermazione di Lepidina del verso 244 come riferita esclusivamente alla prima parte della pompa: nel v. 245, infatti, ad essere introdotte sono dapprima le fanciulle 'suburbane' (*ecce suburbanis*) e l'aggettivo *suburbanus* viene nella poesia antica volentieri e preferibilmente associato a parole come *ager* o *hortus*, che indicano cioè un'entità rurale.

La quarta pompa andrebbe perciò intesa come composta rigorosamente da due parti: una prima, suburbana, e una seconda, più propriamente urbana. A sfavore di questa interpretazione parla, però, la didascalia stessa che, invece, accosta insieme e accomuna i due tipi di ninfe, citando per prime addirittura le ninfe 'urbane'. Forse essa può essere superata, pensando che l'opposizione non era sentita tanto fra campagna e città, quanto fra campagna e mare e, quindi, il *rure* del verso 244 non va inteso tanto nella sua accezione specifica, quanto in quella di luogo altro dal mare. Se così fosse, la tensione più volte rintracciata e sottolineata tra le due dimensioni troverebbe qui un'ulteriore conferma.

La differenza principale fra questa sezione e quelle precedenti è costituita dal fatto che nella quarta pompa la parola viene presa esclusivamente da Lepidina e Macrone ed è solo attraverso la loro descrizione che vengono presentate le diverse ninfe.

La pompa prende avvio con l'arrivo di Butine, descritta con il suo carico di carne (vv. 245-249); la seconda ninfa a essere presentata è Ulmia, famosa per i biscotti e i taralli, (vv. 250-254); segue, quindi, la sorella Theodocie dagli spiccati caratteri pastorali, abile nelle danze e nel canto pastorale (vv. 255-260); è poi la volta di Pistasi, che si distingue per l'abilità nel ricamo e per la straordinaria bellezza, che le è, però, di ostacolo alle nozze, in quanto non ci sono pretendenti che osino aspirare a lei (vv. 261-289). La sequenza successiva è invece dedicata alle tre ninfe Conicle, Ermite e Olimpiade e ai loro amori (vv. 290-310); l'ultima ninfa ad essere presentata è Formelli; (vv. 311-345), a cui è dedicata un'ampia sequenza, in cui viene descritta la sua fonte (vv. 318-326); la sua bellezza (vv. 327-330), la sua cornacchia (vv. 327-339) e l'abilità nella preparazione dei dolci (vv. 339-345). La sezione si chiude con la figura di Meliseo (vv. 349-355), presentata tra l'invito di Lepidina rivolto a Macrone a riposare (vv. 346-348) e la risposta del coniuge (vv. 356-59).

vv. 245-249: *Ecce suburbanis longe praelata puellis,  
Ecce venit pingui multum saturata sagina  
Butine sociis mecum consueta choreis,  
Butine dives hedis, sed ditior agnis,  
Et cui sunt primae farcimina pinguia curae.*

L'arrivo della prima ninfa del corteo viene presentato con i consueti strumenti stilistici: il nome, volutamente ritardato di tre versi, compare solo al v. 246: *Butine* e viene reduplicato nel verso successivo in anafora (v. 248), dopo che ne sono state anticipate le doti di eccezionalità. La ninfa è, infatti, introdotta dall'espressione *longe praelata* (v. 245) e successivamente ne vengono messe in risalto i caratteri di abbondanza e ricchezza. Le caratteristiche che accomunano queste ninfe e che vengono in loro esaltate presentano una differenza sostanziale dalle precedenti: anziché le qualità fisiche, sono soprattutto la ricchezza, la fertilità, la produttività e l'abbondanza che rendono speciali e unici questi personaggi femminili. Ci troviamo dinanzi a uno scarto significativo rispetto alle altre sezioni, che forse è spiegabile con la diversa vocazione economica che era detenuta nella realtà dalle località di cui queste ninfe sono personificazioni. Si doveva trattare, infatti, delle zone che fornivano approvvigionamento alla città di Napoli e in cui l'agricoltura e l'allevamento procuravano prodotti in abbondanza.

Butine, la prima ninfa del corteo, è personificazione di un non meglio precisato quartiere urbano di Napoli. L'idea ricorrente dell'abbondanza e della ridondanza viene in questo primo caso resa con il participio icastico: *saturata* (v. 246), ulteriormente amplificato dall'avverbio *multum* (v. 246). L'aggettivo *pingui* riferito a *sagina* contribuisce in maniera determinante all'effetto complessivo perseguito, anche per la disposizione delle parole all'interno del verso: dopo l'*ecce venit* iniziale il verso acquisisce un movimento più lento, quasi affaticato, appesantendosi nella seconda parte tramite l'accumulo dei termini: *pingui, multum, saturata, sagina*, mentre l'iperbato di *pingui* e *sagina* permette di racchiudere fra i due termini il nesso *multum saturata* in un blocco ben solito e compatto. Il termine *sagina* rappresenta il primo esempio della tendenza invalsa in questa sezione ricorrere a termini appartenenti a un lessico mutuato dai generi più "umili", commedia e satira: esso, infatti, appartiene alla lingua della commedia, dove ha una forte frequenza in Plauto<sup>271</sup>.

Anche per Butine, come nella presentazione di altre ninfe, Lepidina sottolinea un particolare nesso intercorrente fra sé e la ninfa, che è definita "*Butine sociis mecum consueta choreis*" (v. 247): le due, quindi, sono per così dire compagne di danze. La rappresentazione della ninfa intenta alle danze si indirizza nel senso dell'attribuzione di una specifica connotazione 'bucolica', ma la dimensione pastorale della ninfa sembra emergere soprattutto e secondo modalità più inaspettate nella successiva caratterizzazione fornitane: *dives hedis, sed ditior agnis* (v. 248). Ricchezza e carattere pastorale contraddistinguono la ninfa, imprimendo al verso un carattere sentenzioso, che si regge sull'efficace e icastico parallelismo tra il nesso *dives hedis* e *sed ditior agnis*, che varia il precedente mediante l'uso del comparativo e la sostituzione dell'ablativo di limitazione *hedis* con *agnis*. Il Pontano piega alle esigenze dell'attualità il lessico bucolico: la menzione dei capretti e degli agnelli è pastorale, ma qui sta a indicare piuttosto una realtà economica. Dal momento che l'elemento dominante della descrizione è la carne (quella, appunto, dei capretti e degli agnelli) sembra da accettarsi la supposizione del Summonte, ripresa dalla Monti Sabia, che si trattasse di un quartiere di Napoli in cui doveva essere molto attivo il commercio della carne<sup>272</sup>.

Tale carattere spicca ulteriormente grazie all'uso del termine *farcimina* del v. 249. Il termine appartiene al lessico 'altro' del latino o a un lessico del latino 'altro': è, infatti, parola null'affatto letteraria, che rimane ai margini della tradizione letteraria e riemerge solo in trattati di culinaria o in Varrone<sup>273</sup>. La sua menzione, dunque, dimostra

<sup>271</sup> Plaut. *Most.* 65; *Trin.* 722; *Mil.* 845; *Most.* 236.

<sup>272</sup> I. I. Pontani, *Eclogae*, p.40 nota al verso 247.

<sup>273</sup> Si riportano di seguito le occorrenze che si è riusciti a rintracciare, cercando per quanto possibile di correlarle del contesto in cui sono calate per rendere meglio comprensibile le modalità di uso del termine:

un certo interesse dell'umanista per il lato meno elegante della tradizione latina antica, che può spiegarsi come gusto per l'erudizione quanto come interesse aperto e flessibile per essa.

vv. 250-254: Ut rubicunda nitet plenisque intenta canistris

Nobilis et libis et cognita buccellatis  
Ulmia, et intortis tantum laudata torallis;  
Quae mihi culta placet minus, at de polline vultum  
Non nihil alba placet, tamen est ferus ardor amantum

Con una lunga esclamazione, che si dispiega per tre versi (v. 250-2) e che riferisce il nome della ninfa solo nel terzo<sup>274</sup>, viene presentata la Napea successiva, Ulmia, che la Monti Sabia ricollega alla Piazza dell'Olmo, costruita in età Angioina pressappoco in corrispondenza dell'attuale via De Pretis<sup>275</sup>. Le caratteristiche della ninfa risultano le stesse della precedente e in sintonia con tutta la sezione: Ulmia è splendente (*nitet*, v. 250), ma in particolare è l'aggettivo *rubicunda* ad assumere una visibilità straordinaria grazie alla posizione speciale detenuta nel verso, incorniciata dalla preposizione *ut* e dal verbo *nitet* e un po' defilata rispetto all'altro attributo *intenta*. L'idea che viene trasmessa è sempre la stessa, quella della prosperità e dell'abbondanza: accanto all'aggettivo *rubicunda* trova, infatti, spazio l'espressione *plenis canistris* (v. 250), che è mutuata dalle *Georgiche*, dove stava a indicare i canestri in cui bisogna mettere le radici dell'amello che fa da nutrimento alle api<sup>276</sup>.

Il motivo d'interesse maggiore della sezione è però costituito dalle modalità d'impiego dei termini che designano gli attributi tipici della ninfa. Di Ulmia si riferisce la fama detenuta per l'abilità nella preparazione di alcune specialità culinarie, mediante

---

Terentius Uarro, *De lingua latina*, 5, 22, 111 *ab eadem fartura farcimina <in> extis appellata, + a + quo, in eo quod tenuissimum intestinum fartum, hila ab hilo dicta illo quod ait Ennius: 'neque dispendi[i] facit hilum'*; *Mulomedicina Chironis* 1, 42. Farcimina; 5, 468 *quod vocant graece ferisoma, latine farcimina*; 30, 452. *Perunctio ad farcimina. vini sext. III, olei hem., tritici hem., hordei hem., lactis hem., herbi hem., ciceris, faseli, cicerulae hem. Singulas*; 3, 179, linea: 17 *si farcimen hos tendere coeperit, quod graece appellatur ferisoma*; Aulus Gellius, *Noctes Atticae* 16, 7, 11, linea: 9 11 *Atque item in mimo, qui Saturnalia inscriptus est, botulum pro 'farcimine' appellat et hominem levennam pro 'levi'*; Apicius, *De re coquinaria* 2, index cap. 2 <SARCOPTES> I. *isicia II. hydrogarum et apothermum et amulatum III. vulvulae, botelli IV. lucanicae V. farcimina*; 2, 5, 2 V. FARCIMINA I. *Ova et cerebella teres, nucleos pineos, piper, liquamen, laser modicum, et his intestinum implebis*; 8, 7, 4, *teres piper, ligusticum, origanum, suffundes liquamen, cerebella cocta quod satis sit, similiter ova dissolves, liquamine temperabis, farcimina cocta integra praecides*; Diomedes, *Ars grammatica* 3, 485, 34 *satira autem dicta sive a Satyris, quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendae que dicuntur, quae velut a Satyris proferuntur et fiunt: sive satura a lance quae referta variis multis que primitiis in sacro apud priscos dis inferebatur et a copia ac saturitate rei satura vocabatur; cuius generis lancium et Vergilius in georgicis meminit, cum hoc modo dicit, lancibus et pandis fumantia reddimus exta et lances que et liba feremus: sive a quodam genere farciminis, quod multis rebus refertum saturam dicit Varro vocitatum.*; P. Flavius Vegetius Renatus, *Digesta artis mulomedicinae*, 1, 14, 1: *Farcimosus autem morbus ad similitudinem farciminis appellatus est, quia velut fistulis quibusdam inter cutem et carnem corruptus humor emanat et per totum corpus collectiones plurimas facit, et aliis velut minuentibus aliae rursum nascuntur*; Paulus Diaconus, *Excerpta ex libris Festi de significatione uerborum*, linea 4 *Silicernium erat genus farciminis, quo fletu familia purgabatur*; linea 8 *Botulus genus farciminis propter connexionem a bolis sic appellatur*; linea 9 *Ircei genus farciminis in sacrificiis*; linea 10 *Irceus genus farciminis*. Priscianus (pseudo), *De accentibus liber*, linea 15 *en syllaba finita, si sint a prima coniugatione | vel a quarta, producenda sunt, ut solor solamen solaminis, munio munimen, farcio farcimen; si a secunda vel a tertia, corripiuntur, ut sedeo sedimen, rego regimen*.

<sup>274</sup> v. 250-252: ut rubicunda nitet plenisque intenta canistris/ nobilis et libis et cognita buccellatis/ Ulmia et intortis tantum lausata torallis

<sup>275</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 252, p. 41.

<sup>276</sup> Verg. *Georgica*, 4, 280 *pabulaque in foribus plenis adpone canistris*.

aggettivi come: *nobilis* e *cognita* al v. 251; *laudata* al v. 252. I due versi tradiscono un forte parallelismo nella costruzione: l'attributo riferito a Ulmia – *cognita* nel v. 251 e *laudata* nel 252 – viene in entrambi i casi incorniciato dall'ablativo di limitazione: *buccellatis* (v. 251) e *torallis* (v. 252) e dall'aggettivo corrispondente *libis* (v. 251) e *intortis* (v. 252). A *buccellatis* risponde cioè, in una correlazione originale e inaspettata, *torallis*: entrambi i sostantivi sono *hapax* pontaniani e appartengono alla serie di termini originalmente introdotti dal Pontano nel latino, attingendoli dal lessico umile o dal gergo volgare della vita quotidiana. Il poeta si trova, infatti, dinanzi all'esigenza di riportare nella sua poesia elementi estranei alla tradizione stilizzata della bucolica classica, in quanto è sostanzialmente diversa l'ispirazione della sua bucolica, che si apre all'attualità e contingenza napoletana e questa necessità porta come conseguenza un'innovazione e un'originalità anche lessicali. L'accostamento di termini legati alla sfera della celebrità ad altri più umili e, in generale, il tentativo di esaltare la ninfa, con termini tratti dalla vita popolare della Napoli dell'epoca crea un certo effetto stridente, ma esso trova comunque giustificazione nel filtro narrativo di Lepidina. Tale operazione, cioè, è possibile e giustificata in quanto agli occhi di Lepidina, che si trova a descrivere la ninfa, questo accostamento non provoca nessuna frizione, ma è avvertito come naturale. La presenza di tali termini all'interno di questo tipo di componimento si spiega, poi, bene con la sua natura 'teatrale', che consente di dilatare facilmente la gamma lessicale.

I vv. 253-254 sono dedicati all'apprezzamento della bellezza della ninfa: lo spiccato cromatismo giocato sul colore bianco e l'equazione candore-bellezza vengono riproposti, ma in questo caso non più riferiti al colore dell'acqua, bensì al colore della farina. Il colorito niveo è, infatti, provocato dalla farina che la ninfa utilizza per preparare taralli e biscotti. Un curioso rovesciamento dei canoni ordinari interessa il personaggio di Ulmia, che si rivela come una delle figure più originali del componimento esattamente grazie a questa particolare caratterizzazione. La bellezza candida della ninfa rientra nel carattere di eccezionalità delle ninfe della *Lepidina* e, come al solito, provoca effetti devastanti su chi ne rimane vittima, ma quello di Ulmia è un candore generato non da nobiltà e bellezza innate, bensì da un prodotto comune, ordinario e prosastico come la farina. L'effetto di stridenza continua se si pensa che le conseguenze perniciose provocate dalla vista del suo volto imbiancato dalla farina (v. 254, *tamen est ferus ardor amantum*) vengono espresse con la formula lucreziana *ardor amantum* v. 254, che è usata nel IV libro del *De rerum natura*<sup>277</sup> per indicare la passione d'amore in un contesto completamente diverso: serio e scientifico. La formula, che nella tradizione poetica latina si porta dietro questo valore, riceve una collocazione insolita. Accomuna i due passi un generico pessimismo e un forte timore nei confronti della sfera erotica, ma diversa è la genesi e le conseguenze di questi sentimenti: quello che in Lucrezio era constatazione obiettiva e razionale della forza dell'impulso erotico sembra diventare nel Pontano piuttosto un modo di atteggiarsi dal sapore elegiaco, che constata con rassegnazione, ma anche con un certa fascinazione la potenza dell'amore.

vv. 255-260: Theodocie soror hanc festis nam saepe diebus  
 Ad choreas vocat, hic dulcem meditatur avenam;  
 Tum canit, ut taciti stupeant ad pascua tauri:  
 "Ad fontem duc, Nisa, boves, dum retia tendo."  
 Quid cum sola canit frondosae ad culmina villae:  
 "Huc ades, o Amarylli, vocant Amaryllida silvae?"

---

<sup>277</sup> Lucr. *Rer. Nat.* 4,1077

Alla ninfa Ulmia segue la sorella Theodocie, personificazione dell'attuale S. Giovanni a Teduccio<sup>278</sup>. Questa volta nome e identità della Napea vengono presentati immediatamente all'inizio della descrizione *Theodocie soror* (v. 255). La caratterizzazione di questa ninfa appare più articolata di quelle precedenti ed ella sembra ricoprire un ruolo di primo piano, quasi di guida in quanto chiama alle danze la sorella nei giorni festivi e intona un canto pastorale (v. 255-6)<sup>279</sup>. Nella sua descrizione il poeta cela alcune spie significative. Innanzitutto la sua attività si espleta nei giorni di festa, indicati con la stessa espressione, *festis diebus* (v. 255), che, nel carme 64 di Catullo, designa i giorni della festa<sup>280</sup> il che sembra essere una voluta allusione all'ipotesto catulliano. Il Pontano usa, poi, per il canto intonato da Ulmia l'espressione *dulcem meditatur avenam* (v. 256), che richiama inequivocabilmente alla prima ecloga di Virgilio: *siluestrem tenui musam meditaris auena*<sup>281</sup>. Ulmia ricopre, quindi, il ruolo di cantante bucolica. La canna pastorale diventa però qui oggetto del verbo, a differenza di Virgilio, ove è usato come ablativo strumentale, e le viene assegnato altro attributo, *dulcem*, che appare originale pontaniano. Nella tradizione il flauto bucolico è, infatti, per lo più connotato con altri aggettivi, che ne rimarcano soprattutto il carattere 'metaletterario': il *tenui* della prima ecloga, il *gracili*, usato nei quattro versi pseudo virgiliani d'introduzione all'*Eneide*<sup>282</sup> stanno a indicare una qualità che è da attribuire al flauto in quanto metafora della poesia bucolica, di una poesia che rivendica uno statuto più umile. Il Pontano, invece, più che sull'umiltà della musa bucolica, pone l'accento sulla sua dolcezza sonora, secondo una tendenza personale che è particolarmente sensibile all'aspetto musicale della poesia.

Grazie al racconto di Lepidina, viene fornito anche qualche stralcio del canto della ninfa, giusto un paio di versi, che però bastano a titolo esemplificativo (vv. 257; 260). La straordinarietà del suo canto è testimoniata dal comportamento suscitato nel mondo animale, ovvero dal silenzio attonito dei tori (v. 257). L'immediatezza di tale reazione, che è un argomento a favore dell'eccezionalità di canto e cantore, è resa con la brevità e sentenziosità della proposizione principale iniziale: *tum canit* (v. 257), a cui segue prontamente la consecutiva (*ut taciti stupeant ad pascua tauri*, v. 257). Il forte iperbato fra i due termini *taciti* e *tauri* avvicina in maniera oppositiva il verbo *canit* e l'aggettivo *taciti*, conferendo maggiore ricaduta e impatto al canto della ninfa, che viene colto nell'istante in cui irrompe e rompe il silenzio generale. L'arrestarsi del mondo e dei tori è rappresentato anche in Calpurnio Siculo, all'inizio dell'agone fra i pastori contenuto della seconda ecloga: la differenza sostanziale è costituita dal fatto che in Calpurnio il silenzio è inteso come presupposto e aspettazione dell'evento canoro: *Altaque per totos fecere silentia montes: Omnia cessabant, neglectaque pascua tauri Calcabant, illis etiam certantibus ausa est*<sup>283</sup>, mentre nel Pontano esso ne è diretta conseguenza. Il Pontano mostra, così, di essere abile conoscitore di quei passi della tradizione in cui vengono messi in scena canti di soggetto bucolico, e di far liberamente ricorso alle loro convenzioni<sup>284</sup>. Non solo la reazione della natura al canto dei pastori, ma anche l'introduzione stessa del canto, *tum canit*, sono rintracciabili nella tradizione precedente. Con la formula "*tum canit*", infatti, inizia e viene scandito il celebre canto di Dafni nella

<sup>278</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 255, p. 41.

<sup>279</sup> Theodocie soror hanc festis nam saepe diebus / ad choreas vocat, hic dulcem meditatur avenam.

<sup>280</sup> *Annua cum festis uenissent sacra diebus* (Catull. *Carm.* 64,388).

<sup>281</sup> Verg. *Ecl.* 1,2.

<sup>282</sup> Verg. *Aen.* 1 *Praem.* 1 *Ille ego, qui quondam gracili modulatus auena.*

<sup>283</sup> Calp. Sic. *Ecl.* 2,18.

<sup>284</sup> Per uno studio sull'identità di cantori dei pastori virgiliani cfr.: A La Penna, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Laterza, Bari, 2005, in particolare il capitolo IV: *Il Canto pastorale* pp.26 -32.

sesta ecloga <sup>285</sup>. Nella *Lepidina*, però, al *tum canit* non segue l'oggetto del canto, espresso con un discorso indiretto, bensì la formula funge da introduzione per il canto diretto.

Il primo stralcio di canto è contenuto nel verso 258 e riporta il comando rivolto a Nisa a condurre i buoi alla fonte mentre lei, Theodocie, tende le reti (*Ad fontem duc, Nisa, boves, dum retia tendo*). Il nome proprio Nisa appartiene palesemente alla tradizione bucolica: Nisa è il personaggio della ottava ecloga, per le cui nozze viene celebrato un piccolo 'epitalamio', ed è l'oggetto d'amore desiderato invano dal pastore che intona il canto. Forse per questo motivo conoscerà una discreta fortuna nella tradizione successiva e, in particolare, in quella umanistica, dove sembra piuttosto attivo<sup>286</sup>. L'espressione *retia tendo* ha invece altra ascendenza, dal momento che il suo uso è attestato in origine, in particolare, nella tradizione elegiaca: la sua accezione è, infatti, primariamente erotica e sta a indicare, con le reti, le insidie d'amore tese dall'amante<sup>287</sup>. Il Pontano rende quindi bucolica un'espressione della tradizione elegiaca, scavalcando l'uso metaforico che ne avevano fatto gli elegiaci e andando a recuperare l'accezione letterale originaria.

Il secondo stralcio di canto (v. 260) è stato ascoltato da Lepidina, mentre la ninfa canta da sola sul culmine della villa frondosa (*cum sola canit frondosae ad culmina villae* v. 259). Il contesto è dunque bucolico, come dimostra l'aggettivo *frondosus* (v. 259), così come l'oggetto del canto. Se nel primo pezzo era nominata Nisa, viene qui invocato un altro personaggio femminile che grandissima fortuna conosce nella tradizione bucolica: Amarillide (v. 260: *Huc ades, o Amarylli, vocant Amaryllida silvae*). Del personaggio bucolico non viene ripreso solamente il nome, ma l'allusione messa in atto è molto più sottile. Theodocie canta di boschi che invocano Amarillide; nella prima ecloga di Virgilio, Melibeeo nota che Titiro 'insegna ai boschi a risuonare il nome di Amarillide' (*Formosam resonare doces Amaryllida silvas*<sup>288</sup>). Lo spunto in germe in Virgilio viene sviluppato dal Pontano in maniera tale che le selve, che nella bucolica virgiliana stavano ancora imparando da Titiro a risuonare il nome della donna, lo hanno ormai appreso bene e lo invocano ora in maniera autonoma. D'altra parte anche la scelta del verbo *vocare* si presenta allusiva, dal momento che il verbo compare affiancato ad Amarillide sempre nella prima ecloga, dove è Amarillide che invoca gli dei: *Mirabar quid maesta deos, Amarylli, uocares* (Verg. *Ecl.* 1, 36). La pregnanza del personaggio all'interno della bucolica del Pontano è testimoniata dal fatto che Amarillide è anche la protagonista dell'ecloga contenuta nell'*Antonius*<sup>289</sup>. Anche l'attacco del canto di Theodocie, *Huc ades, o Amarylli*, è tipicamente bucolico-virgiliano, benché l'apostrofe nelle *Bucoliche* sia riferito sempre ad altri personaggi: ad Alessi nella seconda (2,45); a Melibeeo nella settima (7,9), a Galatea nella nona (9,39; 9,43).

---

<sup>285</sup> *Tum canit Hesperidum miratam mala puellam* (Verg. *Ecl.* 6,61); *Tum canit errantem Permessi ad flumina Gallum* (Verg. *Ecl.* 6,64). Anche nella tradizione bucolica successiva umanistica questa formula introduttiva viene più volte ripresa, a testimonianza del forte impatto che doveva rivestire nell'immaginario umanistico: Boiardo *Past.* 6, 24; Sannaz. *Pisc.* 4, 59, 4, 69; Fr. Luisini *Carm.* 6, 26.

<sup>286</sup> Si ritrova nella corrispondenza bucolica fra Dante e Giovanni del Virgilio, nelle *Piscatorie* del Sannazaro e in Flaminio: Dante, *Egl.* 8; 57; *Giov. Virg. Egl. ad Dantem* 2, 8; 2, 57; Sannaz. *Pisc.* 3, 51-68-76-84-92; M. A. Flamin. *Carm.* 3, 18, 8; 4, 18, 7.

<sup>287</sup> La formula appare particolarmente cara a Ovidio, ma compare anche successivamente con il significato di tendere insidie, dare la caccia: Cfr. *Parcius exigito pretium, dum retia tendis*, (Ovid. *Am.* 1,8,69) *Quo postquam uenere uiri, pars retia tendunt*, (Ovid. *Met.* 8,331); *Laudantem Selium cenae cum retia tendit* (Mart. *Epigr.* 2,27,1). L'espressione compare anche in contesto bucolico nelle *Bucoliche* di Marco Valerio, ma viene qui usata con l'accezione erotica- elegiaca: *Ha pereat Phillis, quod retia tendere suasit*: (Marc. Val. *Bucol.* 3,95).

<sup>288</sup> Verg. *Ecl.* 1, 5.

<sup>289</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, cit. pp. 98 (30)-99(35).

La figura di Theodocie così schizzata lascia trarre una conclusione fondamentale: la ninfa è una cantrice bucolica, che non canta semplicemente temi di natura pastorale, ma, più precisamente, in maniera circoscritta canta Virgilio e si rivela, quindi, come conoscitrice della tradizione bucolica virgiliana. In questa caratterizzazione spiccatamente pastorale della personificazione di S. Giovanni a Teduccio non è da escludere l'intenzione di un riferimento alla natura dei luoghi circostanti la cittadina, che dovevano essere ancora ricoperti di pascoli e una fitta vegetazione.

vv. 261-268: Hanc, Macron mihi care, (tulit sors) aspice nymphen:

Ad clivum Pistasis adest, en intuba purgat,  
 Rasilibusque honerat calathis et stringit anethum.  
 Non clivus, non fons, non longi haec litoris acta  
 Vidit ea pictos melius contexere qualos;  
 Nunc quoque (fama refert) liquidum quod in aere rorem  
 Cogere apes et mella cavis infundere cellis  
 Pingit, et e vario reddit sua munera iunco.

Lepidina invita il marito a prestare attenzione alla ninfa successiva, Pistasi, l'ennesima creatura mitologica del Pontano, personificazione di un'antica via Pistasi nella zona dell'attuale Forcella<sup>290</sup>. Un fortissimo iperbato separa l'oggetto del verbo *aspice* dal pronome ad esso riferito, *hanc*, per cui i due termini *hanc* e *nymphen* si vengono addirittura a trovare ai poli opposti del verso. Il verso presenta una struttura articolatissima, così costruita: prima il pronome personale *hanc*, poi l'apostrofe enfatica rivolta al marito, *Macron mihi care*, poi un'incidentale (*tulit sors*) e infine verbo (*aspice*) e oggetto (*nymphen*). La forma utilizzata per 'ninfa', *nymphen*, è più ricercata e rara ed è di ascendenza ovidiana: questa forma, che ancora una volta tradisce la ricerca di un effetto grecizzante, compare nella tradizione antica quasi esclusivamente in Ovidio che la usa nel XIV libro delle *Metamorfosi* per la ninfa Canente amata da Pico<sup>291</sup>; nei *Fasti*, quando riferisce che Anna Perenna viene anche identificata con una ninfa figlia di Atlante (*nymphen Azanida*)<sup>292</sup>, mentre nella tradizione bucolica medievale è ripresa da Marco Valerio<sup>293</sup>.

Inconsueto è il modo in cui viene descritta la ninfa: intenta a raccogliere, presso un pendio<sup>294</sup>, dell'indivia (*intuba*, v. 262): l'*intuba* è pianta sconosciuta alla tradizione poetica latina e anch'essa trova posto solo in trattati tecnici come quello di Columella, di Plinio e quello di Apicio<sup>295</sup>. L'introduzione di tale pianta rappresenta una novità assoluta, che consente a un nuovo tipo di flora di assumere dignità letteraria e poetica grazie al Pontano. Egli apre infatti a una botanica del tutto nuova, poco stilizzata, poco elegante e quasi del tutto ai margini del mondo letterario bucolico. Anche la successiva immagine, quella della ninfa che riempie i canestri e coglie l'aneto (v. 263), che potrebbe considerarsi propria della bucolica, in realtà si fonda su un lessico estraneo alla sua tradizione: *rasilibus calathis* è, infatti, formula ovidiana e sta a indicare nelle

<sup>290</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 262, p. 42.

<sup>291</sup> Ovid. *Met.* 14, 333.

<sup>292</sup> Ovid. *Fast* 3, 659.

<sup>293</sup> Marc. Val. *Bucol.* 3, 75; 4, 92. In ambito medievale, tuttavia, mostra di conoscere la formula anche Giovanni di Garlandia (*Epithal.* 5,36).

<sup>294</sup> *Ad clivum*: rispecchia, stando al Summonte, un dato topografico reale: Summonte, cfr la nota della Monti Sabia in I. I. Pontani *Eclogae*, p. 42 nota al v. 262.

<sup>295</sup> Columella, *Res rustica*, 2, 17, 22; 8, 14, 17; Apicius, *De re coquinaria*.1, 3, 2; 1, 3, 18, 4, 16; 3, 18, 20, 18; Anthimus, *De obseruatione ciborum epistula ad Theodericum regem Francorum*, 51, 21, 4; Plinius maior, *Naturalis historia*, 19, 126, 3, 1; Soranus *sec. translationem et retractationem Mustionis*, *Gynaecia* 2, 10, 19; 2, 10, 70, 17; 2, 22, 12; 2, 23, 11.

*Heroides* i canestri levigati che Deianira rinfaccia a Ercole di maneggiare ora che si trova tra le fanciulle di Ionia, dimentico della sua fama di eroe<sup>296</sup>.

Ai vv. 264 ss., come in precedenza per Ulmia, viene riferita l'abilità per cui eccelle la ninfa, come fatto in precedenza per Ulmia. Se Ulmia si distingueva per la preparazione di taralli e salsicce, e Teodocie per il suo canto, Pistasis è famosa per la produzione di cesti (v. 264-5). Per sottolineare l'unicità e l'eccezionalità della ninfa in questa produzione, viene usata una lunga iperbole dalla struttura negativa: nessun monte, nessuna fonte nessuna spiaggia ha visto intrecciate ceste meglio di lei (*Non clivuus, non fons, non longi haec litoris acta / vidit ea pictos melius contexere qualos*). L'intero verso 264 è occupato dai termini che sono negati, mentre il verbo scivola al verso successivo, dove viene rivelato l'oggetto di tale unicità (*pictos qualos*). Da notare come i termini in negativo sono tutti gli elementi costitutivi della fisionomia morfologica della città: i pendii, il mare, le fonti, che così grande parte rivestono in un componimento centrato sulla retorica dell'acqua, fornendo così una velocissima panoramica su Napoli.

Il termine usato per i cesti, *qualus*, ricorre nelle *Georgiche*, dove è adottato per i cesti in cui si consiglia di mescolare il terreno ricco di sale con l'acqua dolce<sup>297</sup>. La menzione dei cesti offre, quindi, il destro per la rappresentazione di uno di essi (vv. 267-8). Nel giro di pochi versi il poeta rappresenta, nella migliore tradizione bucolica, un'elegante e breve *ekphrasis* dell'oggetto bucolico. La raffigurazione della scena dipinta viene presentata come cosa risaputa, oggetto di fama – *fama refert* (v. 266) – e la tecnica rappresentativa adottata è di grande effetto. Per designare l'attività della donna sono utilizzati i verbi *pingit* e *reddit*, ma *pingit* viene fortemente ritardato all'interno della sezione (si trova al v. 268), per cui prima vengono rappresentati gli oggetti dipinti e poi l'azione del dipingere: l'autore, cioè, ci pone sotto gli occhi prima la scena dipinta come se fosse reale, senza dirci subito che è tale, e solo alla fine svela la finzione, con una sorta di effetto di *aprosdoketon*. L'oggetto della descrizione appare decisamente pastorale, meglio sarebbe dire georgico, in quanto viene rappresentata l'attività delle api: *liquidum quod in aere rorem / cogere apes et mella cavis infundere cellis / pingit et e vario reddit sua munera iunco* (vv. 266-8). Il debito georgico è tradito anche dall'utilizzo dall'aggettivo *cavus*, in quanto così viene definita la corteccia bucata del leccio in Verg. *Georg.* 2, 451-2<sup>298</sup>. L'aggettivo *vario*, riferito a *iunco*, imprime un certo colorismo al quadretto affrescato, ma può avere anche significato più sottile e richiamare in qualche modo alla retorica della *varietas*. Theodocie era già stata caratterizzata come personaggio colto e come fine conoscitrice di Virgilio: anche a Pistasis viene in qualche modo conferita la stessa caratteristica. Difatti le api sono, in particolare nella simbologia umanistica e pontaniana, simbolo di Virgilio e della dolcezza della sua poesia, mentre l'aggettivo *vario* riporta a un determinato tipo di poesia, quella che si ispira alla *poikilia* alessandrina. È dunque riconoscibile il tentativo da parte del Pontano di connotare entrambe le ninfe come personaggi riconducibili alla sfera virgiliana in quanto detentrici di un'arte che rispecchia la poetica virgiliana.

vv. 269-275: Forma illi damno est; nulli connubia amantes,  
Nulli etiam thalamos nymphae petiere iugales,  
Quod timeant cupidae simul aspirare rapinae  
Hinc Faunos, illinc Laestrygonas et Cyclopas

<sup>296</sup> Rasilibus calathis supposuisse manum (Ovid. *Epist.* 9,76) Ritorna anche in Poliz. *Sylvae* 2, 160 *Aut cista exportant aut rasilibus calathiscis*.

<sup>297</sup> Verg. *Georg.* 2,241 *Tale dabit specimen: tu spisso uimine qualos*, ma esso è presente, ancora una volta, anche in Columella (*Rust.* 83).

<sup>298</sup> *Missa Pado, nec non et apes examina condunt / Corticibusque cauis uitiosaeque ilicis aluo.*

Correptos facie et candentis honore papillae  
Et naevo nigrante nigroque ad tempora cirro,  
Coniurasse tori iura et violare mariti

Con un certo salto logico si passa al motivo della bellezza fisica della ninfa (v. 269: *forma*), che è accompagnato dalla spiegazione della mancanza di pretendenti fornita da Lepidina (vv. 269-275). La dimensione ninfale viene nuovamente posta in contrapposizione all'ambito dell'amore, a cui si relaziona in maniera estremamente problematica. Questa problematicità del mondo delle ninfe con la sfera amorosa è in parte topica: le ninfe ovidiane, ad esempio, appaiono spesso e volentieri recalcitranti a contatti erotici. Ma, se in precedenza questa conflittualità era generata dalla volontà stessa delle ninfe, in questo caso la solitudine di Pistasi è conseguenza non voluta e diretta della sua bellezza. Il poeta inizia la sezione con un'affermazione categorica, che appare paradossale e nell'uso dei termini, dà vita a un ossimoro: *Forma illi damno est* (v. 269). Paradossale è in effetti, la condizione della ninfa, che non trova pretendenti esattamente perché troppo bella. La sua triste condizione è resa enfaticamente mediante l'*iteratio* di *nulli* (*nulli connubia amantes / nulli etiam talamo*, vv. 269-70), che rende manifesta una tensione crescente, quasi in *climax*: dapprima viene negata alla ninfa la possibilità di un generico connubio (*nulli connubia*, v. 269), poi quella dei talami (*nulli etiam thalamos*, v. 270).

Il sostantivo *thalamos* è qui aggettivato con l'aggettivo *iugales*, che non è raro nella tradizione poetica latina, ma in essa è per lo più riferito alle fiaccole nuziale e concordato quindi con *taedas*. Qui invece viene usato nella stessa modalità del passo delle *Argonautiche* di Valerio Flacco in cui viene profetizzato da Mopso il delitto di Medea e l'incendio del letto nuziale<sup>299</sup>: in entrambi i poeti, dunque, la formula è calata in un contesto sfavorevole di negazione del mondo matrimoniale.

Dopo tale sorprendente dichiarazione, Lepidina riferisce anche la causa della mancanza di pretendenti: è la paura per l'eccessiva concorrenza da parte di fauni, lestrigoni e ciclopi. Il timore è espresso in maniera inconsueta, con un *verbum timendi* che regge un infinito: *Quod timeant cupidae simul aspirare rapinae*, che ricalca da vicino le movenze del volgare. L'espressione *cupidae rapinae* è mutuata da Properzio, che la usa nella ventesima elegia del primo libro, in cui l'interlocutore è quel Gallo a cui è dedicata anche la decima ecloga virgiliana. Nell'elegia di Properzio, le ninfe sono soggetto della rapina anziché oggetto e costituiscono un pericolo per l'amore di Gallo, che è invitato a guardarsene bene: *Nympharum semper cupidas defende rapinas* (Prop. *Eleg.* 1,20,11). La tensione fra mondo bucolico e mondo elegiaco che era in atto in Properzio viene riproposta anche nel mondo pontaniano. L'amore delle ninfe, per Properzio, viene inteso come dimensione fisica destabilizzante rispetto all'amore più convenzionale di Gallo: il Pontano sembra recepire qualcosa di questa *Stimmung* e fa delle *cupidae rapinae*, allo stesso modo, un ostacolo a una dimensione regolarizzata e incanalata dell'amore.

Nella scelta e nella menzione degli autori di tali 'rapine', Fauni, Lestrigoni e Ciclopi, sembrano essere in atto diverse suggestioni: i primi sono da ascrivere sicuramente al mondo bucolico, mentre Lestrigoni e Ciclopi appartengono a quello dell'*epos* e dell'eroismo. L'uso oppositivo degli avverbi *hinc* e *illinc* (v. 272) pare funzionale a sottolineare proprio questa sottile distinzione: da una parte i fauni e il mondo bucolico (*hinc Faunos*), dall'altra i Ciclopi e i Lestrigoni, che simboleggiano il mondo epico, ma anche il mondo marino (*illinc Laestrygonas et Cyclopas*). D'altra parte però l'associazione di Lestrigoni e Ciclopi è presente anche in Giovenale nella

<sup>299</sup> Val. Fl. *Argon.* 1,226: *Aesonide. cerno et thalamos ardere iugales*

quindicesima satira<sup>300</sup>: è dunque formula satirica, più che epica e la sua presenza in questa sezione evoca bene quello che sarà il carattere dei versi successivi: parodico-umoristico. All'inizio della XV satira Giovenale riporta l'obiezione che si sarebbe potuta avanzare al racconto che Ulisse fece alla corte dei Feaci: tanto stupidi credeva i Feaci per raccontargli invenzioni di Lestrigoni e Ciclopi?<sup>301</sup>

Il Pontano tiene presente non solo dal punto di vista lessicale la satira di Giovenale, ma anche da quello "poetico"-“ideologico”. Giovenale sta mettendo alla berlina Ulisse: fa satira su Omero, ovvero sull'epica classica, l'umanista, ugualmente, ripropone una lettura nuova dell'epica classica, sta alludendo al genere epico classico, ma connotandolo in modo nuovo e sottoponendolo a una rivisitazione umoristica, che avrà luogo nei versi successivi.

I versi 273-274 contengono un'ulteriore celebrazione della ninfa, in quanto riportano i motivi che dovrebbero spingere tali eroi a insidiare Pistasi: non solo la bellezza del volto *facie* (v. 273), ma anche lo splendore (*honore*, v. 273) del seno candido: l'esaltazione della bellezza femminile viene basata nuovamente sul chiaroscuro ottenuto dalla contrapposizione fra il candore dell'incarnato, del seno e il nero di un neo e dei capelli. Il v. 274 è completamente dominato dal colore nero, grazie all'abile accostamento allitterante dei termini *naevo nigrante nigroque*; il participio *nigrante*, inoltre, in palese opposizione al participio *candentis* del v. 273, crea con l'aggettivo *nigro* una figura etimologica che insiste sulla resa cromatica del nero. Nel verso successivo viene invece indicata la conseguenza ultima di un matrimonio con la ninfa e delle insidie degli eroi: la violazione dei patti nuziali (*coniurasse tori iura et violare mariti*, v. 275).

Viene scoperto in questo modo il senso della sezione, in un verso che è rivolto interamente all'aspetto per così dire 'giuridico', normativo del matrimonio, come dimostrano i termini della sfera legale impiegati: i verbi *coniurasse*, *violare* e il sostantivo *iura*. Sono i pericoli del matrimonio, le minacce e le insidie esterne ad essere messe al centro dell'attenzione, con una premura che assume quasi il sapore del didascalico. La formula *iura tori* ha però sempre matrice elegiaca: Ovidio la impiega negli *Amores* insieme al verbo *dare* nel significato di 'sposare', in riferimento al matrimonio di Aniene e di Ilia; nelle *Heroides* sta a indicare i diritti coniugali, che Paride invita Elena a tradire<sup>302</sup>; sempre nelle *Heroides* viene pronunciata da Cidippide ricordando ad Aconzio che egli potrebbe esigere 'il diritto del letto' solo se lei glielo avesse mai promesso<sup>303</sup>.

vv. 276-285: Heu sqalet formosa domi, metus urget amantes.  
 Capparion ubi nunc, ubi Sedigitus Manubrion,  
 Ausi etiam mediis uxorem avellere claustris  
 Neptunni? Centum his Tritones, at ille superbum  
 Excudit aurigam curru et lacerum abiicit undis,  
 Capparion Petroonte, Aeronte satus Manubrion.  
 Illi, illi heroes et digni ruris alumni,  
 Et quercu nutriti et castaneis hirsutis,  
 Arbuta quis miliumque liquens abdomen et unctum  
 Miscebant festis convivia lauta diebus.

A questo punto si frappone l'intervento di Macrone (vv. 276-285), che fa da commento alla condizione della ninfa. Il paradosso da cui è caratterizzata la vita di Pistasi viene ritratto anche nelle sue parole in particolare dall'ossimoro *sqalet formosa*

<sup>300</sup> Iuv. Sat. 15,18 *Fingentem immanis Laestrygonas et Cyclopas?*

<sup>301</sup> Iuv. Sat. 15, 13 ss.

<sup>302</sup> *Epist.* 16,286.

<sup>303</sup> *Epist.* 21,142. La formula è altresì attestata anche nelle epigrafi: *Carm. epigr.* 1395,32.

(v. 267) che coglie in pieno la condizione della ninfa che, pur bella, avvizzisce a casa. Per rappresentare la condizione di paura degli amanti che impedisce loro di aspirare alla sua mano si fa ricorso di nuovo a una formula lucreziana: *metus urget* (v. 276)<sup>304</sup>.

In contrapposizione alla paura di questi amanti, Macrone cita esempi opposti del passato in chiave paradigmatica. La sezione appare, in realtà, leggermente sganciata dal resto della narrazione, quasi un interludio di pura fantasia, ma l'elemento più rivelante è rappresentato dalla scelta dei nomi. Tra i grandi del passato, che Macrone ricorda come capaci di compiere imprese, di strappare donne anche dal mezzo dei recinti di Poseidone, è citato prima un certo *Capparion* (v. 277), poi *Sedigitus* e *Manubrion* (v. 277). Macrone si chiede con stupore dove siano finiti ora (*nunc* v. 277) eroi del genere: l'incredulità dell'uomo è accentuata dalla ripetizione a distanza ravvicinata di *ubi-ubi* (v. 277). La loro temerarietà viene espressa dal participio *ausi* (v. 278) che è lo stesso che connotava le imprese degli argonauti nell'*incipit* del 64mo carme di Catullo, dove erano impegnate a strappare *avertere*, il famoso vello.

L'impresa degli antichi eroi di cui parla Macrone è invece quella di rapire una dea, Anfitrite, ma in entrambi i testi è attiva una contrapposizione fra presente e passato, in cui il passato viene idealizzato come età eroica. Che qui, però, il punto di vista sia filtrato da una buona dose di umorismo, è testimoniato dagli antroponimi assegnati a questi personaggi leggendari. *Capparion*, non altrimenti attestato, contiene in sé la radice di *capperus*, pianta che non trova posto nella tradizione bucolica. Il ricorso a una pianta per nulla inserita nella tradizione poetica classica per coniare il nome di un eroe pseudo-mitologico non può che creare un effetto stridente e umoristico, che ha come conseguenza quella di smorzare la carica moralistica dell'intervento di Macrone. Un *Sedigitus*, è invece rintracciabile nella letteratura latina: è il nome di un critico letterario, che viene menzionato nelle *Noctes Atticae*<sup>305</sup>, in Plinio<sup>306</sup> e in Nonio Marcello<sup>307</sup>. Le testimonianze indirette conservate lo vogliono autore di un canone dei poeti comici latini e la sua presenza in questa sezione, unico nome non di pura invenzione, sembra lasciare in qualche modo un indizio. *Sedigitus* è critico letterario, è critico commediografo e viene citato, con gusto tipicamente erudito, nell'opera più 'teatrale' del Pontano e in una sezione decisamente umoristica.

Difficile non intravedervi, forse, la volontà di alludere in qualche modo a uno dei generi di riferimento del componimento o, quantomeno, allo spirito comico che domina questa sezione. *Manubrion* è altro *hapax* del Pontano, ma sembra essere giustificato per una sorta di gioco di parole con *Sedigitus*, che suona come "sei dita e un manubrio". Il carattere 'comico' della sequenza sembra ulteriormente confermato da quest'indizio.

Il Pontano inventa in questo frangente un piccolo mito: immagina che questi eroi abbiano fatto irruzione nei recinti di Nettuno per strapparvi la moglie. I cento tritoni che attorniano Nettuno sono vani: egli viene infatti scalzato dal carro e lasciato nelle onde

---

<sup>304</sup> *Sed magis in uita diuum metus urget inanis* (Lucr. *Rer. Nat.* 3,982).

<sup>305</sup> Aulus Gellius, *Noctes Atticae* 15, 1: *Vulcacijs Sedigitus in libro, quem de poetis scripsit, de comicis Latinis iudicavit*; 15,1, linea 4 *Sedigitus in libro, quem scripsit de poetis, quid de his sentiat, qui comoedias fecerunt, et quem ex omnibus praestare ceteris putet ac deinceps, quo quemque in loco et honore ponat, his versibus suis demonstrat: multos incertos certare hanc rem vidimus, palmam poetae comico cui deferant*; 3, 3, 1, linea: 8 *1 Verum esse comperior, quod quosdam bene litteratos homines dicere audivi, qui plerasque Plauti comoedias curiose atque contente lectitarunt, non indicibus Aelii nec Sedigiti nec Claudii nec Aurelii nec Accii nec Manilii super his fabulis, quae dicuntur 'ambiguae', crediturum, sed ipsi Plauto moribus que ingeni atque linguae eius.*

<sup>306</sup> Plinius maior, *Naturalis historia* 11, 244, linea 13 M. *Corani ex patricia gente filias duas ob id Sedigitas accipimus appellatas et Volcacijs Sedigitum, inlustrem in poetica.*

<sup>307</sup> Nonius Marcellus *De compendiosa doctrina* 2, linea 27 *Laberius in Sedigito* (82): *grundientem aspexi scrofam*.; 6, linea: 1: *GRVNDIRE cum sit proprie suum, ut Laberius || in Sedigito* (82): *grundientem aspexi scrofam*; et *Claudius lib. XVI Annalium* (77): *'grundibant graviter pecus suillum'*; etiam *hominum esse grunditum Caecilij [in] Imbriis designavit* (103): *cruento ita ore grundibat miser.*

(vv. 279-280). Il v. 281 chiude la breve narrazione con una struttura circolare, tornando a citare i protagonisti (v. 281: *Capparion Petroonte, Aeronte satus Manubrion*). Si viene così a formare un'anafora e un'epifora fra il v. 277 iniziale della narrazione e l'ultimo 281. I nomi, questa volta, vengono citati con tanto di patronimico, come si addice agli eroi, ma anche i nomi dei padri sono di fantasia e dal nome 'parlante' che sembra parodistico di quelle tradizioni. Capparion è figlio di Petroonte, Manubrion di Aeronte: si distingue facilmente la radice del termine '*petra*' in uno e del termine '*aes*' nell'altro e, d'altra parte, un manubrio di bronzo è tutt'altro che impensabile<sup>308</sup>.

L'ammirazione di Macrone per i personaggi viene riconfermata con l'*iteratio* enfatica del pronome (*illi, illi*, v. 282), con la definizione di *heroes* (v. 282) loro attribuita e quella di *digni ruris alumni* (v. 282), che è tratta da Giovenale, come nota la Monti Sabia<sup>309</sup>. La notazione che in questa sezione il Pontano abbia presente Giovenale e la sua attenzione alla vita primitiva è senz'altro corretta, ma è difficile non cogliere un velo di umorismo e ironia che lo distacca dalle affermazioni di Macrone: un sorriso bonario e poco convinto, molto lontano dal sarcasmo di Giovenale, contraddistingue la sua narrazione.

Gli eroi sono immaginati nutriti di ghiande e di castagne, definite *hirsutae*, come nella settima ecloga di Virgilio<sup>310</sup>, forse per accentuare il senso di rozzezza e poca eleganza che contraddistingue il loro mondo. D'altra parte è interessante notare come un riferimento alle ghiande come cibo dei maiali è presente anche nel passo di Nonio in cui viene citato Sedigito<sup>311</sup>. L'inevitabile contrapposizione passato-presente di questa sezione non si risolve necessariamente a favore del primo, come convenzionale nella letteratura latina. Il Pontano sta contrapponendo due mondi, ma sta caricando e connotando il primo in un modo preciso, andando a segnare, a sottolineare gli aspetti meno eleganti e mettendolo in una luce satirica. Tacitamente, a fianco di questo mondo rozzo del passato, vive un mondo meno eroico, ma più elegante, che è il mondo del presente di Lepidina e Macrone o, ancor meglio, il mondo senza tempo degli eroi e delle ninfe napoletani.

Oltre a Giovenale, il Pontano sembra che stia tenendo presente un'altra descrizione celebre delle epoche primitive: quella contenuta nel quinto libro del *de rerum natura* di Lucrezio, dove allo stesso modo, riferendosi al cibo degli uomini primitivi, si nominano ghiande e arbusti<sup>312</sup>. Le altre piante menzionate, allo stesso modo, appartengono a una tradizione bassa, umile, quella della satira o della commedia per lo più. Così il miglio, *milium*, compare in Marziale<sup>313</sup>, (ma anche nelle *Georgiche*<sup>314</sup>) o l'*abdomen* in Plauto<sup>315</sup>, Lucilio<sup>316</sup> e Giovenale<sup>317</sup>. L'aggettivo *unctum*, qui riferito ad

<sup>308</sup> Nelle *Metamorfosi* di Ovidio viene menzionato un Petroo nel XII libro, nel racconto dello scontro fra centauri e Argonauti in cui sfocia il banchetto nuziale di Piritoo e Ippodamia: vv 327ss: *vidi ego Petraeum conantem tollere terra / Glandiferam quercum; quam dum complexibus ambit / Et quatit huc illuc labefactaque robora iactat, / Lancea Pirithoi costis immissa Petraei / Pectora cum duro luctantia robore fixit*. I punti di contatto tra il passo ovidiano e quello del Pontano sono almeno due: da una parte il motivo epitalamico che vede messe in scena delle nozze eroiche, dall'altro la narrazione di uno scontro fra eroi del un passato mitologico e la descrizione di uno di loro, Petroo, che lo presenta come un concentrato di rozza forza fisica e accosta il suo nome alla menzione della quercia.

<sup>309</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota ai vv. 282-85, p. 43.

<sup>310</sup> Verg. *Ecl.* 7,53 *Stant et iuniperi et castaneae hirsutae*.

<sup>311</sup> Cfr. *supra* n. 34.

<sup>312</sup> Lucr. *Rer. Nat.* 5,938: *Sponte sua, satis id placabat pectora donum / Glandiferas inter curabant corpora quercus / Plerumque; et quae nunc hiberno tempore cernis / Arbuta puniceo fieri matura colore, / Plurima tum tellus etiam maiora ferebat*.

<sup>313</sup> Mart. *Epigr.* 12,72,5.

<sup>314</sup> Verg. *Georg.* 1,216.

<sup>315</sup> Plaut. *Curc.* 323.

<sup>316</sup> Lucil. *Sat.* 1041.

<sup>317</sup> Iuv. *Sat.* 2, 86; 4,107.

*abdomen*, com'è facilmente comprensibile, ugualmente presenta un'alta frequenza nella tradizione comico-satirica<sup>318</sup>. Il contesto in cui vengono consumati questi cibi, *convivia lauta*, compare ugualmente in testi satirici: non solo Marziale<sup>319</sup>, ma anche il Catullo di un carne dalla vena fortemente satirica, il 47, in cui è descritto un banchetto eccessivo<sup>320</sup>, “fuori norma” in quanto avviene di giorno e trasgredisce le regole di misura ed eleganza dei convivi.

vv. 286-9: Pistasis siqua est, digna est heroe marito,  
 Cultorem tamen et vitis suspirat et horti  
 Et cui sit cucumis sit et unca cucurbita curae;  
 Est quoque spes agiles sciat, ut tornare catinos

Lepidina, a questo punto, delinea il profilo del marito ideale di Pistasis (vv. 286-9): la tensione fra mondo eroico e mondo pastorale, che domina la sezione, continua ad essere attiva: Pistasis è degna di un marito eroe (*digna est heroe marito*, v. 286)<sup>321</sup>, ma preferisce in realtà un uomo di estrazione più bassa, che viene descritto, nei vv. 287-289, come coltivatore della vite e dell'orto e abile al tornio (*Cultorem tamen et vitis suspirat et horti / et cui sit cuculi, sit et unca cucurbita curae / est quoque spes agiles sciat ut tornare catinos*). L'attività di questo marito ideale viene posta in primo piano mediante il ricorso alla parola *cultorem* che dà inizio al v. 287 e si colloca in forte contrasto con il sostantivo *heroe* del verso precedente. Non si tratta esclusivamente di due diverse attività messe in contrapposizione, bensì di due mondi poetici opposti. I poli attorno a cui ruota la tensione poetica di questa pompa sono da una parte la poesia epica, che però sembra confinata alle epoche passate, come se fosse concepibile solo in una fase primitiva dell'umanità, dall'altra quella *holitoria*, perché è meglio parlare di mondo 'olitorio', che di georgica o bucolica. Queste ultime due dimensioni vengono infatti bene amalgamate e rielaborate nelle ecloghe pontoniane, per cui dalla fusione delle due si viene a formare un unico originale codice che potrebbe essere definito, appunto, *holitorio*<sup>322</sup>. La dimensione eroica, nella sua valenza poetica o ideologica che si voglia, appare invece come un codice superato, non più valido, che viene tranquillamente surclassato da un mondo più umile. D'altra parte è lo stesso poeta a definirsi, più avanti, nella sezione delle profezie, con il sostantivo *consitor horti* (v. 758). Se questa è la denominazione che il poeta sceglie per sé in una sequenza da leggersi tutta in chiave di dichiarazione poetica, evidentemente essa doveva detenere una posizione prioritaria di validità su tutte le altre possibili. La netta opposizione tra il tipo di marito di cui sarebbe degna la ninfa e i suoi desideri reali è evidenziata anche dall'uso della preposizione *tamen* (v.287), che testimonia la presenza di una forte tensione nei confronti del codice epico.

Il marito ideale della ninfa deve essere, dunque, cultore della vite e dell'orto (v. 287): un'attenta analisi ci fa capire che ci troviamo fuori anche dal mondo bucolico, oltre che da quello epico. Sembrerebbe più vicino quello georgico, ma i versi successivi illuminano meglio, menzionando due tipi di ortaggi particolari: il cocomero (*cucumis*, v. 288) e la zucca (*cucurbita*, v. 288). Il primo, il cocomero, viene citato nelle

<sup>318</sup> Plaut. *Bacch.* 446; *Pseud.* 1190; *Truc.* 289; Ter. *Phorm.* 339; Lucil. *Sat.* 1281; Hor. *Sat.* 2,2,68; 2,1,7; 2,5,83; 2,4,78; 2,5,86; 2,6,64; *Epist.* 1,17,12; Pers. *Sat.* 2,30; 3,102; 4,17; 5,180; 6,16; Mart. *Epigr.* 1,53,4; 10,66,4; 12,63, 1; 7,67,8; 11,6,1; 14,123,1; 10,14,4; 14,43,2; 7,72,10; Iuv. *Sat.* 3,262; 8,113.

<sup>319</sup> Mart. *Epigr.* 13,88,1. Marziale nella sezione degli Xenia descrive i convivi dei Veneti.

<sup>320</sup> Catull. *Carm.* 47,5 *Vos conuiuia lauta sumptuose*.

<sup>321</sup> La formula *digna marito* è frequente nei carmi sepolcrali (*Carm. Epigr.* 111, 2; 389, 1; 640, 6) e compare anche nell'Antologia Latina (*Anth. Lat.* 83,30).

<sup>322</sup> Grant, *Neo-Latin Literature and Pastoral*, classifica tra le 'ecloghe olitorie' umanistiche più precisamente l'*Acon*, ma questa sensibilità, che introduce nuovi elementi in alternativa o in aggiunta a quelli pastori tradizionali, è ravvisabile in diversi luoghi della produzione bucolica pontoniana.

*Georgiche*<sup>323</sup>, ma il sostantivo appartiene piuttosto a una lingua poco raffinata ed elegante, come poteva essere quella della commedia, della ‘trattatistica’. Esso compare infatti in Plauto, oltre che in Columella e in Marziale<sup>324</sup>. Attestazioni in Columella e nella tradizione satirica presenta anche l’altro ortaggio, la zucca<sup>325</sup>; l’accostamento dei due termini, oltre ad essere piuttosto convenzionale<sup>326</sup>, crea anche un certo effetto fonico, dal momento che vengono a costituire una sonora allitterazione: *cucumis, unca cucurbita curae* e l’insistenza del suono velare sordo e della vocale *u* contribuisce a rendere il passaggio poco elegante, piuttosto “rozzo”.

La seconda qualità da cui è attratta la ninfa è l’abilità nella tornitura dei vasi (*est quoque spes agiles sciat ut tornare catinos*, v. 289). Ci muoviamo di nuovo nel campo di un registro basso e di un lessico proprio della satira e della commedia, dal momento che *catinus* compare in prevalenza nella lingua della satira<sup>327</sup> per avere invece poca fortuna nella lirica neo-latina.

vv. 290-291: *At non Hermitis, nec Olympias, aut Conicle  
Haec sibi coniugia aut hos exoptant hymenaeos*

Il motivo del matrimonio offre il destro alla donna per introdurre altre tre ninfe: Hermite, Olympias e Conicle, che invece desiderano un tipo di connubio diverso (v. 291)<sup>328</sup>. Le convenzioni e le norme del mondo eroico sono ancora una volta trasgredite, dal momento che anche queste tre ninfe cercano una tipologia di uomo che si discosta da quella epica. Il verso 291 “*Haec sibi coniugia aut hos exoptant hymenaeos*” è esemplificato, infatti, sul v. 555 del settimo libro dell’*Eneide* (*Talia coniugia et talis celebrent hymenaeos*), in cui i connubi e gli imenei sono quelli fra l’illustre stirpe di Venere, Enea, e la figlia del re Latino. Usare in senso del tutto negativo un verso epico virgiliano, che descrive un matrimonio eroico, o meglio il matrimonio epico per antonomasia della poesia latina, significa attuare una consapevolissima operazione di ribaltamento della tradizione: il poeta nega la possibilità di nozze eroiche, usando le stesse parole che nell’ipotesto latino le esaltavano.

All’enunciazione e alla presentazione delle tre ninfe, segue una breve descrizione di ciascuna delle tre, in cui, in realtà, ad essere prevalente è lo spazio dedicato alla descrizione dell’uomo amato.

vv. 292-3: *Conicle consueta plagas et retia ferre  
Venatorem amat et venantis amore tenetur;*

Conicle ama un cacciatore (vv. 292-3). Il mondo bucolico- pastorale fa di nuovo capolino, accompagnato dal riferimento alla sfera amorosa; la profondità del sentimento di Conicle trova, anzi, rispondenza anche nella struttura fortemente retorica del v. 293: *venatorem amat et venantis amore tenetur* che ha il suo punto di forza nelle due figure

<sup>323</sup> *Georgiche*, 4, 122

<sup>324</sup> E’ attestato in: Plaut. *Cas.* 911; Verg. *Georg.* 4,122 ; Verg. *App. Copa* 22; Prop. *Eleg.* 4,2,43; Colum. *Rust.* 234; 380; 389; Mart. *Epigr.* 11,18,10.

<sup>325</sup> Appendix, *Moret.* 78; Priap. 3,13; Prop. *Eleg.* 4,2,43; Colum. *Rust.* 234; 380; Marz. *Epigr.* 11,31,1; Iuv. *Sat.* 14,58; Carm. Priap. 51,17; 63,12

<sup>326</sup> Esso compare sia in Properzio (*Eleg.* 4,2,43 *Caeruleus cucumis tumidoque cucurbita uentre*) che in due luoghi di Columella (Colum. *Rust.* 234 *Et tenero cucumis fragilique cucurbita collo*; *Rust.* 380 *Intortus cucumis praegnasque cucurbita serpit*).

<sup>327</sup> Si registrano attestazioni in Orazio (*Sat.* 1,3,92; 2,2,39); Lucilio (*Sat.* 469); Persio (*Sat.* 3,111); Giovenale (*Sat.* 11,108).

<sup>328</sup> Sull’identificazione delle tre ninfe ci informa Summonte, come riportato dalla Monti Sabia: vedi I. Pontani *Eclogae*, p. 43 nota al v. 290.

etimologiche *venatorem-venantis* e *amat-amore*. Caccia e amore sono i motivi fondanti del verso e si rispondono a vicenda, in maniera parallelistica, mediante gli accostamenti *venatorem-amat* e *venantis-amore*. La formula *tenetur amore* è, ovviamente, tratta dall'elegia e, più nello specifico, da Tibullo<sup>329</sup>, facendo così di Conicle un'eroina per metà legata al mondo pastorale, della caccia e per metà inserita in quello elegiaco. Il riferimento insistito alla caccia fa pensare che la località di cui Conicle è personificazione, che la Monti Sabia identifica con una zona collinosa a Nord di Napoli tuttora denominata Canocchia, fosse particolarmente adatta alla caccia<sup>330</sup>.

vv. 294-297: Aucupiis capta est, hinc aucupis uritur igni  
 Hermitis, nec amica colo, sed et apta choreis:  
 Hae casus mihi saepe suos et vulnera nudant,  
 Quod felix hymenaeo et quod te coniuge felix

Altri due versi sono dedicati a Ermite (vv. 294-295), della quale si descrive prima la passione di cui arde nel v. 294 e, solo successivamente, se ne fornisce il nome nel v. 295. Si tratta nuovamente dell'amore per un cacciatore: anche questa ninfa, dunque, personifica una località che doveva essere molto amata dai cacciatori per la presenza di abbondante selvaggina e, più precisamente, la collina del Vomero<sup>331</sup>.

Le modalità di rappresentazione della passione amorosa che la ninfa prova per un cacciatore sono simili a quelle adottate per Conicle: il v. 294 è, come il v. 293, composto da due cola quasi sinonimici: ella è presa dalla passione della caccia e s'infiamma d'amore per un cacciatore (*aucupiis capta est, hinc aucupis uritur igni*) e, ancora una volta, il punto di forza del verso è costituito dalla figura etimologica, che si viene a creare con *aucupiis aucupis*. Anche il termine *aucups* s'inserisce in una sfera lessicale che trova spazio inizialmente nella commedia, in quella lingua, alternativa, in quel gruppo di parole che si ritagliano una loro identità marginale, ma orgogliosa nella lingua letteraria latina. Da un'iniziale presenza nella lingua della commedia passa, poi, in quella dell'elegia grazie alla metafora dell'amore come caccia a cui si fa ampiamente ricorso in questo codice<sup>332</sup>. Nel testo pontaniano sembra confluire carico esattamente di questa duplice valenza. Neppure l'uso del verbo *uritur* è privo di suggestioni letterarie in quanto è attribuito, fra le altre, alla Didone virgiliana, che è la capostipite delle eroine tormentate dalla fiamma d'amore: *Vritur infelix Dido totaque uagatur* dice di lei Virgilio nel quarto libro dell'*Eneide*<sup>333</sup> e le fa pronunciare, più avanti le parole "*Non equidem omnino capta ac deserta uiderer*" (Verg. *Aen.* 4,330) con cui si autodefinisce *capta*, attributo che il Pontano, ugualmente, assegna alla sua Ermite (v. 294).

Dal v. 295, Lepidina chiarisce il nesso che la lega alle ninfe. Ermite non può definirsi sua amica (v. 295, *nec amica colo*), ma è sua compagna di danze e le due ninfe si confidano spesso con lei *nec amica colo, sed et apta choreis / hae casus mihi saepe suo set vulnera nudant* (v. 295). La donna si dichiara confidente delle ninfe e, nello specifico, dei loro *casus* e *vulnera*. Il Pontano continua a seguire da vicino la 'sintomatologia' dell'amore letterario, che è tutta costruita attorno alla metafora della ferita amorosa.

<sup>329</sup> *Eleg.* 1,2,29 Quisquis amore tenetur, eat tutusque sacerque

<sup>330</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 290, p. 44 e Nota ai vv. 292-95, p. 44.

<sup>331</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 290, p. 43 e Nota ai vv. 292-95, p. 44.

<sup>332</sup> Esso ricorre dapprima in Plauto e Terenzio, poi anche nella poesia d'amore: Plaut. *Asin.* 215; *Trin.* 408; *Mil.* 990; Ter. *Eun.* 247; Varro *Men.* 55,1; Catull. *Carm.* 114,3; Prop. *Eleg.* 4,2,34; Ovid. *Ars* 1,47; 3,669.

<sup>333</sup> Verg. *Aen.* 4,68.

La scelta di Lepidina come confidente delle pene d'amore delle ninfe (v. 297) è naturalmente in sintonia con il motivo epitalamico: la donna ricopre questo ruolo in quanto ha avuto un matrimonio fortunato (*felix hymenaeo* e *coniuge felix*), che viene espresso oltre che con una terminologia tipica dell'imeneo (*hymenaeo, coniuge*), anche con una struttura chiastica che lo incornicia tra due aggettivi beneauguranti, come *felix*.

vv. 298-310: Notus Olympiadis non est amor, et timet, et vult,  
 Ast prohibet pudor et durae reverentia matris;  
 Ipsa tamen concurrere equum et resonare sub armis  
 Gaudet, et e celsa immoritur spectare fenestra;  
 Pingit acu tamen, ut credas mugire iuvenum,  
 In coeno grunnire suem, crepitare cicadas,  
 Ut, modo cum geminos filo discrevit amores,  
 Hunc certare avibus risu mitem et tamen alis  
 Saevire et tacitum stillare in corda venenum,  
 Illicet insolitum volucres sentire calorem,  
 Illum arcu facibusque trucem mansuescere in haerba,  
 Sed furtim celeres oculis iactare favillas,  
 Illicet incensos errare per avia tauros.

Maggiore spazio è dedicato alla terza ninfa, Olimpiade (vv. 298 -310), personificazione di una località all'epoca denominata "Olimpio", corrispondente all'attuale zona del centro storico situata fra Via Costantinopoli, via Bellini, Port'Alba e via Pessina<sup>334</sup>. Del suo amore non si sa nulla (v. 298: *notus Olympiadis non est amor*) e Lepidina ne fornisce anche una spiegazione: ella vorrebbe trovare un amante, ma glielo impedisce il proprio pudore e la rigidità della madre. La contrapposizione fra i suoi desideri reali e le imposizioni esterne è riprodotta ricorrendo prima a un polisindeto nell'espressione della sua volontà (v. 298 *et timet et vult*) e poi alla preposizione oppositiva *ast* per l'indicazione degli ostacoli (*ast prohibet pudor et durae reverentia matris*, v. 329).

Nella sequenza successiva (vv. 300 -310) il poeta passa a descrivere le attività predilette della donna, che vengono introdotte mediante il *tamen* nel v. 300 (*ipsa tamen concurrere equum et resonare sub armis / gaudet*), facendole apparire, così, quasi come 'compensative' della sfera amorosa. Ella trae infatti piacere vedendo e udendo i cavalli correre sotto le loro pesanti armature (vv. 300-1). Sono queste due propensioni che vengono presentate per prime, nel v. 300, mentre l'altra, l'attardarsi a guardare dall'alta finestra, viene ritardata nel verso 301 e immessa dopo il verbo, quasi come aggiunta (*gaudet et e celsa immoritur spectare fenestra*). Il passo sembra velato da una sorta di reticenza allusiva: si sta probabilmente alludendo all'amore per un cavaliere che partecipa a un torneo e che la ninfa si limita a guardare dalla finestra. Ma il tutto è in qualche modo più taciuto che espresso. Il tocco delicato del poeta si limita a sfiorare e schizzare un bozzetto in cui un amore, o un principio di innamoramento, è solo vagamente alluso e lontanamente prospettato. L'inserimento di questo accenno suggerisce, inoltre, anche la possibilità che l'Olimpio, impersonato dalla ninfa, fosse all'epoca luogo di giostre e tornei.

Dal v. 303 prende avvio una lunga sequenza dedicata all'attività di ricamo della ninfa, che si rivela in sostanza una sequenza di carattere efrastico: il Pontano, infatti, descrive minuziosamente l'oggetto del lavoro di Olimpiade. La particolarità di questa *ekphrasis* consiste nello svincolarsi della descrizione dal piano narrativo: essa viene, infatti, introdotta dall'espressione *pingit acu*, ma subito dopo la descrizione slitta su un altro piano. Il Pontano effettua una sorta di 'metonimia' narrativa, sovrapponendo il piano sonoro-acustico a quello visivo-iconografico iniziale: l'utilizzo dei verbi *pingit* e

<sup>334</sup> I. I. Pontani *Eclogae, Nota* al v. 290, pp. 44.

*mugire* nello stesso verso (v. 302: *pingit acu tamen, ut credas mugire iuencum*) ottiene un effetto stridente e contemporaneamente virtuosistico, quasi illusionista. Dalla proposizione iniziale che contiene un verbo ‘visivo’ (*pingit acu*) dipendono tutta una serie di proposizioni subordinate consecutive, che invece si avvalgono di verbi di suono (*mugire*, v. 302; *grunnire*, *crepitare* v. 303). L’effetto sul lettore è quasi ‘scombussolante’. La confusione dei piani e l’illusione sonora prodotta fanno di questo tipo di *descriptio* un caso speciale. La scena oggetto dell’*ekphrasis* non solo viene accuratamente descritta, ma sembra assumere vita propria. Essa si affranca dal limite del “visivo” che le era imposto dal suo carattere di lavoro manuale della donna, per andarsi a ritagliare un posto nel mondo del sonoro. Questo movimento quasi libero, incontrollato degli oggetti, tuttavia, presuppone un controllo estremo del mezzo poetico da parte del poeta, che prende per mano il lettore fino a condurlo nell’illusione dell’arte che prende vita, cosa che viene dimostrata dal verbo *credas* del v. 302. È esattamente il verbo *credas* ad essere il termine fondamentale della sezione, il baricentro del sottilissimo equilibrio creato dal poeta. Dietro il termine *credas* sembra di riuscire a scorgere addirittura lo sguardo divertito, il sorriso bonario e compiaciuto dell’autore che ha dato vita a un mondo nuovo a imitazione della realtà. Si tratta di una sfida del poeta non solo ai mezzi tradizionali e limitati, e tradizionalmente considerati limitati, della pittura, ma anche a quelli della scrittura. Non è solo Olimpiade che infrange con il suo lavoro di ricamo i limiti della pittura e si spinge oltre: è anche il Pontano che sfida i limiti della parola muta della scrittura, per creare il suono. In questa tensione al superamento della barriera tra arte e realtà sembra di scorgere un primo vagito di una tendenza che prenderà piede nel Cinquecento, ma ancor più nel Seicento con il Barocco, in particolare quello napoletano e di Marino. D’altra parte la sensibilità del Pontano per il lato ‘sonoro’ della poesia e per i suoi effetti di suono è nota anche dalle riflessioni presenti nella sua prosa, in particolare sull’allitterazione. *Mugire*, *grunnire*, *crepitare* sono, inoltre, verbi dotati di una particolare forza espressiva, in quanto indicano di suoni marcati e molto specifici: il Pontano li usa anche a costo di una resa stilistica meno elegante, come può essere per il caso del verbo *grunnire* (v. 303.). Per il suono delle cicale, invece, ricorre al verbo *crepitare* (v. 303), che normalmente sta a indicare qualcosa di più forte dello stridere, che è il verbo convenzionalmente attribuito alle cicale: *crepitare* è, infatti, il suono della legna messa ad ardere. Il suo impiego è, evidentemente, riconducibile una sorta di *climax* sonora per cui i suoni si fanno sempre più forti, rimbombanti: si parte dal muggire delle giovenche, per passare al suono duro del grugnito e finire con il fortissimo ‘crepitare’ delle cicale. L’intento impressionista, o addirittura illusionistico, del poeta è confermato anche da questi dettagli.

La seconda sezione dell’*ekphrasis* (vv. 304-310) è invece dedicata a forme esclusivamente visive: sono rappresentati due amorini che giocano e iniettano il veleno d’amore negli animali circostanti. A una scena del genere, che descrive i sollazzi crudeli di Amore, verrà dedicata la prima parte della favola di Cupido contenuta nella *Coryle* (vv. 52-62). Benché oggetto del ricamo siano delle figure e non dei suoni, tuttavia neppure questa sequenza dell’*ekphrasis* è esente da espedienti artistici virtuosistici. D’altra parte è la stessa definizione data al lavoro della ninfa che indirizza verso questa interpretazione: per indicare il ricamo di Olimpiade si usa l’espressione: *filo discrevit* (v. 304) *Amores*. I due amorini vengono, dunque, distinti col filo e nel filo dalla ninfa, che è presentata esattamente come un’artista che dà vita e corpo alla sua opera d’arte liberandola dall’ indefinitezza in cui era imprigionata prima del suo intervento.

La scenetta raffigurata ha tutto il sapore del bozzetto alessandrino: un amorino gareggia con gli uccelli, stillando loro un veleno che li fa innamorare, l’altro sta disteso nell’erba tranquillo, ma con le scintille che lancia dai suoi occhi fa errare i tori in preda all’amore. Per indicare i trastulli dei due amorini si ricorre a una terminologia militare (*certare*; *saevire*, *tacitum venenum*, vv. 305-6), ma con tono estremamente ironico,

bonario e divertito, in quanto la serietà e la solennità dei verbi ‘bellici’ è prontamente ‘smorzata’ dai complementi: l’amorino combatte (*certare*, v. 305), ma con degli uccelli (*avibus*, v. 305), e per di più sorridente (*risu*) e mite (*mitem*); egli infierisce (*saevire*, v. 206), ma con le ali (*alis*, v. 305) e propina veleno (*stillare venenum* v. 306), ma nei cuori (*in corda*, v. 306). In questo ultimo caso il gioco retorico del poeta è invertito ed è il verbo *stillare* a mitigare e rendere ironico il termine *venenum*. La sequenza si poggia su un rigoroso parallelismo strutturale fra le azioni dei due personaggi: i vv. 305-309 contengono quelle del primo amorino, che sono introdotte dal pronome *hunc* in inizio di verso (v. 305), i vv. 308 -310 quelle del secondo, introdotte dal pronome *illum* ugualmente all’*incipit* del v. 308. C’è rispondenza anche fra le conseguenze delle loro azioni, per cui in entrambi casi vi è dedicato un verso ed è *illicet* a introdurre (v. 307; v. 310).

Dai particolari si noterà che la sequenza da descrittiva diventa narrativa e, nel suo carattere narrativo, estremamente scorrevole e intensa. Il poeta si diverte a costruire l’immagine del crudele dio armato di arco e fiaccole, per contrapporvi subito dopo quella del riposo nell’erba dell’altro amorino, e, per farlo, contrappone ai termini *arcu, facibus, trucem* (v. 308) l’espressione *mansuescere in herba* (v. 309), che viene, a sua volta, ribaltata con quella del lancio furtivo dai suoi occhi delle scintille d’amore (v. 309). L’aggettivo *celeris* del v. 309, con cui sono connotate le scintille lanciate dagli occhi dell’amorino, tradisce l’ambizione di questa sezione poetica di riprodurre il movimento della vita reale: è un lavoro di ricamo che non solo conosce la musica e prende suono, ma è anche in grado di acquisire movimento ed essere percorso da un ritmo dinamico e veloce.

Il dio Amore ha effetti destabilizzanti e sconvolgenti sul mondo della natura e della bucolica, (come del resto succede anche nella *Coryle*): la narrazione-descrizione si conclude, infatti, con l’immagine dei tori che errano per i campi presi dall’amore (*Illicet incensos errare per avia tauros*, v. 310). La natura dell’oggetto del ricamo della ninfa è, dunque, variegata: un bozzetto di soggetto di tipo bucolico, ma con contenuto amoroso.

vv. 311-317: Est inter natas foecundae prima Labullae  
 Nomine Formellis: non hac felicius hortos  
 Ulla colit, nulli concedit munere fusi,  
 Seu ducat linum, seu mollis vellera lanae,  
 Serica seu digitis promittat fila magistris,  
 Aurea seu nivea texatur bractea dextra:  
 Felix sorte sua, nymphaque beatior omni

L’attenzione a questo punto passa a un’altra ninfa o, meglio, a un altro gruppo di ninfe: le figlie di Labulla. Con il termine *Labulla* si designa la famosa fonte La Bolla, che si trovava nella zona nord-ovest della città: una parte delle sue acque andava a confluire nell’acquedotto che riforniva la città, un’altra andava a formare il Sebeto<sup>335</sup>. Il personaggio compare anche nel ventitreesimo componimento del secondo libro dell’*Eridanus*, che vede come protagonista, ugualmente, Sebeto e sembra trasfigurare questa realtà idrogeologica nell’originale mito dell’amore tra Sebeto e Labulla. Nell’*Eridanus*, Labulla è, infatti, la ninfa amata e più volte invocata da Sebeto, secondo uno schema e delle convenzioni ricorrenti nella poesia bucolica, che ricalcano il canto di Polifemo con cui è invocata Galatea<sup>336</sup>.

<sup>335</sup> Beyer, *Parthenope*, pp. 145-6.

<sup>336</sup> Il nome della ninfa, appare sempre all’interno di un’apostrofe: *Erid.* 2, 23, 4; 2, 23, 7; 2, 23, 17. Il nome proprio Labulla, inoltre, è attestato, indipendentemente, nel Cantalicio (*Spect.* 12, 7), nel *cursus meretricum*, e nell’Ariosto, *Carm.* 47, 4; 48, 8. mentre nella tradizione classica è presente, sempre indipendentemente, in Marziale (*Epigr.* 4,9,1; *Epigr.* 12,93,2). Ma in nessuno dei casi menzionati esso assume la funzione di toponimo, come nel Pontano.

L'importanza della fonte nell'economia idrica della città è testimoniata significativamente dall'aggettivo *fecunda* attribuitole (v. 311) e dal ruolo di madre delle altre ninfe riconosciute (v. 311).

La prima delle figlie di Labulla è Formelli (vv. 312-). Anche questa ninfa si distingue per determinate qualità: coltiva gli orti (v. 312-3, *non hac felicius hortos / ulla colit*) (e probabilmente si deve pensare a una località per questo famosa) e non è inferiore a nessuna per l'abilità con il fuso (*nulli concedit munere fusi*, v. 313), sia nella filatura del lino, che della lana che della seta. La tripartizione della sua attività viene esplicitata con un efficace polisindeto, in cui i materiali usati nel suo lavoro acquisiscono un'enunciazione sempre più articolata: dapprima è menzionato il semplice lino (*seu ducat linum*, v. 314), poi la lana, che viene espressa con un'ampia perifrasi: *mollis vellera lanae* (v. 314) e a cui è attribuito l'aggettivo che le è accostato in Ovid. *Fast.* 2,742: *Ante torum calathi lanaque mollis erat*. L'adozione di questo aggettivo appare ancora più significativa se si tiene conto che nel passo dei *Fasti* Ovidio sta descrivendo la lana che Lucrezia conserva nei cesti accanto al letto per filare un mantello allo sposo. Lucrezia, in questa scena ovidiana, viene descritta come il prototipo della donna casta e fedele e la lana morbida assurge, dunque, quasi a simbolo della fedeltà matrimoniale: la sua evocazione da parte del Pontano risulta, dunque, oltre che carica di suggestione letteraria, anche beneaugurante a fini dell'epitalamio.

Infine, per indicare il lavoro con la seta, il poeta ricorre a una locuzione ancora più complessa, *serica seu digitis promittat fila magisteri* (v. 315): "affidare le fila di seta alle dita maestre". È un crescendo di competenza della ninfa, di abilità, di preziosità degli oggetti. L'ultima proposizione riporta addirittura il lavoro d'intreccio di lamine d'oro *aurea seu nivea texatur bractea dextra* (v. 316). Il verso è articolato secondo il solito colorismo: gli aggettivi *aurea* e *nivea* sono a questo scopo affiancati, formando un iperbatò con i rispettivi sostantivi *bractea* e *dextra*: il candore della mano si accosta al colore dell'oro. Il verso appare particolarmente articolato anche dal punto di vista fonico, vista la predilezione per l'alternanza di suoni gutturali e dentali sordi *texatur bractea dextra*: l'effetto sonoro ricavato sembra quasi ricalcare e riprodurre quello che poteva essere il rumore di un telaio. La descrizione si conclude con una frase sentenziosa, che funge quasi da epigrafe al bozzetto schizzato ed è articolata in due asserzioni: *felix sorte sua* felice del suo destino e più beata di ogni ninfa *beatior omni*.

vv. 318-326: Illi secretis fons est nitidissimus hortis  
Pomonis donum, matris tutela Labullae,  
Matris Hamadryadis; et amavit hanc quoque Pomon,  
Pomon avus Fragolae, atavus cerealis Acerrae,  
Vitiferaeque abavus non certa prole Casullae.  
Centum habet hic neptes centumque e stirpe nepotes,  
Formellis sed cara illi; non advena fontem,  
Navita non sitiit, avido quin captus amore  
Deserat et patriam et fessos aetate parentes.

La sezione finale dell'intervento di Lepidina (vv. 318 ss) è dedicata alla descrizione di una fonte appartenente alla ninfa Formelli. La presenza di questa fonte e la descrizione articolata che essa riceve appaiono del tutto in sintonia con la ideologia retorica dell'acqua che domina il componimento. I procedimenti retorici continuano ad essere simili a quelli sinora analizzati, ovvero a puntare sulle immagini di nitidezza e candore, tant'è che la fonte viene definita *fons nitidissimus* (v. 318). L'importanza della sorgente e la sua preziosità sono dimostrate dalla collocazione (*secretis hortis*, v.

318<sup>337</sup>) e dalla definizione datane successivamente: essa viene presentata come dono del padre Pomone<sup>338</sup> e della madre Labulla (v. 319). In effetti, come pocanzi ricordato, la fonte Labolla forniva acqua a tutto il sistema idrico napoletano all'epoca. Labulla trova ulteriore caratterizzazione: ne viene sottolineato in particolare il ruolo di madre, con l'anadiplosi *matris matris* (v. 319-320), e la sua natura di ninfa Amadriade. Questa identità pare collocarsi esattamente a metà fra tradizione bucolica e tradizione epitalamica in quanto le ninfe Amadriadi compaiono sia in Catullo che in Virgilio<sup>339</sup>. In Catullo, esse appaiono nel carme 61, quindi in un contesto del tutto epitalamico, e vengono citate in una similitudine in cui si paragona la vergine sposa al mirto asiatico che nutrono con la rugiada le ninfe Amadriadi (Catull. *Carm.* 61,23). Nella decima ecloga virgiliana esse assurgono a simbolo del mondo bucolico alla fine del monologo di Gallo, quando egli dice addio alle selve e si dichiara vinto nel suo tentativo di dimenticare in Arcadia le pene d'amore (*Iam neque Amadryades rursus nec carmina nobis/ ipsa palcent; ipsae cursus concedite silvae* (Verg. *Ecl.* 10,62). Quindi, già, nell'ipotesto virgiliano pare attivo questa doppia valenza con cui compaiono nel testo di Catullo: sono ninfe dei boschi, e del mondo bucolico, ma vengono citate da un poeta d'amore e hanno origine 'nuziale'.

L'attenzione passa alla figura di Pomone: amante di più ninfe, a giudicare dalla congiunzione 'anche' usata per indicare l'amore per Labulla *et amavit hanc quoque Pomon* (v. 320). I due personaggi occupano i due estremi del verso e Pomone si trova in doppio parallelismo con la ninfa: il suo nome, infatti, viene a rispondere al *matris* iniziale del v. 320 e al nome *Labulla*, collocato alla fine del verso precedente. Egli è avo di molte ninfe e capostipite di una numerosa progenie, di cui fanno parte Fragola e Acerra, le attuali Afragola e Acerra e Casulla. Il legame di parentela con queste tre ninfe viene reso mediante un crescendo di antichità: dapprima viene posizionato il nome a *incipit* del verso 321, poi irrompe la serie *avus* (v. 321), *atavus* (v. 321), *abavus* (v. 322).

Interessanti anche gli attributi destinati ad Acerra e a Casulla: l'una è definita 'cerealìs' (v. 321), l'altra 'vitiferae' (v. 322). La definizione di *Acerra cerealìs* sembra seguire quella di Abella di Silio Italico (*Punica*, 8, 539: *cerealìs Abella*), mentre *vitifera* viene definita Tarraco sempre in Silio Italico<sup>340</sup>. Acerra, compare, come personificazione, anche nel *Parthenopeus*. (2, 14), in un testo molto vicino a quello della *Lepidina*, in quanto ha come protagonista Sebeto e come oggetto la sua trasformazione in fiume<sup>341</sup>. Ella viene qui definita addirittura 'madre' di Sebeto e viene ritratta intenta a piangerne il triste destino: *Flerunt noleae, flerunt te sarnides undae, / Flevit discissis mater Acerra genis / Et stabias nymphas inconsuetumque Vesevum / Tunc etiam lacrimis immaduisse ferunt* (vv. 39-42). Non è ben chiaro se sia da considerare una ninfa o meno, ma il sostantivo *mater*, l'ablativo assoluto *discussis genis* garantiscono sulla sua natura di personificazione. Per alludere ad altre località napoletane, invece, il Pontano ricorre nel verso precedente all'immagine delle onde nolane e 'sarnitidi' (v. 39): il Sarno e Nola, dunque, non sono ancora toccati completamente dal processo di personificazione perché, pur piangendo, sono ancora

<sup>337</sup> Questi orti segreti sembrano circondare e racchiudere la fonte anche visivamente nel testo, poiché l'iperbato, che allontana l'aggettivo *secretis* dal sostantivo *hortis*, permette di frapporre tra i due termini proprio la definizione della fonte: v. 318, *secretis fons est nitidissimus hortis*.

<sup>338</sup> Il nome Pomone sembra essere altro nome d'invenzione pontaniana.

<sup>339</sup> Ma nella tradizione classica sono menzionate anche in Properzio (*Eleg.* 2,34,76; 2,32,37), in Ovidio (*Met.* 1,690; 14,624; *Fast.* 2,155) e nell'Appendix (*Culex* 95).

<sup>340</sup> Sil. Ital. *Pun.* 3,369-70: dat Tarraco pubem/ Vitifera et Latio tantum cessura Lyaeo. L'aggettivo è presente anche in Mart. *Epigr.* 13,107,1: Haec de uitifera uenisse picata Vienna.

<sup>341</sup> Per una breve sintesi del componimento si rimanda alla trattazione nel commento alla terza pompa, in cui è riportato in nota anche la parte centrale dello stesso. Il testo è interamente riportato in appendice.

raffigurati attraverso l'immagine delle onde. Per la località di Stabia, invece, sono nominate apertamente delle ninfe (*stabias nymphas*, v. 41). Acerra sembra, dunque, essere collocata effettivamente a metà tra questi due diversi procedimenti poetici, uno di trasfigurazione in semplice oggetto poetico (le onde di Nola e del Sarno), l'altro di totale personificazione e trasformazione in figura mitica (le ninfe stabiesi). Non è ancora, apertamente, una ninfa, ma, rispetto al Sarno e a Nola, che vengono designati attraverso la metafora delle onde, ha già i caratteri della vera e propria personificazione: un antropónimo (*Acerra*), lo statuto di madre (*mater*), le tracce del dolore sul proprio corpo (*discissis genis*).

La progenie di Pomone è numerosissima, *centum neptes e centum nepotes* (v. 323), ma è Formelli la sua preferita (v. 324): dopo quest'affermazione si passa a descrivere direttamente la fonte che Pomone ha donato a Formelli e il potere magico di cui è fornita, per cui l'affermazione suona come una spiegazione o una giustificazione del dono. Il potere della fonte è ancora connesso all'amore: chi ne beve, viene preso d'amore, dimenticando e abbandonando tutto il resto (vv. 324-326: *non advena fontem/navita non situi, avido quin captus amore deserat et patriam et fessos aetate parentes*). Ancora una volta è l'aggettivo *captus* ad essere prediletto per indicare l'inesorabile potere dell'amore.

L'abbandono della patria e dei genitori, invece, è reso con una formula, che è simile a quella che Valerio Flacco adotta nelle *Argonautiche* per descrivere gli effetti dei poteri magici di Medea: *recolit fessos aetate parentes* (Val. Fl. *Argon.* 6,444). In entrambi i testi si parla di magia e forse è questa la chiave che deve aver suggerito all'umanista la suggestione di Flacco, benché sia capovolta: nel Pontano il potere magico della fonte si manifesta nell'abbandono dei genitori, in Flacco il potere di Medea si esplica, o meglio si potrebbe esplicare, nel ridare loro vita. Con quest'espressione Pontano, invece, dà voce al sentimento più struggente di chi lascia la propria terra: l'accettazione dell'inevitabile separazione dai propri cari e la consapevolezza di abbandonarli al destino imposto loro dall'età avanzata. Nelle tre parole *fessos aetate parentes*, che avevano tutt'altro valore in Valerio Flacco, l'umanista racchiude un intero dramma, che doveva essere il suo dramma e quello di tutti coloro che perdono, lontani, un genitore: il desiderio frustrato di alleviare quella stanchezza con la propria presenza, la consapevolezza della fine imminente, la paura e insieme la coscienza che quella fine arriverà quando si è ormai troppo lontani per assistervi. Effettivamente è difficile immaginare una magia, una malia che abbia effetto più potente di quello che porta un uomo ad accettare questa consapevolezza senza poterla o volerla modificare.

Si nota un certo sforzo nel voler rendere lo stato di lontananza rispetto alla propria patria in cui si viene a trovare colui che arriva a Napoli e rimane vittima del sortilegio della fonte: per farlo il Pontano, dapprima, ricorre all'esempio di un generico straniero, *advena* (v. 324), affermando che a nessun straniero è possibile sottrarsi al suo potere, poi rincarare la dose, allargando la dichiarazione ai navigatori, che è dire di più, perché il termine *navita* (v. 325) presuppone un viaggio per mare lungo, faticoso e colmo di pericoli e una provenienza ancora più lontana. Tuttavia, questa aspirazione a raffigurare la condizione di separazione e distacco trova il suo picco di patetismo nell'immagine dei genitori lasciati lontani in balia della vecchiaia: ciò che, forse, non era riuscito al poeta con l'immagine dell'*advena* e del *navita*, gli riesce con quella dei *defessos parentes*. Il Pontano lo fa in maniera quasi trafelata, accennando appena al suo dramma, con una sorta di reticenza, che è atteggiamento tipico di chi ha vissuto, vive o sente imminente il lutto e la perdita dei propri cari. Si vedrà, in seguito, come non sia l'unico caso all'interno della *Lepidina* in cui il dolore e la morte sembrano affacciarsi in maniera improvvisa e preponderante in un contesto in cui non sono affatto auspicabili, perché votato al buon auspicio e al festeggiamento. Ne costituisce un ulteriore caso, ad

esempio, l'arrivo di Meliseo intento a piangere la morte della figlia (vv. 350-355) In tali frangenti il poeta sembra glissare, accennare e poi nascondere immediatamente il sentimento negativo dietro la prosecuzione della festa: tuttavia, qualcosa rimane. L'immagine è stata fornita e difficilmente abbandonerà la mente del lettore, grazie alla sua icasticità. La locuzione *fessos aetate parentes*, in realtà, sembra contenere qualcosa di più oltre alla malinconia e allo struggimento ed è il senso di colpa per chi ha abbandonato i genitori stanchi e anziani e sa che non potrà accompagnarli sino all'ora estrema, vedendoli morire. Forse, allora, in tutto il passo, è da leggere un velato senso di colpa per l'abbandono perpetrato e, nell'espedito narrativo della fonte che fa rimanere per incanto a Napoli, un tentativo squisitamente letterario di esorcizzarlo o giustificarlo. Questa mistione di sentimenti umani e sublimazione letteraria degli stessi rappresenta una caratteristica costante della poesia del Pontano, che è poesia dei sentimenti e poesia "umanistica" allo stesso tempo.

vv. 327-330: *Virginis haec nunc fida comes thalamoque ministrat  
Et forma intoleranda et pictis alta cothurnis,  
Quos illi suit ex auro miniosus Aluntas,  
Blanda tamen facilisque et amata ad munera comis.*

La ninfa Formelli detiene una posizione di primato anche nei riguardi della sposa: ella è, infatti, definita "*virginis fida comes*" (v. 327) ed è, anzi, l'ancella che amministra il talamo, *thalamo ministrat* (v. 327). Con connotazioni di straordinarietà, che si addicono a questo speciale rango, viene presentata anche la sua bellezza, che è tale da meritarsi l'aggettivo *intoleranda* (v. 328). Oltre alla bellezza, è la statura della ninfa ad essere messa in rilievo, contribuendo in questo modo a fornire un'immagine di autoritaria imponenza: l'attributo *alta* è accompagnato dall'ablativo di limitazione *pictis cothurnis* (v. 328), che ricalca uno adottato da Ovidio negli *Amores* per descrivere la *cothurnata* latina<sup>342</sup>, apparsa come personificazione pochi versi prima, nell'ambito di un corteo composto dalle personificazioni dei diversi generi letterari romani. I coturni sono presentati come opera di un certo Aluntas (v. 329), che è nome sconosciuto alla tradizione; allo stesso modo, un *hapax* sembra essere l'aggettivo *miniosus* (v. 329) che gli viene attribuito. Il materiale prezioso (*ex auro*, v. 329) e, in generale, la raffinata fattura degli stivaletti confermano il ruolo speciale della ninfa, così come il dativo *illi* (v. 329), che dà l'idea di qualcosa realizzato appositamente per la ninfa.

L'elenco delle qualità della ninfa non si limita all'ambito esteriore, ma abbraccia anche quello per così dire morale: la sua autorità non le impedisce, infatti, di essere amabile anche con le sue compagne, dote che viene volutamente risaltata dal ricorso alla serie di aggettivi *blanda* (v. 330), *facilis* (v. 330), *commoda* (v. 330). La descrizione di Formelli, dunque, a differenza delle precedenti, sembra essere davvero a tuttotondo.

vv. 331-335: *Mille adsunt huic deliciae et bona commoda ruris;  
Una mihi invidiae est cornix, cui noctua Bauli  
Cesserit atque oculis Sabuloni gracculus albis.  
Haec et: "Have formosa et hera o mihi cara" salutat,  
Observansque fores: "Quis, ait, nunc hostia pulsat?"*

Formelli è, poi, presentata anche come depositaria di mille regali provenienti dalla campagna: *mille deliciae et bona commoda ruris* (v. 331), ma vero motivo d'invidia da parte di Lepidina è, rappresentato da un'altra proprietà della ninfa: una cornacchia, considerata superiore alla civetta di Baulo e alla cornacchia di Sabulone. (vv. 332-333: *una mihi invidiae est cornix, cui noctua Bauli / Cesserit atque oculis Sabuloni*

<sup>342</sup> Ovid. *Am.* 3,1,31: *mouit pictis innixa cothurnis.*

*gracculus albis*) La cornacchia di Formelli, infatti, come del resto la sua fonte, è dotata di poteri magici: è un animale parlante, che è solito salutare la propria padrona (vv. 332-333<sup>343</sup>). La figura di questa ninfa, dunque, è fortemente caratterizzata in senso “fantastico” e risente di suggestioni “magico-folkloriche”. Ma lo spunto che deve aver ispirato il Pontano è, in realtà, rintracciabile nelle stesse *Bucoliche* virgiliane, dove è una cornacchia ad ammonire il pastore Meride a smettere di litigare per salvare i propri possedimenti e i propri versi<sup>344</sup>. La cornacchia è, dunque, avvertita nella tradizione latina come animale ‘parlante’ e, inoltre, la sua menzione nella nona ecloga segue di qualche verso quella delle colombe caonie (v. 13), che venivano considerate nell’antichità uccelli profetici. D’altra parte, determinante può essere stato, nella scelta pontaniana, anche l’influsso di Ovidio e delle *Metamorfosi*, che largo spazio riserva alle vicissitudini dell’uccello nel secondo libro delle *Metamorfosi* (vv. 545 ss.). La storia dell’uccello, nel racconto metamorfico, si innesta su quella del corvo: mentre questo si reca da Febo, per svelargli il tradimento di Coronide, la cornacchia tenta di dissuaderlo, rivelando l’esito pernicioso di un suo analogo comportamento: per avere riferito a Minerva che le Cecropidi avevano violato l’incarico loro affidato, di custodire la cesta contenente Erittonio e un serpente senza sbirciarvi dentro, viene privata della protezione dalla dea stessa e posposta persino alla civetta. Il suo castigo è monito agli uccelli a non cercare pericoli con le chiacchiere: *mea poena volucres / admonuisse potest, ne voce pericula quaerant* (vv. 564-565) Quindi, in Ovidio, la cornacchia assume l’identità non solo di animale che parla, ma, più precisamente, di animale che parla sin troppo.

Il paragone fra la cornacchia di Formelli e gli uccelli di Sabulone e Baulo viene espresso, come usuale in Pontano, con il verbo *cedo*, collocato in posizione di rilievo (v. 333, *Cesserit*). I termini di paragone della cornacchia sono dislocati fra i due versi 332 e 333; il primo, la civetta di Baulo (personaggio il cui nome la Monti Sabia tende a riconnettere al toponimo *Bauli*<sup>345</sup>) è affiancata, nel verso 332, alla *cornix*, edivisa dal verso per *enjambement*; la menzione del secondo uccello, la cornacchia di Sabulone, viene a disporsi subito dopo il verbo e a occupare in pratica tutto il v. 333: il *gracculus* di Sabulone riceve, infatti, una descrizione più particolareggiata, in quanto viene ricordata la caratteristica colorazione del piumaggio a chiazze bianche (*oculis albis*), che è tipica della specie della cornacchia grigia.

I poteri magici dell’uccello sono svelati nei vv. 334-335 in cui è riprodotto lo scambio di saluti fra la cornacchia e la padrona, che è anche uno scambio di attributi significativi: l’uccello viene definito ‘*formosus*’, quasi come se la qualità dominante delle ninfe della *Lepidina*, si irradiasse anche sui loro animali e la cornacchia risplendesse della luce riflessa della padrona, mentre Formelli viene apostrofata in maniera solenne dall’animale con il sostantivo arcaico ‘*Hera*’. Il contenuto della domanda proferita dalla cornacchia “*Quis nunc hostia pulsat*” (v.335) sembra riecheggiare analoghe espressioni del latino medievale riferite alla morte<sup>346</sup>: qui essa perde tale significato, per indicare semplicemente l’arrivo di qualcuno, ma conserva una certa solennità.

---

<sup>343</sup> vv. 332-334: Una mihi invidiae est cornix, cui noctua Bauli / Cesserit atque oculis Sabuloni gracculusalbis / Haec et Ave formosa et Hera o mihi cara salutatur / observansque fores: Quis ait nunc hostia pulsatur?

<sup>344</sup> Verg. *Ecl.* 9,15: *Ante sinistra caua monuisset ab ilice cornix*

<sup>345</sup> Cfr nota al verso 332 di I. Pontani *Eclogae*, p. 46.

<sup>346</sup> Nella poesia medievale l’espressione “*hostia pulsatur*” è riferita in prevalenza alla morte, come dimostrano le espressioni: “*Impius immitis iam pulsatur ad hostia ditis*” (Fulc. *Nupt.* 6,590); “*Mors properat, torpes; mors pulsatur ad hostia*” (Henr. Hunt. *Hist. Angl.* XI.23 1); “*Mors patet in foribus, mors pulsatur ad hostia*”(Matth. Vind. *Tobias* 1913).

vv. 336-339: Macr.: Cedam ego turturibus nigris nostraeque columbae,  
Sitque semel vidisse deam.

Lepid: Vel cesseris alno,  
Ad quam defossi centum illi ex aere trientes  
Servantur. Nunc illa domi parat anxia lactis

La straordinarietà del racconto di Lepidina relativo a Formelli è tale da indurre Macrone a inserirsi improvvisamente nel discorso ed esprimere il desiderio di vedere almeno una volta la dea: per farlo, sarebbe disposto a rinunciare addirittura alle sue tortore e alla colomba (vv. 336-337). Continua, dunque, il ricorso alla menzione di uccelli, intesi come possesso personale di grande pregio, e bisogna scorgervi dietro, probabilmente, una tendenza che ben si adatta all'ambiente di corte. L'accostamento della tortora alla colomba è assente nella tradizione classica pagana, ma piuttosto frequente nella letteratura cristiana, in quanto legato a più passi biblici<sup>347</sup>, anche se è difficile stabilire quanto possano avere effettivamente influito su una poesia come quella del Pontano.

L'immediatezza e spontaneità dell'intervento di Macrone è testimoniata dall'*antilabè* del v. 337: Lepidina si sovrappone alle parole del marito e va ad amplificare il desiderio espresso. Se Macrone si era detto pronto a rinunciare ai suoi animali più cari pur di vedere la dea, Lepidina è sicura che egli, in realtà, sarebbe disposto a rinunciare persino al denaro che ha nascosto sotto un ontano (vv. 337-339). La psicologia che anima l'intervento di Lepidina, come spesso, è animata da una logica più stringente e pragmatica di Macrone: in tutto il componimento l'uomo detiene un ruolo subalterno rispetto alla moglie, che ricopre spesso e volentieri la funzione di 'istruttrice' del marito e appare come persona molto più esperta e scaltrita.

Il contesto bucolico, accennato nella menzione dell'ontano (v. 337), è questa volta teatro di una originale scena: vi sono sepolti sotto cento soldi (v. 338-9). Nel mondo bucolico fa così irruzione l'elemento ad esso più estraneo possibile: il denaro, che non è contemplato nel mondo bucolico, o meglio, nella ideologia bucolica, dove tutto è commisurato in bestiame o prodotti della raccolta. Il denaro è simbolo di una civiltà urbana. Il Pontano sta operando un tradimento profondo ai danni della bucolica: sta andando a minarla nei suoi fondamenti e nei suoi principi ideologici; lo può fare, e anche con disinvoltura, perché già da tempo essa ha perduto le sue basi ideologiche, che consistevano nella presa di distanza dall'universo urbano e da una società urbana, capitalistica o pre-capitalistica, di cui il denaro è simbolo<sup>348</sup>. Sul finire del Quattrocento, la bucolica si è ormai prestata a tanto (a fare da strumento di critica letteraria, di denuncia sociale, di allegoria politica etc..) da essere diventata, in realtà, un contenitore più che un contenuto, una cornice formale più che ideologica.

L'immagine dei soldi seppelliti sotto l'ontano assume, poi, i caratteri del bozzetto popolare e probabilmente deve inserirsi in un motivo folkloristico tipico italiano, facilmente riconducibile alle dinamiche di una società e una cultura contadina, qual è

---

<sup>347</sup> I due uccelli vengono nominati insieme in Lv 1, 14, quando il Signore chiede che gli venga offerto un olocausto di uccelli e, più precisamente, di colombe e tortore. Inoltre, entrambi gli uccelli vengono nominati a breve distanza nel *Cantico*: nella poesia biblica la tortora è considerata il simbolo dell'amore, la colomba simbolo di fedeltà e fecondità. Con questi antecedenti biblici si spiega il loro accostamento in passi di autori medievali quali: Cypr. Gall. *Gen.* 529; *Leu.* 48; *Leu.* 68; *Num.* 90; Flor. *Lugd. Carm.* 5,61; Paul. Nol. *Carm.* 23,11; Anth. Lat. 762,20; Mar. Victor *Aleth.* 3,503.

<sup>348</sup> Due interessanti studi sulla questione dell'ideologia sottesa alla poesia bucolica sono rappresentati dal volume di A. Patterson *Pastoral and Ideology. Virgil to Valery*, University of California Press, Berkeley- Los Angeles 1988 e dall'articolo di A. Masaracchia *Virgilio e Teocrito: nascita e fortuna dell'ideale bucolico*, «Sandalion», 67, 1983-84, pp. 75-91.

stata per molti secoli quella dell'Italia centro-meridionale<sup>349</sup>. Più che la stilizzata bucolica letteraria è, dunque, la civiltà rurale italiana ad emergere in alcuni passaggi di quest'ecloga e l'accostamento di motivi popolari e folkloristici locali a un ampio ricorso alla tradizione dei classici costituisce senza dubbio il fattore più 'irregolare' e originale del componimento.

vv. 339-342: Servantur. Nunc illa domi parat anxia lactis  
 Candentem florem misto et cum melle farinam,  
 Mox subigit succincta sinum, nudata lacertos  
 Praestringit violas albas et lilia cana.

Lepidina fornisce un'altra immagine della ninfa: la descrive mentre è a casa intenta a preparare il candido "fiore del latte" e a impastare la farina. Come già detto, il componimento si costruisce, o comunque si compiace, di immagini rubate all'intimità delle ninfe, di piccoli bozzetti in cui le ninfe vengono sorprese in momenti raccolti della vita di tutti i giorni, quasi da un obiettivo esterno curioso e scrutatore. La dimensione dell'intimità, la predilezione per le scene di interni domestici, verso cui tanto interesse nutrive la sensibilità poetica del Pontano, è racchiusa nell'uso di *domi* del v. 339. La determinazione temporale *nunc* (v. 339), insieme a *domi*, contribuisce a collocare in maniera più precisa la ninfa: l'ancella della sposa non partecipa al corteo, ma si trova a casa ed è probabile che un qualche cenno di Lepidina indicasse un elemento sulla scena che rimandava alla casa di Formelli. La formula *florem lactis* (vv. 339-340), che sta a indicare un derivato del latte, probabilmente la ricotta<sup>350</sup>, non compare altrove, ma è propria del Pontano, che la usa anche nella seconda ecloga, il *Meliseus* (v. 99), dove compare come uno dei doni portati sul tumulo di Ariadna. È perciò possibile che sia stata la stessa figura della moglie a ispirare la rappresentazione sfaccettata di questa ninfa e in particolare questo quadretto di vita quotidiana, che risulta, infatti, di una spiccata spontaneità, che può avvalersi, fra l'altro, di forti *enjambement*: *lactis/candentem florem; farinam/subigit*.

Ma contribuisce alla resa particolare della sequenza anche l'effetto fonico: il verso 340 è, infatti, all'insegna dell'allitterazione del suono *m* (*Candentem florem misto et cum melle farinam*) che lo avvolge in un'atmosfera ancora più calda e ovattata. Il verso, inoltre, può avvalersi di un ritmo particolarmente lento determinato dall'assenza di verbi di azione, che scivolano tutti nel verso successivo 341 movimentandolo e imprimendogli un ritmo complesso, scandito dai tre cola corrispondenti ai tre verbi: *mox subigit, succincta sinum, nudata lacertos*. Il verso 341 descrive, infatti, il movimento della ninfa in un frangente preciso della sua attività, un momento di passaggio: dopo il ritmo uniforme della preparazione della ricotta (v. 339-340: *parat lactis / candentem florem*), giunge il momento della mescolatura della farina e del miele (vv. 341-2: *misto et cum melle farinam / mox subigit*), che richiede una maggiore attività e un maggiore sforzo. Anche il suono dominante cambia e le nasali lasciano il posto a un predominio della sibilante *mox subigit succincta sinum nudata lacertos* (v. 341). Il verso finale della sequenza (v. 342) segna invece il punto più alto della retorica dominante del bianco: oltre all'immagine del latte in precedenza evocata (v. 339-40 *lactis candentem florem*),

<sup>349</sup> L'influsso di qualche motivo legato al folklore popolare italiano è avvalorato dal fatto che è possibile rintracciare una scena di sepoltura di soldi sotto un albero ancora nell'Ottocento nel romanzo di Collodi *Le avventure di Pinocchio*.

<sup>350</sup> L'espressione *florem lactis* indica o la ricotta o, a mio avviso meno probabilmente, un tipo di mozzarella che potrebbe corrispondere, anche linguisticamente, al cosiddetto 'fiordilatte'. Preferisco intendere ricotta, benché l'interpretazione "fiordilatte" sia più fedele linguisticamente perché la mescolatura di farina e miele farebbe pensare alla preparazione di un dolce, per la quale la ricotta è sicuramente più appropriata della mozzarella, soprattutto tenendo conto delle specialità della pasticceria napoletana, che tuttora si basano fanno ampio uso della ricotta.

il bianco domina anche nell'immagine floreale che occupa il v. 242: Formelli, imbiancata dalla farina, offusca persino le bianche viole e i bianchi gigli (*violae albas lilia cana*). Il ricorso a questo paragone tradisce una massiccia dose di allusività. L'attribuzione dell'aggettivo *canus* ai gigli è abbastanza scontata. Più problematica appare l'attribuzione dell'aggettivo *albus* alle viole. Nella tradizione virgiliana, infatti, esse sono prevalentemente nere, cosa che è riscontrabile sia nelle *Bucolice*<sup>351</sup> che nelle *Georgiche*<sup>352</sup>; al massimo esse sono definite pallide, come succede nella seconda ecloga virgiliana<sup>353</sup>, ma non è propriamente lo stesso che *albus*. L'uso dell'aggettivo *albus* è, dunque, in forte contrasto con una tradizione che vuole le viole per lo più nere e ha il sapore della sfida e della violazione voluta della norma, della disinvoltura permessa da una nuova ispirazione e da un codice che non è più normativo. Ci si trova di fronte a uno dei tanti dialoghi a distanza che l'autore intrattiene con i suoi modelli: le viole nei suoi versi diventano bianche perché erano nere nell'ipotesto.

vv. 343-345: Parthenope tum culta manus miratur: ibi illa  
Lacteolas et thyrsiculos et oluscula signat,  
Inde latet forma nimiumque et dote superba

La seconda sequenza della sezione ritrae la ninfa insieme a Parthenope, che la guarda ammirata e affascinata dalla sua abilità 'pittorica': la dea infatti la vede, infatti, disegnare piccoli steli e ortaggi (*lacteolos et thyrsiculos et oluscula signat*, vv. 343-344). Questi *thyrsicoli* e *oluscula* vengono descritti con un aggettivo raro e prezioso, *lacteolos*, che compare una volta in Catullo, per definire, però, il candore delle fanciulle<sup>354</sup>, e poi riappare successivamente solo nella tradizione umanistica, in cui sembra particolarmente amato dal Pontano, che lo usa in più luoghi<sup>355</sup>. Il termine *thyrsicolus*, a sua volta, non presenta altre attestazioni: quest'originale coniazione risponde a una logica fine e raffinata, estremamente 'epillica', che ricorre all'uso di un termine 'elevato' (*thyrsus*), ma nella forma vezzeggiativa. *Olusculum*, allo stesso modo, è termine raro, erudito, come dimostra pensare il suo impiego limitato ad Aulo Gellio<sup>356</sup> e Apuleio<sup>357</sup>. E in effetti tutto il verso tradisce, nella scelta e nell'accostamento di termini rari o completamente originali, la tendenza a una voluta ricercatezza. Per quanto riguarda la fisionomia di questi piccoli tirsii e ortaggi disegnati dalla ninfa, essi sono da intendere come le forme che imprime la ninfa all'impasto preparato.

Al v. 345 esce di scena definitivamente Formelli, che scompare, superba per la sua bellezza e per la sua capacità, lasciando così l'impressione di un'uscita trionfale. La formula usata per indicare il suo defilarsi (*Inde latet*, v. 345) corrisponde, d'altra parte, a un *incipit* illustre: quello del v. 400 del terzo libro delle *Metamorfosi*, dove a scomparire è Eco, trasformata in pura voce: *Inde latet siluis nulloque in monte uidetur*; (Ovid. *Met.* 3,400). Formelli è, in realtà, avvertita come ninfa ovidiana e tutte le ninfe della *Lepidina* sono in un certo senso percepite secondo questa identità.

vv. 346-348: Verum age et hoc, coniux, (fas est) requiesce sub arcu;  
Nam defessa traho vix genua, et inepta canistri  
Sarcina me gravat, et clivo sudavimus ambo,

<sup>351</sup> Verg. *Ecl.* 10,39 *Et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra.*

<sup>352</sup> Verg. *Georg.* 4,275 *Funduntur, uiolae subluce purpura nigrae.*

<sup>353</sup> Verg. *Ecl.* 2,47 *Pallentis uiolae et summa papauera carpens*

<sup>354</sup> Catull, *Carm.* 57, 51 *Num te lacteolae tenent puellae?*

<sup>355</sup> Pontano *Hendec.* 1, 1, 15; 1, 18, 20; 1, 4, 7; 1, 15, 2; *Coniug.* 2, 11, 1; 3, 4, 49. Altre occorrenze umanistiche: Ariost. *Carm.* 6, 20; Poliz. *Eleg.* 5, 26; Navagero *Lusus* 21, 7; Molza *Eleg.* 1, 6, 19.

<sup>356</sup> Aul. Gel., *Noctes Atticae* 19, 7, 1, linea 18

<sup>357</sup> Apul. *Metamorph.* 8, 29, linea 12.

Lepidina passa a rivolgersi al marito, invitandolo a fermarsi a riposare. *Verum age et hoc, coniux, (fas est) requiesce sub arcu*. La formula con cui viene invitato il marito a fermarsi a riposare ricorda l'esortazione dei primi versi del prologo (*hac agetum, viridi paulum requiesce sub umbra*), con la sostituzione all'ombra dell'arco. La scena è però capovolta, in quanto questa volta è la donna a invitare il marito al riposo. A loro volta entrambi gli imperativi sono riconducibili alla settima ecloga virgiliana, dove il pastore Dafni invita Melibeo a riposare all'ombra: *et, si quid cessare potes, requiesce sub umbra*. (Verg. *Ecl.* 7,10)<sup>358</sup>. Ad accostare il testo virgiliano a quello della quarta pompa della *Lepidina* è anche la presenza di un'incidentale: in Virgilio l'imperativo è dato come possibilità a patto che sia possibile fermarsi: *si quid cessare potes*. Nel Pontano, questa possibilità è diventata realtà, anzi obbligo: per cui è ormai possibile affermare "fas est". *Lepidina* sembra rispondere al passo virgiliano: la sosta non solo è possibile ed è permessa, è anzi dovuta. Anche in questo caso sembra che l'autore dialoghi a distanza con la poesia antica, fornendo una soluzione personale e originale alla possibilità presentata dal modello. .

Il dato più appariscente nel confronto con gli altri casi di utilizzo di questa formula è la sostituzione dell'ombra con l'arco, che è operazione più rivoluzionaria di quanto si possa pensare in prima analisi. Nel resto della tradizione bucolica, se una sostituzione avviene, è sempre con un altro elemento del mondo bucolico: un antro o un albero. Nel nostro caso, invece, la sostituzione è con un elemento tipicamente urbano: un arco<sup>359</sup>, il che testimonia una promiscuità di fondo di elementi cittadini e rurali, che la *Lepidina* condivide con numerose rappresentazioni teatrali dell'epoca.

I successivi versi 347-348 sono dedicati al motivo dell'affaticamento di *Lepidina*, che dominava anche i versi iniziali del prologo. Il susseguirsi in polisindeto di tre verbi che indicano la stanchezza e lo sforzo: *traho* (v. 347), *gravat* (v. 348), *sudavimus* (v. 349), collocati in una sorta di *climax* ascendente, mette in scena un movimento lento e trascinato, in cui l'iperbato fra gli oggetti trascinati (le gambe stanche, *genua*, v. 347 e il carico *canistri sarcina*, v. 347-8) e i loro aggettivi (*defessa*, v. 347; *inepta*, v. 347) aumenta questa lentezza. La menzione di un *clivus* (v. 348) fa pensare a un cammino in salita, che viene giustificato dall'identificazione dell'arco menzionato al v. 346 con l'arco di via Tribunali, si trova, partendo dal mare, lungo un percorso in salita.

vv. 349-355: Nuper et hic cecinisse ferunt Meliseon et aegras

Solantem curas nec mitia fata gementem  
 Phosphoridos natae: en hic e turribus altis  
 Fistula dependet, saevi monumenta doloris,  
 Signaque certa manent, numerique per ora feruntur:  
 "Phosphori nata, quis heu, quis te mihi, Phosphori, ademit?  
 O mecum, o salices, mecum o lugete, myricae."

A questo punto fa il suo ingresso il personaggio di Meliseo, *alter ego* del Pontano, la cui comparsa è giustificata dall'identificazione topografica dell'arco con la casa del

<sup>358</sup> L'esortazione a riposare sotto un riparo espressa con l'imperativo viene ripresa, in maniera molto simile, in altri due passi antichi, uno dell'*Appendix: Hic age pampinea fessus requiesce sub umbra* ( App. *Copa* 31), l'altro in Nemesiano, dove il verso è diretta imitazione di quello dell'*Appendix: Hic age pampinea mecum requiesce sub umbra*; (Nemes. *Ecl.* 4,46). Nella tradizione umanistica la formula conosce una certa fortuna: anche Boccaccio varia il luogo del riposo sostituendo un antro all'ombra: *Egl.* 1, 22 *Esne tui compos? Paulum requiesce sub antro*; così anche Bologni *Candid.* 1, 10, 177 *Interea Elysio felix requiesce sub antro*; T. Folengo vi sostituisce invece un lauro: *Varium* 67, 3 *Sub lauro requiesce digne lauro*; convenzionali le altre occorrenze: Naldi, *Egl.* 4, 57; Andreliano *Bucol.* 1, 18 ; Anger. *Erot.* 133, 13; Aleandr. iun. *Amar.* 3.

<sup>359</sup> Il Summonte identifica quest'arco con la casa che il Pontano possedeva nell'attuale via Tribunali: cfr. I. Pontani *Eclogae*, p. 47 nota al v. 34.

poeta in via Tribunali: Lepidina sostiene, infatti, che è qui (*hic*, v. 349) che lo si è udito cantare. Qui, in sintonia con la tendenza dominante nel componimento, l'autore opta per la forma 'grecizzante del nome', *Meliseon*, come farà anche nella quarta ecloga (v. 61), mentre negli altri casi preferisce la forma ordinaria<sup>360</sup>.

La figura di Meliseo ricopre un'importanza fondamentale nelle *Eclogae* del Pontano: egli è infatti una sorta di personaggio ricorrente che ricopre il ruolo di protagonista nella seconda ecloga, alla quarta ecloga e quello di comparsa nella quinta. Egli appare, poi, anche nel quarto componimento della *Lyra* e nell'undicesimo del primo libro *degli Endecasyllabi*, per fare infine qualche comparsa anche nella produzione del Sannazaro, che lo cita nella seconda e quarta *Piscatoria*<sup>361</sup> e gli dedica la dodicesima ecloga dell'*Arcadia*. La ricezione sannazariana ci fornisce indicazioni emblematiche sul valore e sul significato di questo personaggio poetico, in quanto per mezzo di questa figura viene celebrato il ruolo di primo piano svolto dal magistero di Pontano per la bucolica sannazariana<sup>362</sup>.

Meliseo viene presentato, in questa breve sezione dedicatagli all'interno della *Lepidina*, secondo le modalità che gli sono/saranno usuali: impegnato nel lamento e, più nello specifico, nel lamento per la morte di qualcuno: in questo caso la figlia, in altri luoghi della produzione la moglie. L'avverbio *nuper* (v. 349) farebbe pensare a un lutto recente o al lutto più recente, tanto che la Monti Sabia lo assume come termine utile per una possibile datazione del componimento, che sarebbe precedente alla morte della moglie avvenuta nel 1491<sup>363</sup>. In realtà il poeta si esprime in termini molto simili, relativamente alla figura di Meliseo e al compianto della figlia Fosforide, anche nel *Meliseus*, epicedio per la morte di Ariadna: nei vv. 6-8 viene riportato un identico lamento del pastore e si dice che è stato echeggiato dalle balze or ora (*cui modo convallesque cauae saltusque querenti / reddebant: "Mihi te, quis te mihi, Phosphori, ademit? / O mecum, o salices, mecum o lugete, myricae*). L'avverbio *nuper* non va, dunque, interpretato come un dato cronologico rigorosamente attendibile, ma può rientrare in una certa convenzionalità che contraddistingue il personaggio.

La sezione appare fortemente spinta in senso patetico, come dimostra l'andamento del periodare, fitto di *enjambement*, che danno l'idea di un unico lungo lamento, e di iperbati, che movimentano e rompono l'ordine razionale del discorso. Particolarmente efficace quello fra *aegras* (v. 349) e *curas* (v.350), che lascia, in fine di verso, in posizione evidentissima di risalto la "malattia" del lutto<sup>364</sup>. Il participio *solantem*, incastrato fra i termini *aegras* e *curas*, perde la sua carica 'consolatrice', che viene annullata da un'espressione tanto dolorosa, *aegras curas*, da adattarsi bene alle epigrafi<sup>365</sup>. Il poeta sembra non credere realmente alla consolazione, piuttosto si trova ancora in balia del dolore: il secondo participio, *gementem* (v. 350), si viene infatti a collocare in posizione di forte rilievo a fine verso e l'aggettivo *mitia*, che vorrebbe, come *solantem*, risultare in qualche modo eufemistico mediante la litote (v. 350 *nec mitia*), risulta invece quasi più doloroso, in quanto accerchiato dalle parole *curas* e *fata gementem*. Insomma, nel verso 350 è individuabile uno strano movimento di alternanza di tentativi vani di consolazione e ricadute in una disperazione invece ancora imperante. Il risultato che ne deriva è la costruzione del verso in maniera sussultoria, quasi

<sup>360</sup> *Ecl.* 2, 1; 2, 181; 2, 242; 4, 16; 4, 45; 4, 11; 4, 123; 5, 6; 5, 41; *Hendec.* 1, 11, 2; *Lyra* 4, 10; 4, 33.

<sup>361</sup> *Pisc.* 2, 42; 4, 69

<sup>362</sup> Per il complesso valore della figura nel Pontano e nel Sannazaro si rimanda alla sezione del commento dedicato alla seconda ecloga, intitolata appunto a Meliseo.

<sup>363</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 351, p. 48.

<sup>364</sup> vv. 349-350: *Nuper et hic cecinisse ferunt Meliseon et aegras / solantem curas nec mitia fata gementem*.

<sup>365</sup> Essa ricorre, infatti, nei carmi epigrafici (*Carm. epigr.* 324,1), oltre che in *Sil. Ital. Pun.* 4,724; *Paul. Nol. Carm.* 10,306.

singhiozzante. Il genitivo di *mitia fata*, l'oggetto del crudele destino, Fosforide (*Phosphoridos natae*, v. 351), scivola nel verso successivo, dove campeggia in maniera evidente, grazie al ritmo del verso che lo isola al di qua della cesura pentemimera.

La seconda immagine della sezione dedicata a Meliseo è distribuita fra il v. 351 e il 352 e consiste nell'abbandono della zampogna, segno indelebile del dolore che impedisce il canto. Ancora una volta è possibile scorgere il riferimento a un dato topografico: le alte torri di cui si parla al verso 351 possono alludere alla torre di proprietà del Pontano, che sorgeva sempre in via dei Tribunali, di cui ci informa sempre il Summonte<sup>366</sup>.

Il gesto dell'abbandono della zampogna viene definito qui, con locuzione virgiliana, *monimenta doloris* (v. 352): non poteva essere trovata formula più solenne di una che chiude il poema virgiliano, dove, ugualmente, il ricorso del dolore è rappresentato da una morte, quella di Turno<sup>367</sup>. Anche l'immagine della zampogna pendente è presente in Virgilio: nella settima ecloga, Coridone prega le ninfe Libetridi di concedergli il canto, in caso contrario appenderà al pino il flauto: *Hic arguta sacra pendebit fistula pinu*. (Verg. *Ecl.* 7,24). In Virgilio, il gesto rappresenta un atto volontario di rassegnazione, di presa di coscienza di un'eventuale inabilità. Il motivo è, poi, presente anche in un altro testo bucolico, la prima ecloga di Nemesiano, ed è espressa sempre con termini simili: "*Iam mea ruricolae dependet fistula Fauno*"<sup>368</sup>. Lo strumento del pastore di Nemesiano, però, è stato abbandonata per l'età avanzata raggiunta dal cantore, non per un trauma improvviso: ancora una volta una motivazione diversa e lontana da quella del Meliseo del Pontano. Al di fuori della tradizione bucolica, il motivo della zampogna che pende muta ricorre in Orazio<sup>369</sup>, in cui l'ispirazione è ancora più lontana da quella del Pontano, in quanto inserita con valore esclusivamente simbolico in un discorso di poetica.

Lepidina, dopo aver dato immagine al dolore di Meliseo, ne riporta anche le parole del lamento (*numeri per ora feruntur*, v. 353). L'uso del termine '*numeri*' fa pensare, in realtà, piuttosto a un lamento continuato e trascinato, in quanto richiama al passo della nona ecloga virgiliana in cui il pastore Licida dice di ricordare il motivo dei versi che ha sentito cantare a Meri, ma non le parole esatte: *Audieram? numeros memini, si uerba tenerem* (v. 45). Il lamento si risolve in due versi (vv. 354-355), in cui sono contenute una pateticissima invocazione alla figlia persa e un accorato appello ai salici e alle tamerici a partecipare al suo dolore: "*Phosphori nata, quis heu, quis te mihi, Phosphori, ademit? / O mecum, o salices, mecum o lugete, myricae*". L'apostrofe iniziale, con il vocativo del nome della figlia e l'attributo *nata*, risponde all'*incipit* del verso 351, in cui è presente lo stesso sintagma, ma al genitivo (*Phosphoridos natae*). L'anadiplosi del pronome interrogativo *quis quis* riproduce enfaticamente la drammaticità della vana ricerca di una ragione in un evento di per sé irragionevole come il lutto. Nell'accostamento dei due pronomi personali *te mihi*, il *pathos* del verso raggiunge il suo apice, affiancando drammaticamente e in maniera ossimorica ciò che la morte ha inesorabilmente diviso. Una seconda apostrofe alla figlia sembra poi incastrare ulteriormente la persona del poeta, indicata con il pronome *mihi*, fra due termini riferiti alla figlia, ottenendo come risultato che il pronome *mihi* si viene a trovare tra il pronome *te* e il nome stesso di Fosfori: *te mihi Phosphori*, quasi in un ultimo tentativo di riprodurre il vincolo inestricabile che lega padre e figlia. Alla fine del lunghissimo verso 354 si staglia il verbo, fortissimo, *ademit*, che non a caso viene presentato improvvisamente, subito dopo quell'incastro riuscitissimo, per indicare lo strappo di ciò che non può essere affettivamente lacerato. Il *quis* qui richiamato è infatti una presenza

<sup>366</sup> Cfr. I. Pontani *Eclogae*, p. 47 nota al v. 34.

<sup>367</sup> Ille, oculis postquam saeui monimenta doloris (Verg. *Aen.* 12,945)

<sup>368</sup> Nemes. *Ecl.* 1,14.

<sup>369</sup> Cur pendet tacita fistula cum lyra? (Hor. *Carm.* 3,19,20).

esterna, una forza superiore che s'insinua nell'ordine naturale delle cose, nel legame fra padre e figlia, e viene a sovvertirlo e stravolgerlo. Una domanda simile viene posta da Tisbe a Piramo nel quarto libro delle *Metamorfosi*, nel momento in cui lo trova agonizzante per la ferita di spada infertasi nell'errata convinzione che lei fosse morta: "Pyrame" clamavit "quis te mihi casus ademit?"<sup>370</sup>. Il verbo viene usato, invece, con ben altre intenzioni in un passo lucreziano del terzo libro del *De Rerum Natura*, in cui si afferma senza turbamenti che la morte immortale sottrae la vita mortale *Mortalem uitam mors cum immortalis ademit*. (Lucr. *Rer. Nat.* 3,869). La sentenza è finalizzata, nel poema lucreziano, a trasmettere il precetto epicureo della necessità dell'imperturbabilità di fronte alla morte, che non può essere un male, ma è anzi addirittura migliore della vita.

Il secondo verso del lamento (v. 355) è un appello alla natura a unirsi al suo lamento. Il verbo *lugete* è lo stesso usato da Catullo nell'epicedio per il passero di Lesbia, ma è qui ovviamente caricato di una maggiore drammaticità. Il pianto collettivo della natura partecipe del dolore del pastore è convenzionale nel Pontano, ma il pianto delle *miricae* è presente nella decima ecloga di Virgilio: *Illum etiam lauri, etiam fleuere myricae*, (v. 13), dove esse piangono le pene d'amore di Gallo. Meliseo, in particolare nella seconda ecloga, più volte si identifica, benché tacitamente, con il Gallo virgiliano<sup>371</sup>; se Gallo perde l'amore per Licoride, Meliseo perde quello della moglie, quando ella muore. Ma in fondo la fine di ogni amore può coincidere con un lutto, nel senso che viene vissuto come tale per il soggetto amante che sia ancora innamorato e, quindi, la mutuazione della formula virgiliana riferita a Gallo si presta bene anche all'espressione del dolore di Meliseo. Nel passo di Virgilio, tuttavia, le tamerici sono ritratte mentre stanno già piangendo, in quello del Pontano s'invoca ancora il loro pianto. Questa invocazione di Meliseo è una rivelazione, è, in certo senso, un inavvertito scoprirsi del poeta: il poeta chiede alle tamerici di piangere perché sa che possono farlo, che nella bucolica esse l'hanno già fatto, che nella tradizione sono acclimatate come "le piante che piangono" i dolori di Gallo. Allora, quello del Pontano, più che un invocare è un *rievocare*, un chiamare è un *richiamare*: egli richiama un pianto che è canonico, invita le tamerici a rinnovare un pianto che hanno già provato. Anche in questo passaggio, dunque, il poeta riprende a dialogare con il testo virgiliano: nella vena del Pontano questo dialogo non si arresta mai, rimanendo sempre vivo, in alcuni casi in maniera meno esplicita, qui scoprendosi invece piuttosto palesemente.

Con queste parole si chiude la sequenza di Meliseo, a dire il vero piuttosto bruscamente: la parola passa a Macrone e nessuna menzione sarà più fatta di questo personaggio, né, tantomeno, del suo lamento. L'irruzione del dolore e del lutto in un canto nuziale deve essere quanto più possibile breve e la comparsa di una figura come Meliseo costituisce già un'evidente strappo alla regola, motivato dall'esigenza di rendere un omaggio al personaggio amato e di onorare il ricordo della figlia in una piccola sezione di un componimento evidentemente avvertito come particolarmente importante.

vv. 356-359: Quin, age, pone et honus, et membra labore relaxa,  
Iam gravida es, Lepidina, et honus grave languida defers.  
Hac quoque pompa venit, via nec capit ipsa Napaeas;  
Hic licet et spectare una et requiesse sub umbra.

<sup>370</sup> Ovid. *Met.* 4,142

<sup>371</sup> Si rimanda la trattazione della questione dell'identificazione di Meliseo e Gallo al commento della seconda ecloga, *Meliseus*.

Macrone ricambia l'invito della moglie e la esorta a deporre il carico e ad alleviare le membra dalla fatica. L'invocazione è motivata, riportando identico il verso iniziale del componimento (*nam Gravida es, Lepidina, et onus grave languida defers*).

A chiudere ancora un'immagine corale che anticipa la quinta pompa: Macrone annuncia l'arrivo del corteo di Napee, che a stento riesce a contenere la strada (*via nec capit ipsa*, v. 358) e invita la moglie a godersi lo spettacolo, riposandosi all'ombra. La pompa si conclude, così, con l'immagine del riposo all'ombra (*requiesse sub umbra*, v. 359), che aveva più volte fa capolino in questa sezione finale con l'alto grado di allusività che è stato esaminato.

## Quinta pompa

La quinta pompa viene presentata non solo per mezzo delle parole di Macrone e Lepidina, ma vede anche l'intervento diretto di una delle ninfe, Planuride, che riferisce e commenta, insieme ai due coniugi, il corteo di eroi partenopei.

Nei versi iniziali viene introdotta la ninfa Planuride (vv. 360-370), a cui spetta la descrizione degli eroi della pompa. Ella comincia con gli Orchi, personificazione dei Campi Flegrei (vv. 371-394); dopo un breve passaggio in cui accenna alla ninfa Urania, sua sorella, (vv. 395-399), presenta, a partire dal v. 400, gli eroi dei monti, gli Oriarchi. L'enumerazione prende avvio con Gauro (vv. 403- 409) e la moglie Campe (vv. 410-416), per passare a Ursulone (vv. 417-424) e Marana (vv. 425-436). I vv. 437-447 sono dedicati all'arrivo di Misenio e alla descrizione del cetaceo che egli porta con sé; i versi successivi sono occupati dal canto rivolto dal trombettiere alla turba che accorre presso di lui (vv. 448-453) e la reazione della folla, che invita Sebeto invito a indossare la veste delle ninfe Acerrane (vv. 455-465). A Misenio segue Procida, alla quale è dedicata un'ampia sequenza contenente la descrizione della sua veste, della sua cintura, dei suoi orecchini e del suo specchio (vv. 466-486). Dopo la presentazione di altri due eroi, Capodimonte (vv. 487-492) e Marillia (vv. 493-497), viene descritto l'arrivo di un corteo di giovani donne (vv. 498-50) e un corteo di giovani uomini (vv.506-516) che rivolgono versi fescennini agli sposi. Dopo l'intermezzo fescenninico, la ninfa Planuride ritorna alla presentazione degli eroi: Ansazia, di cui viene raffigurata attentamente una tela mediante una lunga *ekphrasis* (vv. 517- 550), Murrone (vv. 551-560) e la moglie Marcianide (vv. 561-571). Dal v. 572 è introdotto l'Oriarca a cui è dedicato maggiore spazio: Vesuvio. Dopo la presentazione dell'eroe Capreone e del suo canto (vv. 576-589), la sequenza torna a concentrarsi esclusivamente su Vesuvio, descrivendone i doni e la reazione della folla (vv. 590-601) e poi fornendone una dettagliata descrizione fisica (vv. 602-619). Nei versi finali 620-622 è annunciato l'arrivo della nuova pompa.

Apres, dunque, la pompa la ninfa Planuride, il cui nome viene rivelato solo dopo una lunga descrizione da parte di Lepidina e Macrone e che è personificazione dell'attuale Pianura, comune collocato nei Campi Flegrei<sup>372</sup>.

vv. 360-362: Vuidula est, quae prima uenit, sed et una rosetum

Fert Paesti, fert et uiolas haec una Vesevi,

Fuscaque roscidaque et uenosis lactea mammis

La sezione si apre all'insegna della più raffinata allusività, con la definizione della ninfa mediante l'aggettivo di memoria catulliana *uvidula* (v. 360)<sup>373</sup>, collocato a *incipit* dell'intervento di Macrone. A questa prima, rapida descrizione esteriore segue quella dei doni portati dalla ninfa, introdotti mediante la congiunzione disgiuntiva *sed*, che farebbe pensare a una sfumatura negativa dell'aggettivo *uvidula*, quasi che esso rappresenti una caratteristica negativa a cui segue una positiva. I doni recati (vv. 361-2) sono di carattere floreale: un roseto di Paestum e le viole del Vesuvio. Se la prima espressione è piuttosto idiomatica e convenzionale, dal momento che le rose di Paestum

<sup>372</sup> Cfr I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 370, p. 49.

<sup>373</sup> *Uvidula* si definisce nel carme 66 di Catullo la chioma di Berenice: *uvidulam a fluctu cedentem* (66,63).

vengono ricordate, per la prima volta, già nelle *Georgiche*,<sup>374</sup> la seconda, “le rose del Vesuvio” è, invece, assolutamente originale e conosciuta come corrispettivo della prima, per trovare una soluzione ‘partenopea’ che sia equivalente alla prima. L’*iteratio* di *una* (v. 360; 361) pone in una posizione di preminenza Planuride, che, unica fra le ninfe, porta tali regali, mentre la ripetizione del verbo *fert* (v. 361) tende a dare risalto alla sua attività e alla sua solerzia.

Il terzo verso dell’intervento di Macrone (v. 362) ritorna a concentrarsi sulle qualità fisiche, per le quali, si ricorre a un efficace chiaroscuro. Il verso 362 è, infatti, all’insegna del più vivace colorismo: al bruno dei capelli viene accostata la tonalità latte del seno grazie alla presenza degli aggettivi *fusca* (v. 362) e *lactea* (v. 362). Ma la stessa immagine del candore latte del seno si complica ulteriormente, mediante il dettaglio realistico contenuto nell’attributo *venosis* (v. 362). L’aggettivo *roscida* (v. 362), poi, rimanda semanticamente al *uvidula* precedente del v. 360, cosicché l’effetto complessivo è quello di trasmettere e insistere sull’idea di umido e bagnato. D’altra parte lo stesso attributo viene assegnato da Columella all’acqua del Sebeto in *Rust.* 134 (*Doctaque Parthenope Sebethide roscida lymphae*).

vv. 363- 370: O coniux, prima haec, prima haec (ne despice) quantum

Et calamis ualet et cantu, uerum una uideri  
 Non formosa cupit, luxum aspernata procosque,  
 Asparago gaudet fungisque operosa legendis,  
 Quos et herae, quos et matri dimittat in urbem.  
 O mihi cara soror (potes et soror ipsa uocari),  
 Dic, age, qui comites, quos et ducunt hymenaeos,  
 Planuri o generosa soror Leucogidis albae.

Il primo bozzetto tracciato da Macrone è seguito dalla descrizione di Lepidina, in cui prende forma, più precisamente e dettagliatamente, la fisionomia della ninfa in questione. L’attenzione della donna non si concentra sull’aspetto fisico, già delineato dal marito, ma sulla sua attività e sul suo ruolo. La ninfa, infatti, detiene una prerogativa ben precisa: commenta con i coniugi, porta avanti la descrizione, diventa, a differenza della maggior parte dei convitati, personaggio parlante che interagisce con Macrone e Lepidina. La descrizione di Planuride operata da Lepidina si presenta, quindi, necessariamente, più profonda di quella del marito e dotata di maggiore veemenza. L’enfasi è conferita, oltre che dall’apostrofe con cui prende avvio il verso 363 *o coniux*, anche dalla ripetizione dell’espressione *prima haec*, che cerca di riprodurre la meraviglia incredula della donna dinanzi alla ninfa; l’imperativo negativo *ne despice* complica ulteriormente la costruzione già irregolare, “sussultoria” di un verso segnato dalla grande emozione e dal coinvolgimento della donna.

Nel verso successivo (v. 364) viene celebrata la sua abilità con lo zifolo e nel canto. Planuride, dunque, oltre che ninfa protagonista di un’ ecloga, è, a sua volta, ninfa che canta alla maniera pastorale. I due termini, i due ablativi di limitazione *calamis* e *cantu* (v. 364) sono, infatti, spie linguistiche che forniscono indicazioni preziose: non solo la ninfa si distingue nel canto (*calamis ualet et cantu*), ma lo fa in una determinata tipologia di canto, quello attuato con il calamo, ovvero quello pastorale. L’accostamento dei due termini, *calamis* e *cantu*, è, infatti tipico del canto pastorale nella poesia umanistica, come emerge in Petr. *Buc.* 10, 147; Bocc. *Egl.* 8, 97; Boiardo *Past.* 8, 3; Fr. Luisini *Carm.* 5, 69.

<sup>374</sup> Verg. *Georg.* 4,119; Prop. *Eleg.* 4,5,61; Ovid. *Met.* 15,708; Mart. *Epigr.* 5,37,9; 12,31,3.

Un'altra peculiarità che distingue la ninfa dalle altre è costituita dallo scarso interesse che ella nutre nei confronti della propria bellezza esteriore: l'aggettivo *una* (v. 364) sottolinea l'appartenenza di tale caratteristica solo a Planuride e l'aggettivo *formosus*, che tanta importanza riveste nel componimento<sup>375</sup>, viene qui usato per la prima volta in negativo: *non formosa* (v. 365): la ninfa non desidera essere bella e si pone al di fuori o, meglio, al di sopra della tendenza generale che esalta la bellezza e la qualità dell'essere *formosus*. La disattenzione alla bellezza si accompagna al disprezzo per il lusso e per i pretendenti (v. 366: *luxum aspernata procosque*). In tutt'altra dimensione si colloca, quindi, la ninfa Planuride, ed è, caso mai, la dimensione *holitoria*, una dimensione che non conosce eleganza e raffinatezza<sup>376</sup>. Nel v. 366 viene, infatti, indicata l'attività da cui la ninfa trae veramente piacere: la raccolta di asparagi e funghi. Entrambi sono assenti nella bucolica classica e post-classica: l'asparago, invece, ha una certa frequenza nella tradizione satirica, dove è attestato in Lucilio, Marziale e Giovenale e in quella trattatistica<sup>377</sup>: ancora una volta, dunque, in una lingua consapevolmente refrattaria a una stilizzata eleganza. A riprova dell'appartenenza di Planuride al codice *holitorio* più che bucolico, sta il fatto che la figura della ninfa così delineata ricorda vagamente quella della dea Pomona, che è rappresentata in termini simili nel quattordicesimo libro delle *Metamorfosi*<sup>378</sup>. Inoltre Planuride, in quanto figura di cantore, è anche in qualche modo *alter ego* del poeta, che, infatti, nelle varie dichiarazioni di poetica disseminate nelle *Eclogae* tende sempre a riconoscersi maggiormente in questa dimensione "ortolana", più che in quella bucolica *strictu sensu*<sup>379</sup>. D'altro canto la menzione di asparagi e funghi, come usuale, può riferirsi a una reale abbondanza degli stessi nella Pianura di quel tempo.

Destinatari dei frutti della raccolta sono da una parte la 'signora' (*herae*), Parthenope, dall'altra la madre (*matri*), a cui la ninfa manda funghi e asparagi; madre e 'padrona' ottengono una collocazione ben precisa, la città, e il fatto che venga usato il verso *demittere*, che la ninfa cioè mandi in città da fuori, sta a significare che ella è collocata fuori dalla dimensione urbana. La sua figura assume, quindi, una posizione defilata, che è il presupposto che le consente di commentare e cantare gli altri convitati. La tensione tra città e campagna riprende a scorrere parallela a quella tra matrimonio e rifiuto delle nozze e come la lontananza o la fuoriuscita dalla città coincida in qualche modo con il disprezzo della bellezza, del lusso e della sfera matrimoniale: il personaggio che li rifiuta decide anche di restare volontariamente ai margini della vita urbana.

Lo schema per cui Lepidina di volta in volta dà conto del grado di conoscenza e familiarità che intrattiene con le ninfe viene anche qui rispettato; in questo caso, anzi, si tratta di un legame tanto forte e intimo da essere paragonato a quello fra due sorelle. Il grado d'intimità è dichiarato dall'apostrofe, in cui Lepidina definisce la ninfa *cara soror* (v. 368 *O mihi cara soror*), ma l'affermazione deve sembrare eccessiva anche alla

<sup>375</sup> Cfr. E. Delbey, *Les emplois de l'adjectif „formosus”, cit.*

<sup>376</sup> Per la discussione delle caratteristiche della dimensione *holitoria* e del ruolo svolto da questa nella bucolica pontaniana si rimanda alla sezione dedicatavi nel commento alla quarta ecloga.

<sup>377</sup> Lucil. *Sat.* 128; 982; Colum. *Rust.* 246; 375; Mart. *Epigr.* 13,21,2; Iuv. *Sat.* 5,82; 11, 69; Seren. *Med.* 454.

<sup>378</sup> Cfr: *Met.* 5,623 ss: Rege sub hoc Pomona fuit, qua nulla Latinas / Inter hamadryadas coluit sollertius hortos / Nec fuit arborei studiosior altera fetus, / Vnde tenet nomen; non siluas illa nec amnes, / Rus amat et ramos felicia poma ferentes. / Nec iaculo grauis est, sed adunca dextera falce, / Qua modo luxuriam premit et spatiantia passim / Bracchia compescit, fisso modo cortice lignum / Inserit et sucos alieno praestat alumno; / Nec sentire sitim patitur bibulaeque recuruas / Radicis fibras labentibus irrigat undis; / Hic amor, hoc studium; Veneris quoque nulla cupido est.

<sup>379</sup> Cfr. la sezione del commento riservata settima pompa della *Lepidina*, v. 758 e quella relativa all'*Acon*.

donna, perché si corregge immediatamente, specificando nello stesso verso immediatamente dopo *potes et soror ipsa vocari* (v. 367). È individuabile un movimento di avvicinamento del popolare al mitologico, che appare ugualmente come un dato originale: le divinità in realtà non sono relegate su un Olimpo inaccessibile, ma amano quasi mischiarsi alla folla e al popolo e non è del tutto impossibile che dietro vi si celi un motivo propagandistico di sapore demagogico.

A questa ninfa, particolarmente cara, Lepidina chiede di raccontare quali siano i suoi compagni e i cortei che conducono (v. 369) con una forzatura resa necessaria dalla particolare struttura dell'ecloga, il poeta usa il termine *hymenaeos*, che generalmente viene usato per indicare le nozze, con l'accezione di cortei.

Nel v. 370 viene finalmente svelato il nome della ninfa, Planuride, che non ha altre attestazioni, neppure nel Pontano, ed è personificazione della località di Pianura. L'indicazione del nome è accompagnata da un'ulteriore informazione sulla sua identità: ella viene, infatti, definita *soror Leucogidis*, accennando in questo modo a un'altra ninfa personificazione di una località partenopea, che doveva essere contigua a Pianura<sup>380</sup>. L'aggettivo che connota Planuride, contenuto nell'apostrofe rivolta da Lepidina (*Planuri o generosa soror*, v. 370), non è *formosa*, ma *generosa*: il primo, decisamente più usato nella *Lepidina*, non può essere adottato in questo passaggio perché la riluttanza della ninfa alla bellezza, alla *forma* lo renderebbe inopportuno e viene, così, sostituito da uno assolutamente in linea con la descrizione della ninfa, tutta incentrata sull'esaltazione della produzione abbondante: l'aggettivo *generosus* andrebbe inteso, quindi, con il significato non classico di 'ricco'.

L'aggettivo *alba* attribuito alla sorella Leucogide (v. 370), oltre a descrivere una caratteristica morfologica, dei monti di cui ella è eponima, come sostenuto giustamente dalla Monti Sabia<sup>381</sup>, s'inserisce nell'esaltazione e retorica del bianco e del candore dominante.

vv. 371-377: Descendunt, soror, et nemora, et caua flumina currunt

Ad thalamos, mille antra deos uomuere, et ab altis  
Montibus indigenae Fauni proteruntque ruuntque  
Ad portas; iter ingentes non explicat Orcos,  
Quos acherusiaca fauces, noua numina, mittunt,  
Stagnaue Baulorum, quos hostia pinguis Avernī  
Emisere adytis lacus et fluitantis Araxi.

Dal v. 371 comincia la narrazione di Planuride, che si rivolge a Lepidina ricambiando la sua apostrofe e chiamandola, ugualmente, *soror* (v. 371). Il corteo è costituito, secondo il racconto della ninfa, da *nemora et cava flumina* (v. 371): ne sono dunque protagonisti i boschi e i fiumi di Napoli. Da notare come, nelle parole di Planuride, il procedimento di personificazione è in pratica svelato, in quanto ella accosta ai termini *nemora* e *flumina* il verbo antropomorfo *currunt*. Ella appare, dunque, perfettamente consapevole del fatto che questi personaggi siano personificazioni e, più precisamente deificazioni di boschi e fiumi napoletani.

Ai fiumi viene assegnato l'attributo *cava*, che è usato nelle *Georgiche* per indicare i loro letti vuoti a causa della siccità<sup>382</sup> e ripreso da Stazio a indicare i fiumi disseccati dalle ninfe fluviali per volontà di Libero<sup>383</sup>. Si tratta, dunque, di un aggettivo 'letterario', ma che contiene anche la descrizione di un particolare estremamente

<sup>380</sup> Cfr. la nota della Monti Sabia, che la identifica con i monti Leucogei, I. I. Pontani *Eclogae*, p. 49 nota al verso 370.

<sup>381</sup> Cfr. *supra*.

<sup>382</sup> Verg. *Georg.* 4,427.

<sup>383</sup> Stat. *Theb.* 4,701

realistico relativo all'idrogeologia campana, affetta da siccità cronica, che prosciuga costantemente i corsi d'acqua nei periodi più caldi dell'anno.

Questa prima parte dell'intervento di Planuride è percorsa da un movimento rapidissimo, che cerca di riprodurre l'immagine corale dell'accorrere precipitoso degli dei alle nozze e si traduce in un uso insistito degli *enjambement*: tra il verso 371 e il v. 372: *currunt ad thalamos*; tra il v. 372 e il v. 373: *altis montibus*; tra il 373 e il 374 *ruuntque ad portas*. Il culmine del dinamismo si raggiunge nell'immagine della corsa dei Fauni, che vengono definiti *indigenae*, esattamente come i Fauni nell'*Eneide*, presentati da Evandro all'inizio della digressione sull'antico Lazio: "*Haec nemora indigenae Fauni Nymphaeque tenebant*" (Verg. *Aen.* 8,314). La scelta di questi personaggi e dell'attributo a essi riferito si spiega ancor meglio alla luce di questo parallelo con l'*Eneide*: La Planuride ha menzionato dei boschi, *nemora*, nel v. 371, Virgilio dichiara che i Fauni erano gli abitanti dei *nemora* dell'antico Lazio (*Aen.* 8, 314). Dunque, come il poeta latino immaginava quegli antichi *nemora* abitati dai Fauni, così Pontano immagina i boschi e i monti di Napoli popolati di Fauni. E come gli abitanti virgiliani del Lazio antico erano calati in un generico passato mitologico perso nel non-tempo del mito, ugualmente i Fauni del Pontano sono collocabili nella dimensione atemporale di queste nozze mitiche. Il recupero di questa figura mitologica è dunque di carattere spiccatamente epico-mitologico e il tono dell'intero passo si adegua a questa operazione di allusività nei confronti del codice epico. L'uso del verbo *ruere* e della locuzione *ad portas* si profila, ugualmente, come epico- virgiliano: esso infatti è adottato nella descrizione dell'accorrere degli Arcadi alle porte della città, all'annuncio della morte del figlio di Evandro, Pallante<sup>384</sup>. Sembra chiaro che nel Pontano sia ancora operante la suggestione virgiliana e sia stato il parallelo con il popolo degli Arcadi appena evocato a suggerirgli questo accostamento, come se il primo parallelo si fosse portato dietro quest'altro.

Altri partecipanti al corteo sono gli orchi (v. 374), provenienti dalle fauci dell'Acheronte, figura nella quale viene personificata l'area dei Campi Flegrei. Anche in questo caso l'intenzionalità del poeta sembra scoprirsi e quasi dichiararsi apertamente e la chiave di interpretazione di questo parziale disvelamento è contenuta nell'uso attributivo della locuzione *nova numina* (v. 375): il poeta o, meglio, la "cantrice" Planuride dichiara che le fauci dell'Acheronte inviano gli Orchi come "nuove divinità" *quos Acherusiacae fauces nova numina mittunt*. La Monti Sabia traduce l'aggettivo *nova* come "potenza sinora sconosciuta"<sup>385</sup>, ma intendere l'aggettivo in questo modo significa immaginare che essi già esistessero, ma vengono scoperti, conosciuti in questo momento. Dire *nova*, invece, a mio avviso, significa dire di più. L'aggettivo implica, infatti, un plusvalore semantico non trascurabile: "divinità nuove" sta a significare che sono state create ora per la prima volta, nel senso che ora sono nate dalla mente del poeta e in questo momento vengono a far parte della cerchia degli dei. Il passaggio, inteso in questo modo, costituisce un prezioso segnale "metaletterario", come se in questo passo si aprisse una falla all'interno del perfetto impianto allegorico orchestrato da poeta e Planuride offrisse degli squarci di poetica e delle chiavi interpretative, non immediatamente percepibili, ma meno occultati che nel resto della trama poetica.

Lo stile di questa sezione assume caratteri estremamente particolari. Il termine *Acherusiacae* (v. 375) è originale del Pontano, in quanto l'aggettivo corrispettivo all'Acheronte è di norma *acherusius* e qui, evidentemente, il poeta preferisce una forma metricamente più utile e che, nella sua assonanza grecizzante, risulti anche maggiormente altisonante. Allo stesso modo, il termine *Araxi* non indica il fiume

<sup>384</sup> Verg. *Aen.* 11,142 *Arcades ad portas ruere* .

<sup>385</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, p. 21.

ricordato, tra gli altri, nell'*Eneide* (8, 728), come nota giustamente la Monti Sabia<sup>386</sup>, ma la volontà di creare una sorta di sovrapposizione con l'antecedente tradizione eroica è innegabile in una sezione dalla così forte aspirazione epica. Il periodare appare contorto e irregolare, in particolare per quel che riguarda i vv. 375-377). La relativa *quos emisere* (vv. 376-7) presenta una struttura atipica in quanto la congiunzione *et* piuttosto spostata rispetto all'ordine naturale che la vorrebbe prima di *lacus*. La delocalizzazione del soggetto *stagnaque baulorum* (vv. 376) che si viene a trovare decentrato e diviso mediante virgola dalla proposizione *quos mittunt* dà l'idea di un procedere per aggiunte, di un affannoso ammassare di dati, che è corrispettivo stilistico della corsa precipitosa di questi *convitati*. Ma è anche un movimento fluido quello che percorre questi versi, in cui trova posto la menzione degli *stagna Baulorum*, dell'Averno, dell'Arasso e il participio icastico *fluitantis*, e che lascia emergere l'immagine liquida di una Napoli acquatica e spettrale allo stesso tempo, fluttuante nei suoi specchi d'acqua, da sempre circondati da mito e leggenda.

vv. 378-383: Mira illis sunt ora, soror, radiantia fronti  
 Lumina, sulfureis fumus de naribus efflat,  
 Tempora per serpunt rami mentoque rigescunt  
 Hircosae setae; tum guttura collaque circum  
 Squalent sulfureae totoque in pectore crustae,  
 Caetera membra nigror merus occupat et situs et nox.

Una lunga sequenza viene dedicata alla descrizione fisica dei personaggi, che sono presentati come mostri dalle caratteristiche spaventose. Planuride si rivolge a Lepidina, chiamandola di nuovo *soror*, sorella (v. 378), e ribadendo il loro legame di familiarità. Il *pathos* profuso nella descrizione si traduce ancora una volta in un ricorso insistente all'*enjambment* vv. 378-379: *fronti / lumina*; vv. 380-381: *rigescunt / hircosae*; vv. 381-382: *circum / squalent*. Ma anche le immagini affrescate tradiscono la volontà di cercare a tutti i costi l'effetto enfatico e impressionistico. Gli occhi dei mostri emanano luce, tanto da essere definiti "raggianti", con espressione, *lumina radiantia*, che è naturalmente iperbolica, dal momento che di norma viene usata per indicare la luce del sole<sup>387</sup>. Dalle narici s'immagina che effondano vapori di zolfo (v. 379), ma ad essere chiamati "sulfurei" sono gli orifizi nasali mediante un'enallage, che attribuisce alle narici una caratteristica che meglio si addice al termine *fumus* (v. 379) e che trasfigura la tipica natura sulfurea della zona flegrea.

L'andamento della narrazione continua ad essere scomposta e anomala: al v. 381 si raffigurano le tempie degli Orchi circondate di rami e, nella descrizione, si ricorre all'insolita anastrofe *tempora per*, che complica ulteriormente il dettato poetico. L'aspetto singolare e fuori misura di questi esseri si riflette, insomma, anche sullo stile della sezione, che risulta del tutto irregolare. Anche l'uso del verbo *serpunt* per evocare l'immagine delle tempie attorniate dai rami, evidente iperbole e parodia del più comune alloro, va in questa direzione. La spaventosità di queste figure viene presentata, a poco a poco, secondo un ritmo serrato e ascendente: inizialmente è accennata attraverso un generico *mira*, poi assume i connotati di una fortissima luce pari a quella del sole, si appesantisce di miasmi sulfurei, si carica della suggestione del verbo *serpunt* e nel movimento serpeggiante dei rami, poi prende forma nell'immagine delle setole che si rizzano sul loro mento e delle croste sulfuree da cui sono circondati ovunque, infine dilaga nel verso finale della descrizione, completamente occupato dal dominio del nero:

<sup>386</sup> I I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 377, p. 50.

<sup>387</sup> Ovid. *Trist.* 2, 325: *Vtique trahunt oculos radiantia lumina solis.*

il buio più fitto, profondo, tetro cala su queste figure. La menzione della muffa (v. 383) chiude la descrizione con un'immagine di disfacimento e spiacevolezza estremi.

Diverse sono le suggestioni che spingono il poeta a designare gli orchi come mostri irsuti e questa sezione dalle pretese epiche non disdegna di attingere alle risorse di registri meno elevati. L'aggettivo *hircosus*, ad esempio, appartiene alla lingua della commedia e della satira, essendo attestato in Plauto, in Terenzio e in Marziale<sup>388</sup>. Ma è possibile scorgere anche l'eco di una descrizione di Sileno contenuta in Nemesiano, dove viene rappresentato appunto con il petto ricoperto di orride setole: *cui deus arridens horrentes pectore setas* (Nemes. *Ecl.* 3,31). Più in generale, sembra di avvertire qua e là anche l'influenza di un passaggio di Calpurnio Siculo in cui vengono descritti dei tori, che Coridone annovera, appunto, fra le meraviglie (*silvestria monstra*) e gli spettacoli che ha avuto modo di ammirare in città<sup>389</sup>.

v. 384: Lepidina: Me miseram, hi ne etiam? Procul, ah procul.

Planuris:

O mea, siste

La descrizione di Planuride è tale da ottenere un effetto immediato su Lepidina (d'altra parte era stata la stessa donna a decantare l'abilità della ninfa nel canto), che interviene spaventata, cercando di allontanare da sé l'immagine evocata, come dimostra la ripetizione di *procul* (v. 384) e la interiezione teatralissima *me miseram*. Il patetismo del frangente si traduce nell'ennesimo ricorso all'*antilabè*: Planuride, infatti, non lascia neppure il tempo a Lepidina di finire la propria affermazione che vi si sovrappone e la invita a fermarsi; alla donna si rivolge con l'apostrofe *o mea*, che è usata in Ovid. *Met.* 14,761 da Vertumno nell'esortare Pomona ad abbandonarsi all'amore.

vv. 385-388: Ad cryptam; ferratus adest Aeronius, adsunt

Tercentum rapidi umbrones totidemque molossi.

Ipsi abigent tecti colla et longa ilia ferro,

Ore latrant, saeuum ualeant qui inhibere Typhoea;

La ninfa, nel tentativo di tranquillizzare Planuride, le indica il "ferratus Aeronius" presso la cripta. Sull'identità di Eronio è sempre la Monti Sabia a informarci<sup>390</sup>, ricollegandolo a una delle leggende medievali su Virgilio e identificandolo con l'arciere di bronzo che questi pone a guardia di Napoli, di cui parla ampiamente Comparetti<sup>391</sup>.

L'epicità del linguaggio e del tono torna a farsi preponderante, come dimostra non solo l'uso del verbo "militare" *adsum* replicato nello stesso verso (v. 385) nelle due forme *adest* e *adsunt*, ma anche l'intera scena successiva (vv. 384-394), che vede prima l'immagine dei cani umbri posti a guardia e poi la menzione del mito di Tifeo. Il v. 385 è, infatti, ricalcato su Stat. *Theb.* 7,305 *Tercentum genitor totidemque in proelia natus / Exercent equites*, dove è riferito ai cavalieri addestrati dai due eroi Lapiteone e Alatreo. Anche in questo caso sembra che la fantasia del poeta sia stata influenzata da passi contigui: il verso staziano ricordato è contenuto in un dialogo fra Antigone e il vecchio Forbante, che le presenta un elenco di "eroi pastorali" (mille arcieri mandati da Driante, immaginati come personificazioni di località boschive e armati per lo più di tronchi di

<sup>388</sup> Plaut. *Merc.* 575; Pers. *Sat.* 3,77; Mart. *Epigr.* 9,47,5; 10,98,10; 12,59,5; Aul. Gell. *Noctes Atticae* 12, 2, 11; Apicius, *De re coquinaria*, 6, 5, 6; Sen. *ad Lucilium* (fragm. ap. Gellium seruatum) 11, 3

<sup>389</sup> Calp. Sic. *Ecl.* 7,60 ss: *Vidimus et tauros, quibus aut ceruice leuata / Deformis scapulis torus eminent aut quibus hirtae / Iactantur per colla iubae, quibus aspera mento / Barba iacet tremulisque rigent palearia setis. / Nec solum nobis siluestria cernere monstra / Contigit: aequoreos ego cum certantibus ursis / Spectauit uitulos et equorum nomine dictum.*

<sup>390</sup> I.I. Pontani *Eclogae*, p. 51 nota al v. 385.

<sup>391</sup> D. Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 26 ss.

alberi), che Pontano deve aver tenuto presente nella descrizione del corteo degli Oriarchi immediatamente successiva.

La schiera del Pontano è però costituita da trecento cani “umbroni” e altrettanti molossi. La Monti Sabia ricollega il nome *Umbrones* al cane *Umber* dell’*Eneide*<sup>392</sup>, ma si potrebbe pensare che a monte della scelta via sia anche a un altro intento, di natura per così dire “geografica”, che è suggerito, in particolare, dell’ accostamento ai molossi, razza che ha la sottospecie più rappresentativa nei cosiddetti mastini napoletani, tipici delle regioni italiane meridionali. Quindi, probabilmente, in questo passo opera la volontà di avvicinare, nella formulazione di un’immagine legata all’eroicità, le due terre del poeta, l’Umbria, richiamata nel termine *umbrones*, e Napoli, a cui fanno pensare i molossi, lasciando trasparire un intento encomiastico. I cani, infatti, vengono descritti a tutti gli effetti come soldati valorosi: essi vengono immaginati con i colli e i lunghi fianchi completamente corazzati (*tecti colla et longa ilia ferro*, v. 387); la formula *longa ilia* può considerarsi epica: essa è, in realtà, ovidiana, ma viene usata in una scena epica di scontro fra Ceneo e Latreo in *Met.* 12,486<sup>393</sup>. Il ricordo del passo virgiliano non è da escludere, tenendo conto che si tratta di scontri tra Giganti e subito dopo verrà presentata la figura del gigante Tifeo.

A questo punto il Pontano, infatti, coglie l’occasione per introdurre un accenno al mito di Tifeo: il latrare e l’ardimento dei cani sono tali da far scappare anche il crudele gigante. (v. 388). Quella di Tifeo è una menzione dovuta, in quanto questa figura è strettamente connessa a Ischia già nella poesia di Virgilio. Il Pontano la presenta alla maniera virgiliana, ricorrendo allo stesso aggettivo, *saevum*, con cui è caratterizzato nelle *Georgiche*: “*saeuomque Typhoea*” (Verg. *Georg.* 1,279); tuttavia l’umanista mostra di conoscere bene anche il mito ovidiano relativo al gigante e anzi, in qualche modo, allude ad esso con un raffinato rovesciamento mitologico. Nel quinto libro delle *Metamorfosi* è, infatti, Tifeo che mette in fuga con il suo aspetto le divinità dell’Olimpo<sup>394</sup>. Il racconto dell’episodio è inserito nell’ambito di una gara di canto fra ninfe Pieridi e le Tespiadi, è anzi l’oggetto di uno dei due canti in gara. Una ninfa Pieride canta come il gigante, scaturito dalla terra, abbia spaventato gli dei e li abbia indotti a ritirarsi, per la paura, in Egitto, dove comunque vengono raggiunti e sono costretti a celarsi sotto mentite spoglie. Nel canto di risposta delle Tespiadi, invece, la figura di Tifeo viene completamente capovolta: egli è il Gigante su cui sorge la Trinacria e si trova lì seppellito per la sua *hybris*, per aver osato aspirare al cielo. I tentativi del gigante sepolto di scuotersi danno vita a continui terremoti e con questo mito Ovidio alla natura sismica della Sicilia. Interessante notare come nel passaggio ovidiano si possano individuare due tendenze: una esaltatoria di Tifeo, propugnata dalle Pieridi e che risulterà perdente, l’altra denigratoria, avvallata dalle Tespiadi. Tifeo diventa, in pratica, oggetto di una contesa che può definirsi “epica”, nel senso più letterario del termine: è quasi una *querelle* letteraria quella che adombra il passo ovidiano, in quanto entrambe le ninfe accompagnano il canto con la cetra, che è strumento della poesia magniloquente, e la ninfa vittoriosa non è altri che Calliope, musa della poesia epica. Un luogo letterario così denso non poteva che suggestionare

---

<sup>392</sup>I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al verso 386 p. 52.

<sup>393</sup>*Obliquat longaue amplectitur ilia dextra.*

<sup>394</sup>Ovid., *Met.*, 5, 320 ss. *Ponit et extenuat magnorum facta deorum: / Emissumque ima de sede Typhoea terrae / Caelitibus fecisse metum cunctosque dedisse / Terga fugae, donec fessos Aegyptia tellus / Ceperit et septem discretus in ostia Nilus. / Huc quoque terrigenam uenisse Typhoea narrat / Et se mentitis superos celasse figuris: / "Dux"que "gregis" dixit "fit Iuppiter, unde recuruis / Nunc quoque formatus Libys est cum cornibus Ammon; / Delius in coruo est; proles Semeleia capro, / 330 Fele soror Phoebi, niuea Saturnia uacca, / Pisce Venus latuit, Cyllenius ibidis alis." / Hactenus ad citharam uocalia mouerat ora*

fortemente il Pontano, che doveva avvertire la tensione epica da cui era attraversato come particolarmente affine al carattere di questa pompa<sup>395</sup>.

vv. 389-396: Mouerat Aenaria ferus hic, et monte reuulso  
Raptabatque iter et litus pede celsus obibat,  
Intrabatque antrum: ecce Acron, ecce aspera proles  
Lancusi Pelicon et marsicus Armillatus  
Deturbant antro et foemori cava uulnera figunt;  
Ille per extremas praeceps vix effugit undas.

La descrizione del movimento del Gigante assume i connotati di uno spezzone narrativo degno del miglior *epos*, come dimostra il ricorso ad aggettivi quali *ferus* (v. 389), *celsus* (v. 390) e ad espressioni come *raptabat iter* (v. 390)<sup>396</sup>. Questa tendenza si amplifica nella descrizione dell'irruzione dei cani, che vengono definiti, addirittura, "aspera proles" (v. 391) e a cui sono attribuiti nomi, che denotano qualità eroiche. Il personaggio *Acron* compare sia nell'*Eneide* che nella *Thebaide*<sup>397</sup> e il ricorso al nome di un eroe denota la precisa volontà di connotare la figura del cane in senso epico. Non ci è riuscito di rinvenire precedenti per quel che riguarda il nome Pelicone, mentre il nome del terzo cane *Marsicus Armillatus* da una parte fa riferimento alla sua provenienza, da un'altra allude a un particolare prestigio, confermato dall'ornamento dei collari.

L'episodio dell'incontro-scontro fra i cani e Tifeo si conclude con la scena del gigante che fugge a precipizio per le onde del mare e a stento riesce a trovare riparo (v. 394). Naturalmente in quest'immagine di una schiera di cani che riesce a mettere in fuga un gigante mitologico c'è da scorgere non solo il sorriso bonario del poeta, che capovolge una delle versioni del mito ovidiano, ma anche un orgoglio e un amore per i cani, che poteva essere una tendenza personale, ma è anche da ricondurre all'ambiente di corte, sempre sensibile e ricettivo nei confronti della moda della caccia.

vv. 395- 396: Et fessa es, mea Planuri, et liquidissimus amnis  
It subter, sitienti et aquas et pocula promam;

Finita questa sezione, la parola passa a Lepidina, che invita la ninfa a riposare e a dissetarsi con gli stilemi usuali: il polisindeto mediante la ripetizione di *et* (v. 395) e l'indicazione della stanchezza: *et fessa es*. Nella menzione del fiume che scorre sotterraneo (*it subter*, 306) è da leggere un riferimento aperto al Sebeto, definito *liquidissimus amnis* con formula che è usata anche in Ovid. *Met.* 6,400 per indicare il fiume Marsia<sup>398</sup>. L'offerta delle coppe avanzata da Lepidina (v. 396) costituisce uno dei pochi elementi di questa sezione che si possono ricondurre alla tradizione bucolica<sup>399</sup>.

vv. 397-399: Proximaque Uranie scorteum et sua poma parauit,

---

<sup>395</sup> Il mito di Tifeo in connessione con Enaria, Ischia è, d'altra parte, presente anche nelle *Piscatoriae* del Sannazaro, dove ritroviamo l'immagine del monte divolto usata qui dal Pontano. Cfr. Sannaz. *Pisc.*, 4, 30: *Terrigena ut quondam matris de ventre Typhoeus / Exsiliens infanda deos ad bella vocasset; / Ut fratrum primus furiis et hiantibus hydriis / Instructus densas ductaverit ipse catervas; / Ut nisu ingenti partes de monte revulsas / Aenariam Prochytenque altis immiserit astris.*

<sup>396</sup> L'ascendenza spiccatamente epica dell'espressione è testimoniata dalle sue occorrenze in Val. Fl. *Argon.* 2,575; Sil. Ital. *Pun.* 12,472; Drac. *Romul.* 8,1.

<sup>397</sup> Verg. *Aen.* 10,719; Stat. *Theb.* 10,509; ma viene nominato anche in Prop. *Eleg.* 4,10,9.

<sup>398</sup> *Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis*

<sup>399</sup> Cfr. Verg. *Ecl.* 3,36; 5,67.

Quae mihi cara soror forma prior et prior annis,  
Quodque uides, summa procul innuit alta fenestra.

Lepidina presenta di sfuggita la figura della sorella, Uranie, che si trova nelle vicinanze (v. 396, *proxima*) e ha preparato un otre e dei frutti da offrire. Se l'offerta dei frutti (*poma* v 396) ben si inserisce nella tradizione bucolica, diverso è il caso dell'otre (*scorteum*), che non è mai attestato in testi bucolici. Ancora una volta, dunque, dal quadro letterario stilizzato emerge un dettaglio che appartiene all'attualità e lascia intravedere uno scorcio della vita quotidiana dell'epoca e della civiltà contadina meridionale. Il passaggio, seppure breve, presenta diversi dati d'interesse: il primo è costituito dal nome stesso di questa figura, *Uranie*, che non può che richiamare alla mente l'omonima opera letteraria di Pontano. L'affermazione che *Urania* è sorella maggiore e più bella di *Lepidina* (v. 397) può essere letta anche come una dichiarazione di poetica, che oltre a contenere un raffinato omaggio al poema astrologico, garantisce l'attribuzione a questo di un ruolo di primo piano mediante un elegante chiasmo (v. 398, *forma prior et prior annis*). Quella di Lepidina si profilerebbe in tal caso come una *recusatio* poetica, che lascia, all'*Urania*, poemetto didascalico di più ampio respiro, un posto superiore nella produzione poetica del poeta.

L'altro motivo d'interesse del passaggio è rappresentato dal verso 398, in cui Lepidina mostra a Planuride la sorella affacciata alla finestra e che, grazie all'espressione deittica contenutavi, *quodque uides*, si rivela come un chiaro esempio di verso teatrale. Si può pensare a un elemento presente sulla scena o dipinto sulla parete, che doveva riprodurre una finestra da cui si affacciava Urania, la quale, come altre figure femminili della *Lepidina*, viene raffigurata in questo atteggiamento. È probabile che fra una pompa e l'altra la scena cambiasse in alcuni particolari, ma vi rimanesse sempre la finestra, a cui si affacciavano di volta in volta diversi personaggi. Dietro questa presenza ricorrente di una figura femminile affacciata alla finestra è da leggere, accanto alla "spendibilità teatrale" della situazione, probabilmente anche un influsso più squisitamente letterario, il ricordo della "*Veneris prospicientis*", di cui si fa menzione nel mito ovidiano di Pomona. Nel quattordicesimo libro delle *Metamorfosi* si narra che Vertumno, nel tentativo di indurre Pomona a cedere al suo amore, le abbia raccontato delle storie esemplari di donne, che furono punite per aver resistito con troppa arroganza ai loro pretendenti. Anassarete, ad esempio, non solo respinse Ifi, ma ne rimase anche impassibile di fronte al suicidio, cosicché Afrodite decise di pietrificarla mentre ella assisteva al corteo funebre tranquillamente affacciata alla sua finestra<sup>400</sup>.

vv. 400-2: Planuris: Assideo, Lepidina, et poma et pocula sumam:  
Mox tibi et heroas referam summosque Oriarchas,  
Quos mirere, soror, simul et uereare superbos.

Planuride introduce l'arrivo degli eroi e degli 'Oriarchi', personificazione dei monti campani, indicati con una neo-formazione linguistica dal carattere grecizzante *Oriarchas*.

Il verso 400 è una risposta all'invito di Lepidina dei vv. 395-6 e una ripresa fedele delle parole con cui la donna l'aveva esortata a dissetarsi e le aveva offerto dei frutti (v.

---

<sup>400</sup> *Met.* 14, 750 ss: *Venit Anaxaretas, quam iam deus ultor agebat./ Mota tamen: "uideamus" ait "miserabile funus; / Et patulis iniit tectum sublime fenestris. / Vixque bene impositum lecto prospexerat Iphin, / Deriguere oculi calidusque e corpore sanguis, / Inducto pallore, fugit; conataque retro / Ferre pedes, haesit; conata auertere uultus, / Hoc quoque non potuit paulatimque occupat artus / Quod fuit in duro iam pridem pectore saxum. / Neue ea ficta putes, dominae sub imagine signum / Seruat adhuc Salamis; Veneris quoque nomine templum / Prospicientis habet. quorum memor, o mea, lentos /Pone, precor, fastus et amanti iungere, nymphe.*

396: *et aquas et pocula promam*): così com'è strutturato, con l'esplicitazione dei gesti che la ninfa compie (v. 400, *assideo* e *sumam*), il passaggio rivela un'evidente natura teatrale, che lo rende un verso di passaggio per ricondurre l'azione su Planuride.

I vv. 401-402 sono d'introduzione al corteo di eroi ed essi danno avvio alla descrizione vera e propria della pompa, condotta per mezzo di Planuride, che si rivela personaggio narratore pienamente consapevole del suo ruolo, come dimostrato dal verbo *referam* (v. 401). In questa breve presentazione sono già evidenziati i tratti caratterizzanti di tali eroi, che sono in linea, fra l'altro, con quelli dei protagonisti della sezione precedente, a giudicare dall'insistenza su termini attinenti alla sfera epica: *heroas* (v. 401), e alla sfera dello 'smisurato' e del 'grandioso': *summos* (v. 401), *superbos* (v. 402). I componenti di questo corteo, gli Oriarchi, vengono, infatti, mostrati come veri e propri giganti e la loro rappresentazione è all'insegna della più sfrenata iperbole<sup>401</sup>.

vv. 403-416: *Primus agit pompam Gaurus cum coniuge Campe,*

*Ingentemque manu pinum fert; pendet ab alta  
Hinc leporum grex, inde anatum, post ordine longo  
Et damae capreaeque et aper leboride silva,  
Et perdix nemore e Clanii et vulturinus anser,  
Ardeaque fuliceque et grus lucrinide ab alga.  
Ipsa ebulo pinxitque genas et pectora gypso.  
At Campe asparago crines redimita virago  
Frondentem a radice alnum fert strenua, ubi omnis  
Pendet et autumnus matura et fructibus aestas,  
Pomaque praecoquaque et auro certantia mala,  
Et viridi cum fronde pira, atque cydonia cana:  
Per medios volitant ramos merulaeque hululaeque,  
Pippilat et passer, et dulce canit Philomele.*

Planuride presenta l'inizio della pompa, condotta dai coniugi Gauro e Campe. Il primo è personificazione di un monte di origine vulcanica della zona flegrea<sup>402</sup> e la sua menzione compare già in autori antichi. In Stat. *Silv.* 3,1,147 è calata all'interno del mito eziologico relativo al tempio di Ercole a Sorrento. Stazio immagina che le Nereidi guardino ammirate il tempio dagli scogli e a tale spettacolo assista anche il Gauro, ombreggiato dai verdi pampini<sup>403</sup>. Il dato interessante del confronto fra i due passi è che in Stazio, dopo la menzione di una serie di altri luoghi della costa sorrentina che si muovono a metà fra geografia e personificazione, in quanto vengono immaginati intenti a osservare il tempio, si incontra un'apostrofe a Miseno: ugualmente nel Pontano, poco dopo la presentazione di Gauro, viene descritto l'eroe di Miseno (vv. 437 ss.)<sup>404</sup>. La tensione fra topografia e mitologia dell'umanista è un tratto distintivo della sua fantasia mitopoietica, ma sicuramente deve molto anche a uno spunto già presente in Stazio. Altro riferimento al Gauro da parte di Stazio si trova in *Silv.* 3, 5, 99, dove il poeta illustra alla moglie le principali località e bellezze della costa campana, ricordando, fra

---

<sup>401</sup> Il carattere iperbolico della sezione è fatto giustamente notare già dalla Monti Sabia nella sua edizione, nella nota relativa a Gauro, I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 403, p. 53.

<sup>402</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, nota al v. 403, p. 53.

<sup>403</sup> Stat. *Silv.* 3, 1, 144-147: *Ipsae pumiceis virides Nereides antris / exiliunt ultro, scopulis umentibus haerent, / nec pudet occulte nudas spectare palestras. Spectat et Icario nemorosus palmite Gaurus.*

<sup>404</sup> Stat. *Silv.* 3, 1, 148-153: *silvae quae fixam pelago Nesida coronat, / et placidus Limon omenque Euploea carinis, / et Lucrina Venus, Phrygioque e vertice Graias / addisces, Misene, tubas, ridetque benigna / Parthenope gentile sacrum nudosque virorum / certatus et parva suae simulacra coronae.*

le altre, i vigneti del Gauro<sup>405</sup>. Il monte viene citato una terza volta da Stazio in *Silv.* 4,3,64, in connessione con la descrizione dei lavori per la via Domiziana, un passo in cui compaiono località partenopee che ancora una volta vengono schizzate a metà fra dato topografico e personificazione. Il poeta immagina, infatti, che le rive del mare si agitano, le selve prendano movimento, il Massico riecheggia insieme al Gauro; Cuma diventa, nei suoi versi, *quieta* e il Savone *piger*<sup>406</sup>. Allo stesso modo il Volturno, menzionato immediatamente dopo, viene descritto col capo biondo e la chioma umida. L'idea per cui un elemento, se non il principale elemento di originalità del Pontano risiederebbe nell'invenzione di personificazioni di località campane<sup>407</sup> va parzialmente ridimensionata alla luce di queste considerazioni, che rendono chiaro come si tratti di un meccanismo già staziano, che evidentemente funge da fonte d'ispirazione dell'umanista.

Anche Silio Italico menziona il Gauro all'interno di un elenco di località partenopee (*Sil. Ital. Pun.* 8,532), ma diverso è il contesto: nella più classica delle convenzioni epiche, egli fornisce un elenco di guerrieri addestrati da Scipione e, nel passaggio specifico in questione, sono ricordati quelli provenienti dalle diverse zone della Campania (vv. 524-545)<sup>408</sup>. La seconda menzione del Gauro da parte di Silio s'inserisce alla fine della descrizione che i maggiorenti di Capua fanno ad Annibale, mostrandogli i luoghi campani circostanti, Baia, Lucrino, Averno, Procida, Ischia, il Vesuvio, Miseno, Bacoli, e illustrandone brevemente la storia (*Sil. Ital. Pun.* 12,160)<sup>409</sup>.

<sup>405</sup> Stat. *Silu.* 3,5,95- 104 *Nec desunt variae circa oblectamina vitae: / sive vaporiferas, blandissima litora, Baias, / enthea fatidicae seu visere tecta Sibyllae / dulce sit Iliacoque iugum memorabile remo, / seu tibi Bacchei vineta madentia Gauri / Teleboumque domos, trepidis ubi dulcia nautis / lumina noctivagae tollit Pharus aemula lunae, / caraque non molli iuga Surrentina Lyaeo, / quae meus ante alios habitator Pollius auget, Aenarumque lacus medicos Stabiasque renatas.*

<sup>406</sup> Stat. *Silv.* 4, 3, 61-71: *fervent litora mobilesque silvae / it longus medias fragor per urbes, / atque echon simul hinc et inde fractam / Gauro Massicus uvifer remittit. / Miratur sonitum quieta Cyme / et Literna palus pigerque Savo. / At flavum caput umidumque llate / crinem mollibus impeditus ulvis / Volturnus levat ora maximoque / pontis Caesarei reclines arcu / raucis talia faucibus redundant.*

<sup>407</sup> La tendenza dell'umanista a creare miti e figure mitologiche originali è stata oggetto d'analisi del contributo di L. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio nella poesia del Pontano*, in *Atti del Convegno Virgiliano di Brindisi nel Bimillenario della Morte*, Brindisi, 15-18 ottobre 1981, Napoli, 1983, pp. 47-63, e D. Coppini, nella trattazione dei *Carmina* di Giovanni Pontano in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, 1992, vol. 1, pp. 713-741, ha dedicato alla questione un capitolo specifico: *Il mito fabbricato e l'Umanesimo del mito* (pp. 728-730).

<sup>408</sup> *Sil Ital. Pun.* 8, 524-545: *Iam vero, quos dives opum, quos dives avorum / e toto dabat ad bellum Campania tractu, / ductorum adventum vicinis sedibus Osci / servabant: Sinuessa tepens fluctuque sonorum / Vulturum, quasque evertere silentia, Amyclae Fundique et regnata Lamo Caieta domusque / Antiphatae, compressa freto, stagnisque palustre / Litemum et quondam fatorum conscia Cyme. / Illic Nuceria et Gaurus navalibus acta / prole Dicarthea, multo cum milite Graia / illic Parthenope ac Poeno non pervia Nola, / Allifae et Clanio contemptae semper Acerrae. / Sarrastes etiam populos totasque videres / Sarni mitis opes; illic, quos sulphure pingues / Phlegraei legere sinus, Misenus et ardens / ore giganteo sedes Ithacesia Bai. Non Prochyte, non ardentem sortita Typhoea / Inarime, non antiqui saxosa Telonis / insula, nec parvis aberat Calatia muris, / Surrentum et pauper sulci cerealis Abella, / in primis Capua, heu rebus servare serenis / inconsulta modum et pravo peritura tumore.*

<sup>409</sup> *Sil Ital. Pun.* 12, 113 *Primores adsunt Capuae: docet ille, tepentes / unde ferant nomen Baias, comitemque dedisse / Dulichiae puppis stagno sua nomina monstrat / ast hic Lucrino mansisse vocabula quondam / Cocyti memorat / medioque in gurgite ponti / Herculeum commendat iter, qua discidit aequor / Amphitryoniades, armenti vector Hiberi. / Ille, olim populis dictum Styga, nomine verso / stagna inter celebrem nunc mitia monstrat Avernum; / tum tristi nemore atque umbris nigrantibus horrens / et formidatus volucris letale vomebat / suffuso virus caelo Stygiaque per urbes / religione sacer saevuum retinebat honorem. / huic vicina palus (fama est Acherontis ad undas / pandere iter) caecas stagnante voragine fauces / laxat et horrendos aperit telluris hiatus / interdumque novo perturbat lumine manes. / At iuxta caligantes longumque per aevum / infernis pressas nebulis pallente sub umbra / Cimmerias iacuisse domos noctemque profundam / Tartareae narrant urbis. Tum sulphure et igni / semper anhelantes coctoque bitumine campos / ostentant. Tellus atro exundante vapore / suspirans ustisque diu calefacta medullis / aestuat et Stygios exhalat in aera flatus. / parturit et tremulis metuendum exsibilat antris / interdumque cavas luctatus rumpere sedes / aut exire fretis sonitu lugubre minaci / mulciber*

La descrizione si conclude con un veloce riferimento alle minacce del mare e ai travagli della terra (*miratur pelagique minas terraeque labores*), che ricorda l'ammonimento del trombettiere ai pastori espresso nella *Lepidina* qualche verso dopo<sup>410</sup>. Subito dopo quest'elenco, Annibale lascia Capua, si ritira a Pozzuoli e devasta la cima del Gauro, di cui si ricorda la ricchezza di viti<sup>411</sup>.

Infine Lucano, in *Phars.* 2,667, cita il Gauro, sempre in associazione con un altro luogo della Campania, l'Averno, all'interno di una similitudine epica: l'inutilità del tentativo di Cesare di gettare massi rocciosi in mare per bloccare la navigazione dei nemici viene paragonata all'impossibilità che la vetta del Gauro, staccatasi dalla montagna e precipitata nell'Averno, ne emerga anche solo con un sasso<sup>412</sup>.

Da quanto esaminato si deduce che la menzione del monte Gauro da una parte trova particolare fortuna in testi epici, dall'altra è costante nelle elencazioni di località partenopee, rappresentandone quasi una sorta di citazione convenzionale: motivi che ne rendono appropriato il suo utilizzo in questa sezione della *Lepidina*.

La grandiosità del personaggio viene rappresentata mediante una lunghissima, ridondante e barocca descrizione che si costruisce per continue aggiunte (vv. 405-408). L'elenco delle sue caratteristiche è, in realtà, strutturato dapprima in maniera polare per contrapposizione, come mostra l'alternanza *hinc...inde* del v. 405 e, in seguito, per accumulo, mediante un efficacissimo polisindeto che rende il senso di ammasso smisurato di elementi e il crescendo di abbondanza: *et* (v. 406), *et* (v. 407), *et* (v. 408), *et* (v. 409). Nella presentazione della figura di Gauro si avverte lo sforzo di connotarla in senso bucolico, o meglio 'boschivo': il primo dato fornito è, infatti, il grande pino che egli porta in mano: *ingentemque pinum* (v. 404)<sup>413</sup>. Questa tendenza ricollega la presente sezione della *Lepidina* a un passo ancora una volta staziano. In *Stat. Theb.* 254-289 Forbante illustra ad Antigone i combattenti che si accingono a prendere parte alla guerra ed è significativo come essi vengano connotati con elementi pastorali e 'boschivi', in quanto provenienti da regioni montuose e boschive<sup>414</sup>. Le armi di

---

*immugit lacerataque viscera terrae / mandit et exesos labefactat murmure montes. / tradunt Herculea prostratos mole Gigantas / tellurem iniectam quateret et spiramine anhelus / torreri late campos quotiensque minantur / rumpere compagem impositam, expallescere caelum. / Apparet Prochyte saevum sortita Mimanta, / apparet procul Inarime, quae turbine nigro / fumantem premit Iapetum flammisque rebeli / ore eiectantem et, si quando evadere detur, / bella Iovi cursus superisque iterare volentem. / Monstrantur Vesuvina iuga atque in vertice summo / depasti flambi scopuli fractusque ruina / mons circum atque Aetnae fatis certantia saxa. / necnon Misenum servantem Idaea sepulcro / nomina et Herculeos videt ipso in litore Baulos. / Miratur pelagique minas terraeque labores.*

<sup>410</sup> Sil. Ital. *Pun.* 12, 157.

<sup>411</sup> Sil. Ital. *Pun.* 12, 158-160: *quae postquam perspecta viro, regressus ad altos / inde ꝑ. ꝑ. muros frondentia laeto / palmitum devastat Nysaea cacumina Gauri.*

<sup>412</sup> Luc. *Phars.* 660-8: *Nec rursus aperto / volt hostes errare freto, sed molibus undas / obstruit et latum deiectis rupibus aequor. / Cedit in immensum cassus labor: omnia pontus / haurit saxa vorax monstisque inmiscet harenis, / ut, maris Aegaei medias si celsus in undas / depellatur Eryx, nullae tamen aequore rupes / emineant, vel si convolso vertice Gaurus / decidat in fundum penitus stagnantis Averni.*

<sup>413</sup> Ingente è definito anche il pino in Hor. *Carm.* 2,3,9, in cui Dellio viene esortato a godere dell'ombra fornita dal pino e dal pioppo (*pinus ingens albaque populus*).

<sup>414</sup> *Stat. Theb.* 254 -289 *Mille sagittiferos gelidae de colle Tanagrae / promovet ecce Dryas; hic, cui nivea arma tridentem / atque auro rude fulmen habent, Orionis alti / non falsus virtute nepos: procul, oro, paternum / omen et innuptae vetus excidat ira Dianae. / Iungunt se castris regisque in nomen adoptant / Ocalea Medeonque et confertissima lucis / Nisa Dionaeisque avibus circumsona Thisbe. / Proximus Eurymeodon, qui pastoralia Fauni arma patris pinuque iubas imitatur equinas, / terribilis silvis: reor et Mavorte cruento / talis erit. Dites pecorum comitantur Erythrae, / qui Scolon densamque iugis Eteonon iniquis, / qui breve litus Hyles Atalantaeamque superbi / Schoenon habent notique colunt vestigia campi; / fraxineas Macetum vibrant de more sarisas / saevaque difficiles excludere volnera peltas. / Ecce autem clamore ruunt Neptunia plebes / Onchesti, quos piniferi Mycalessos in agris / Palladiusque Melas Hecataeaeque gurgite nutrit / Gargaphie, quorumque novis Haliartos aristis / invidet*

Euridemonte, ad esempio, sono definite *'pastoralia'*, egli reca sull'elmo un ramo di pino al posto della criniera di cavallo ed è detto 'terribile nelle selve'. Questi è seguito da una lunga serie di altri eroi, che sono personificazioni delle città, dei fiumi e dei monti della Boezia (viene ricordata, ad esempio, Eritra, definendola 'ricca di pecore') e a cui vengono attribuite caratteristiche peculiari, come le armi fatte di tronchi e cortecce di alberi. Il processo di personificazione di località boschive, la loro trasfigurazione in eroi dai connotati coerenti all'origine geografica e la loro enumerazione in un elenco rappresentano i punti di contatto fondamentali e indubbi tra il testo di Stazio e quello del Pontano.

Il termine *grex* (v. 405), che pure è riconducibile alla tradizione pastorale, viene completato mediante il genitivo *leporum* e il genitivo *anatum*, dando vita a due originali formule, in quanto lepri e anatre sono sconosciute alla bucolica classica, così come le *damae* e le *caprae*. La capra, in realtà, è animale tipico della tradizione bucolica, ma di solito viene sempre indicato mediante il vezzeggiativo *capella* e mai con il termine *capra*. In questo affresco rumoroso, colorato ed eccessivo, però, un vezzeggiativo finirebbe per stonare e più adatto al tono generale appare il sostantivo di base. Attestato nelle *Bucoliche* virgiliane è invece l'*aper* (*Ecl.* 5,76), di cui nel Pontano viene designata anche la provenienza, la selva Leboride, facendo riferimento ancora una volta a un dato attuale<sup>415</sup>.

Il resto dell'elenco si costruisce in maniera analoga, affiancando all'elemento animale un dato relativo alla sua provenienza: la pernice dei boschi del Clanio, l'oca del Volturmo, una gru del Lucrino. Il Clanio è citato in Verg. *Georg.* 2,225, dove viene ricordato come il fiume che più volte aveva inondato Acerra (*et uacuis Clanius non aequus Acerris*) e il suo terreno è indicato come quello più adatto alla coltivazione di viti e olmi, alla produzione abbondante di olio, al pascolo del bestiame e all'aratura. Le inondazioni di Acerra da parte del Clanio vengono ricordate anche da Silio Italico (*Pun.* 8,535), che menziona il fiume sempre nel passo in cui i maggiorenti di Capua illustrano ad Annibale il territorio circostante.

La disposizione dei nomi di animali e delle indicazioni di provenienza nel v. 407 è ordinata in maniera chiastica, con i sostantivi ad occupare gli estremi del verso (*perdix* e *anser*) e i nomi di località il centro (*nemore* e *Clanii* e *Vulturnius*).

Nel verso successivo (v. 408), l'elenco riprende in maniera ancora più affannosa, con un uso più insistito del polisindeto: *ardeaque, fuliceque et grus*. L'indicazione della provenienza della gru viene relegata, come nel verso 406, alla fine del verso e, rispetto alla costruzione chiastica precedente, si profila come un'abile *variatio* che va a smuovere il ritmo di un elenco che correrebbe il rischio di scadere in una monotona lista.

Nel v. 409 viene descritto l'aspetto di Gauro, che potrebbe far pensare a un travestimento e alludere alla fisionomia di una vera e propria maschera teatrale, dal momento che viene rappresentato con le gote dipinte di rosso e il petto di bianco, di gesso (*Ipse ebulo pinxitque genas et pectora gypso*), il che sembra congruente con la descrizione di una sorta di costume.

---

*et nimia sata laeta supervenit herba. / Tela rudes trunci, galeae vacua ora leonum, / arborei dant scuta sinus. Hos regis egeo / Amphion en noster agit – conoscere pronum, / virgo –, lyra galeam tauroque insignis avito. / Macte animo iuvenis, medios parat ire per enses / nudaque pro caris opponere pectora muris. / Vos etiam nostris, Heliconia turba, venistis / addere rebus opem; tuque, o Permesse, canoris / et felix Olmie, vadis armastis alumnos / bellorum resides. Patriis concentibus audis / exsultare gregem, quales, cum pallid cedit / bruma, renidentem deducunt Strymona cygni. / Ite alacres, numquam vestry morientur honores, / bellaque perpetuo memorabunt carmine Musae.*

<sup>415</sup> Per l'identificazione della selva Leboride cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 406, p. 54, in cui la Monti Sabia la ricollega alla zona del casertano denominata Terra di Lavoro.

Il sottile gioco di allusione epica ed umorismo, che produce l'effetto stridente su cui si regge questa sezione, continua nel profilo della figura di Campe, che è delineata con il termine epico *virago* (v. 410), ma nella cui iconografia compare un elemento anomalo e appartenente a una tradizione più bassa, quale l'asparago. Nelle raffigurazioni usuali di donne con i capelli legati, lo strumento dell'intreccio è costituito, infatti, da altre piante: l'edera, l'ulivo, la canna<sup>416</sup>: il ricorso pontaniano alla pianta dell'asparago può riferirsi<sup>417</sup> ancora una volta alla volontà di mettere in connessione la ninfa di turno con un prodotto tipico della località di cui è eponima, ovvero Campiglione, che rappresenta il cratere dell'antico vulcano che costituisce il Gauro.

La ninfa è rappresentata, poi, armata di frassino (v. 441), come i personaggi dell'elenco di eroi della *Thebaide* (Stat. Theb. 7, 269) e l'aggettivo *strenua* attribuitole (v. 411) va in direzione del conferimento di un carattere pseudo-epico alla sua figura.

La descrizione si fa barocca e, per così dire, a scatole cinesi. La menzione dell'*alnus* innesca, infatti, un'ampia e lunga descrizione dell'albero, in cui trova posto la rappresentazione di altri elementi bucolici, in una sorta di raffigurazione nella raffigurazione. La descrizione è portata avanti per aggiunte, come un pesante e abbondante accumulo di dati, immagini, elementi. Ci troviamo di fronte a un esteso e ridondante elenco, che comincia con l'*enjambement* tra verso 411 e 412: *ubi / omnis pendet*. L'immagine è particolarmente complessa in quanto, con un elegante processo di enallage, vengono fatti pendere dall'albero non i frutti dell'autunno e dell'estate, ma lo stesso autunno e la stessa "estate matura nei frutti": l'espressione, ottenuta con lo slittamento del piano temporale, delle stagioni, su quello dei frutti delle stagioni stesse, è di sicuro un po' artefatta, ma allo stesso tempo suggestiva e decisamente iperbolica. Il polisindeto risulta ancora uno degli strumenti stilistici più consoni a questa sezione, come testimoniano i tre versi 412-414 (*et autumnus; et fructibus; pomaque; praecoquaque; et auro; et viridi; atque*). Allo stesso tempo, in questa sequenza, il poeta dispiega uno dei suoi più accesi e impressionistici colorismi, per cui le mele diventano dorate e addirittura gareggiano con l'oro nell'immagine iperbolica: *auro certantia mala*: il sole dell'estate, che viene tacitamente evocato nel verso precedente con la menzione della bella stagione, sembra trovare il suo esito più naturale in questa raffigurazione inondata di giallo. Nel verso immediatamente successivo, il v. 414, è dapprima raffigurato il verde delle fronde (*viridi cum fronde*) tra cui nascono le pere e, subito dopo, affiancato al bianco delle cotogne (*cydonia cana*). La descrizione dell'albero non si limita all'aspetto cromatico, ma si amplia, arrivando a comprendere anche quella degli uccelli che volano tra i suoi rami (vv. 415-416). Anche l'elenco degli uccelli che si aggirano fra i rami dell'albero è condotto mediante una *cumulatio*, resa attraverso il ricorso insistito all'enclitica *que* e alla congiunzione *et*. La scelta delle specie di volatili, poi, non è affatto casuale, ma tradisce un certo grado di letterarietà: se le *merulae* non sono attestate nella tradizione classica, diverso è il caso dei gufi, che compaiono nelle *Bucoliche* di Virgilio, *Certent et cynis ululae, sit Tityrus Orpheus*, (Verg. *Ecl.* 8,56), del passero (v. 416), che, come nota la stessa Monti Sabia, costituisce un'allusione al passero catulliano di Lesbia<sup>418</sup>, e di Filomele, che costituisce un riferimento all'usignolo,

---

<sup>416</sup> In Ovid. *Met.* 9,3 fisionomia del fiume di Calidone viene rappresentato con i capelli scomposti e coronati da canne (*inornatos redimitus harundine crines*). In Stat. *Silu.* 1,5,16 le Naiadi hanno le trecce cristalline cinte di grappoli d'edera (*Et uitreum teneris crinem redimite corimbi*). In Mart. *Epigr.* 12,98,1 il fiume Betis viene immaginato con la chioma cinta di una corona di uliveti (*Baetis oliuifera crinem redimite corona*). È significativo constatare come, sia nel caso di Ovidio che in quello di Marziale, la descrizione riguardi personificazioni di località fluviali, così come nel Pontano essa è relativa alla personificazione di una località geografica.

<sup>417</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 403, p. 53.

<sup>418</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, nota al v. 416, p. 55.

il cui mito è narrato in Ovidio (*Met.* 6, 621-647). Il poeta adotta, per il nome di Filomela, la forma con terminazione in *-e*, che non è attestata nei latini e vuole essere evidentemente grecizzante.

Il termine onomatopeico *pippilat* (v. 416) contribuisce a fornire una certa musicalità al verso, a creare un ulteriore effetto impressionistico.

vv. 417-424: Ursulon insequitur frontem insignitus echino,  
Ipse humeris pedibusque ingens et cornibus ingens;  
Cornibus ingentes nutanti pondere cistas  
Castanea e molli sorbisque virentibus, idem  
Fert humero crumeram nucis et mulctralia lactis,  
Fert lateri geminas immani ventre lagenas  
Sorbino e bimo atque ex anniculo viridisco,  
Et dextra hinnuleos querula cum matre gemellos.

Il successivo personaggio che compare all'interno del corteo è Ursulone, il quale, come i precedenti Oriarchi, viene rappresentato con la fronte ornata e, in questo caso, nello specifico, ornata di ricci. Si tratta nuovamente di un'allusione alla natura del luogo impersonato da Ursulone: Summonte ricorda infatti un castagneto non lontano da Antignano che veniva comunemente chiamato 'croce di Ursulone' e che doveva trovarsi ugualmente sui Camaldoli<sup>419</sup>.

I due versi 417-418 sono non privi di una certa musicalità, ottenuta grazie all'allitterazione di *insequitur* e *insignitus*, mentre quello successivo è costruito con una struttura estremamente bilanciata, sul parallelismo *ingens-ingens* in cui l'aggettivo viene ripetuto due volte e accompagnato ogni volta da un ablativo di limitazione: *pedibusque ingens* e *cornibus ingens*. Il gioco di rispondenze e parallelismi continua al verso successivo, v. 419, nella locuzione *cornibus ingentes*, che in realtà è calata in una nuova proposizione: *ingentes* è infatti riferito a *cistas*, dal quale è separato per iperbato dall'espressione *nutanti pondere*. Dalla descrizione fisica (l'*ingens* precedente era riferito alla costituzione fisica di Ursulone) si passa, quasi inavvertitamente, alla descrizione dei doni portati, ricorrendo allo stesso aggettivo usato in precedenza (*ingens*), ma trasportandolo in un'altra indicazione: la lista inizia, poi, senza verbo, che ritroviamo a elenco già inoltrato (v. 421 *fert*). Ursulone viene raffigurato come un gigante dotato di corna, sulle quali porta delle grandi ceste, come una sorta di mostro teriforme: l'ultima parte del verso 417 è, infatti, ripresa da Verg. *Aen.* 7, 483, dove è inserito all'interno della descrizione di un cervo<sup>420</sup>.

L'idea di abbondanza così trasmessa si accompagna a quella dell'instabilità provocata dall'eccesso di carico e contenuta nell'espressione *nutanti pondere* (v. 419), che, interposto fra *ingentes* e *cistas*, compromette la regolarità e stabilità della costruzione, fornendo ancor di più un'idea di estrema precarietà<sup>421</sup>.

Lo stile appare anche in questa sequenza piuttosto irregolare: per indicare il carico di Ursulone, costituito di castagne e sorbe, il Pontano ricorre di nuovo all'espressione più difficile e meno regolare: il contenuto delle ceste è, infatti, descritto per mezzo di *e* più l'ablativo *cistas / castanea e molli sorbisque uirentibus* (vv. 419-420)<sup>422</sup>. Ma a

<sup>419</sup> Cfr. I. I. Pontani, *Nota* al v. 417, p. 55.

<sup>420</sup> Verg. *Aen.* 7,483: *Ceruus erat forma praestanti et cornibus ingens*. L'espressione viene ripresa anche in Avian. *Fab.* 18,5: *Hos quoque collatis inter se cornibus ingens*.

<sup>421</sup> L'espressione è usata in Verg. *Ecl.* 4,50: *Aspice conuexo nutantem pondere mundum*, in un'immagine di ampio respiro, quasi 'cosmica' in cui si fa riferimento al mondo e in Mart. *Epigr.* 1,88,3 (*Accipe non Pario nutantia pondera saxo*), dove invece è riferita al peso di una lapide traballante.

<sup>422</sup> L'irregolarità dell'uso di *e* in questa espressione è messa in risalto dalla Monti Sabia, I. I. Pontani *Eclogae* nota al v. 420, p. 55.

complicare l'espressione è il fatto che, mentre per le castagne è usato il singolare (*castanea molli*), per le sorbe è adottato il plurale (*sorbis virentibus*), venendosi così a formare una struttura estremamente variegata e sbilanciata. Lo stacco fra *uirentibus* e *idem* lascia in sospeso il discorso, che rimane così in bilico, mentre l'*enjambement* tra il verso 420 e il verso 421 concorre all'effetto di irregolarità e sospensione.

Tra v. 421 e v. 422 è l'anafora del verbo *fert* ad esaltare la ricchezza, la quantità e l'abbondanza dei doni di Ursulone. L'attacco del verso 421 (*fert humero*) ne celebra la solennità del portamento: è, difatti, ricalcato su Verg. *Aen.* 1,501 (*Fert umero gradiensque deas supereminet omnis*), in cui viene descritto il particolare incedere di Diana, quando, con la faretra appesa all'omero e più alta di tutte le dee, guida i cori di Oreadi. Nel verso successivo (v. 422) trova spazio la descrizione, accuratamente dettagliata, del restante carico di Ursulone, costituito da due anfore di vino, raffigurate con un icastico chiasmo: *geminas immani ventre lagenas*, che tende ancora una volta a sottolineare la ricchezza e imponenza di questo personaggio. L'uso dell'aggettivo *immanis* potrebbe, infatti, essere considerato come un'enallage: la proprietà del personaggio si riversa per emanazione in qualche modo sui suoi oggetti e la qualità ad esse attribuita, la grandezza, rievoca quella di Ursulone, più volte definito '*ingens*'. Il verso 423 riporta il contenuto delle anfore e lo fa ancora una volta in maniera estremamente "retorica", con una struttura votata alla *variatio* che alleggerisce l'immagine precedente strutturata per parallelismo (v. 421 *fert*; v. 422 *fert*): la prima tipologia di vino è, infatti, espressa con un'anastrofe (*sorbino e*) e lasciando seguire il nome dall'aggettivo (*sorbino e bimo*), mentre la seconda ha una struttura diversa, senza anastrofe e con l'aggettivo che precede il sostantivo (*anniculo uiridisco*). Il termine *lagenas* appartiene alla lingua della satira e, nello specifico, è attestato due volte in Persio,

per indicare il fiasco di vino<sup>423</sup>, mentre *crumeram* non trova altre attestazioni eccetto in Adlegati *Eleg.* 43, 19<sup>424</sup>.

I vv. 424-425 sono costruiti in parallelo, presentando le due figure che seguono Ursulone dai due lati: i capretti e la moglie. Alla sinistra di Ursulone vengono disposti elementi tipici della tradizione bucolica, i capretti: essi, però, sono indicati con il termine *innuleos*, che è proprio della prosa anziché della poesia<sup>425</sup>; il verso dà, però, vita a un'immagine elegante e delicata: la *transiectio* fra *innuleos* e *gemellos* si presta, infatti, alla introduzione fra i due termini dell'espressione *querula cum matre* e si viene, così, ad abbozzare un raffinato quadretto pastorale.

vv. 425 -436: A leva coniux felici prole Marana  
 Laeta canit; sociae plaudunt ad carmina nymphae.  
 Ipsa favos ac mella simul macerumque lupinum  
 Plurimaque in nitidis fert ova recentia qualis,  
 Haec illa est felix et coniuge digna Marana,  
 Docta et acu, docta et lino, doctissima lana:

Al v. 425 viene introdotta la moglie di Ursulone, Marana, personificazione dell'attuale comune di Marano<sup>426</sup>. L'accenno all'abbondante prole (v. 425 *felici prole*) può essere considerato un motivo epitalamico o, per lo meno, beneaugurante. Il motivo

<sup>423</sup> Pers. *Sat.* 3, 88 *De maiore domo, modice sitiante lagena*; *Sat.* 6, 12 *Et signum in vapida naso tetigisse lagena*.

<sup>424</sup> Aldegati *Eleg.* 43, 19 *Dat crumeram Pallas, viridem dat Flora corollam*. Ad essere attestato nella tradizione è invece la *crumena* o la meno attestata *crumina* Th. *Linguae Latinae s.v. crumena* vol. IV, p. 1241

<sup>425</sup> Plin. *Nat. Hist.* 8, 76, linea 19; *Nat. Hist.* 8, 118, linea 12; *Nat. Hist.* 11, 239, linea 18; *Nat. Hist.* 28, 150, linea 13.

<sup>426</sup> I. I. Pontani *Eclogae, Nota* al v. 425, p. 55.

della maternità si affaccia qua e là in accenni lasciati cadere si direbbe quasi per caso, ma è latente in buon parte del componimento, sino a diventare dichiarato e dominante nell'ultima parte, la sezione delle profezie (vv. 701-776), in cui si fa riferimento alla prole futura. La struttura del verso contribuisce a confermare quest'interpretazione, accostando l'espressione *felici prole* al sostantivo *coniux*: la sfera della fertilità è strettamente affiancata a quella del matrimonio e le due vengono avvicinate, isolate ed esaltate all'interno del verso. Il nome di Marana è posto in rilievo dalla posizione finale occupata nel verso e ulteriormente evidenziato dal forte *enjambement* con il v. 426, che lo lascia sospeso e carico di aspettative. D'altro canto l'evidenza data alla numerosa prole può essere ben interpretata anche come uno strumento di esaltazione della fertilità del territorio di Marano.

La seconda caratteristica della ninfa messa in evidenza, subito dopo la prolificità, è il suo canto, a cui è dedicato l'intero verso 426. L'aggettivo *laeta*, che dà inizio al verso 426 e si ricollega al termine *Marana* lasciato in sospeso nel verso precedente, contribuisce a connotare in maniera più precisa la figura della ninfa: ella era già stata definita *felix*, ora si dice di lei che canta *laeta*. Il Pontano sembra giocare sul significato dei due aggettivi e sulla loro valenza etimologica: *laetus*, in origine, sta a indicare, infatti, qualcosa di florido, fertile, abbondante, per assumere poi via via il significato di lieto, allegro con cui passerà all'italiano. Nel suo significato originario, etimologico, però, ben si adatta al contesto, in cui è stata evocata la fertilità materna, e ben si lega all'aggettivo precedente *felix*, che in latino può indicare anche ciò che è fertile, fecondo. Il canto di Marana, inoltre, viene descritto come un canto particolarmente riuscito, in quanto viene accompagnato dal plauso delle ninfe compagne (v. 426). L'associazione del verbo *cano* e dell'aggettivo *laeta* a inizio di verso è presente anche in Ovid. *Fast.* 6,541: il poeta latino vi ricorre in riferimento alla dea Carmenta, che in questo modo annuncia la sua predizione a Ino di eventi futuri propizi. "*Laeta canam: gaude, defuncta laboribus Ino*"<sup>427</sup>. Nel caso di Carmenta si tratta di un canto ispirato, divino, invasato e *laeta* è aggettivo neutro plurale. Nulla vieta di considerarlo anche in questo passo del Pontano aggettivo neutro plurale, a differenza di quanto faccia la Monti Sabia<sup>428</sup>: questa interpretazione implicherebbe, anzi, una scelta precisa relativa alle fonti, oltre che alla traduzione, rendendo trasparente il debito ovidiano e dando maggior conto del contesto in cui si inserisce questo canto. La ninfa, infatti, a mio avviso, più che lietamente, vuole qui cantare cose liete, favorevoli ovvero cose propizie al matrimonio.

Ai vv. 427-8 vengono descritti i doni della ninfa: favi, miele, lupino macerato e uova fresche. Si nota un accostamento anomalo tra elementi tipici della bucolica, il miele e i favi, ad altri ad essa totalmente alieni, quali il lupino macerato (*macerumque lupinum*), che è attestato soprattutto nella trattatistica<sup>429</sup>; l'accostamento viene esaltato dall'estrema musicalità del verso 427, dominato dall'alternarsi delle liquide *m* ed *l*: ***mella simul macerumque lupinum plurimaeque***. Ancora una volta la menzione dei doni va interpretata come indicazione relativa ai prodotti tipici del luogo.

Il v. 429 distoglie l'attenzione dai doni recati dalla ninfa e la focalizza nuovamente sulla sua figura. Il passaggio è abbastanza repentino e segnato dalla "stridente" associazione *haec-illa*, in cui *haec* è usato in modo deittico e *illa* per esprimere la celebrità della ninfa. Ritorna il motivo della dignità coniugale e della prolificità (*felix et coniuge digna*), in un verso che vede nuovamente la dislocazione del termine *Marana* in posizione finale di rilievo.

<sup>427</sup> Cfr. anche Ovid. *Pont.* 3,9,35 (*Laeta fere laetus cecini, cano tristia tristis*), dove è usato per indicare le diverse condizioni vissute dal poeta a Roma rispetto all'esilio.

<sup>428</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, p. 23.

<sup>429</sup> Cato *De agri cultura* 54, 3, 3; Varro *Res rusticae* 1, 13, 3; Colum. *Res rustica* 1, 6, linea 4; 6, 3, linea 25; 6, 3, linea 18; 11, 2, linea 25; *Res rustica* 11, 2, linea 28; Plinius maior *Naturalis historia* 18, 47, linea 4; Mulomedicina Chironis 4, 401, linea 15.

Nel verso successivo viene indicata un'altra qualità di Marana, ovvero l'abilità nella tessitura: il tono è sempre enfatico, esaltatorio e trova espressione nella *climax*, che vede la ripetizione insistente dell'aggettivo *docta*, l'uso del grado superlativo (*doctissima*) e l'alternanza in parallelo degli ablativi di limitazione *acu*, *lino*, *lana*. I primi due membri della *climax*, *docta et acu* e *docta et lino*, si avvalgono, poi, anche del polisindeto, che contribuisce a trasmettere l'idea di eccezionale bravura.

vv. 431-436: Dos illi ingentes tercentum ad sidera quercus,  
 Tercentumque nuces, quarum tria iugera campi  
 Brachia protendunt, mille et cum vitibus alni,  
 Tercentumque suum armentum, et nemus undique cinctum  
 Arbuteisque comis et nucliferis pinetis,  
 Et quae se multa circumtegit esculus umbra.

La descrizione della dote di Marana occupa un ampissimo periodo che dipende dal dativo di possesso iniziale, *dos illi*, a cui segue una lunga e gremita elencazione dei beni di Marana. Come nei precedenti casi di questa sezione, l'elenco si compiace della più sfrenata iperbole, che viene raggiunta non solo attraverso il ricorso a numerali come *tercentum* (v. 431, 432, 434), *mille* (v. 433), *tria iugera* (v. 432), ma anche attraverso altre spie linguistiche: il ricorso ancora una volta all'aggettivo *ingentes* (v. 431); la determinazione locale *ad sidera* (v. 431); l'avverbio *undique* (v. 434) e l'aggettivo *multa* (v. 436). La descrizione, pur nella sua eccessività, ha il pregio di non scadere in uno sterile e monotono elenco grazie a qualche invenzione poetica in grado di animarla. Il poeta, infatti, ricorrendo a un'immagine di ampio respiro, quasi cosmica, raffigura le querce innalzarsi fino alle stelle; personifica gli alberi di noci (*quarum tria iugera campi / brachia protendunt*), immaginando che protendano le loro braccia su tre iugeri di campo; conia per le pinete l'epiteto di gusto lucreziano *nucliferis* e infine immagina che sia il querceto stesso a circondarsi di ombra. Gli alberi, cioè, sembrano animarsi e vivere di vita propria nei versi del poeta. L'unico dato esterno, che esula dalla flora, è rappresentato dal riferimento al gregge di trecento maiali, che mostra comunque una struttura particolarissima, grazie all'omoteleuto *tercentumque suum armentum*. D'altra parte, contribuisce alla resa anomala e movimentata della sezione anche il ricorso alla figura retorica della *transiectio*, che è possibile riconoscere fra *ingentes quercus* (v. 431), *quarum* (v. 432) e *brachia* (v. 433), fra *mille* e *alni* (v. 433), fra *multa* e *umbra* (v. 436). In tutta la sequenza, inoltre, è ravvisabile un'evidente tendenza iperbolica, mirata a esaltare l'abbondanza dei prodotti.

vv. 437-447: Hunc post incedit lentis Misenius heros  
 Passibus, ipse senex, iuenum sed uiribus usus.  
 Vectibus hi sublatum alte per brachia cetum  
 Attollunt, caudaque iter et uestigia uerit  
 Immanis fera et informi riget horrida dorso,  
 Tum quassat caput et minitanti tergore nutat;  
 Faucibus at tenebras simul et uomere et simul ipsa  
 Visa lues pelagusque haurire atque hiscere coelum.  
 Occurrunt trepidoque sinu sua pignora celant.  
 Attonitae matres: pauor hinc, hinc plausus euntum.

L'arrivo dell'altro eroe, Misenio, personificazione della località Capo Miseno, è scandito nettamente dall'anastrofe *hunc post* (v. 437). La sua natura eroica viene ribadita dall'attributo *heros* che lo connota (*Misenius heros*, v. 437), ma di lui viene messa in evidenza in particolare l'età avanzata. La *transiectio* fra *lentis* e *passibus* e l'*enjambement* tra il verso 437 e 438 contribuiscono a riprodurre il ritmo del passo

trascinato e pesante del vecchio, effetto a cui partecipa anche l'allitterazione della sibilante: *lentis Misenius heros passibus ipse senex iuvenum sed viribus usus*. Il termine *senex* viene accostato di proposito a *iuvenum* (v. 438), per creare un contrasto fra l'immagine della vecchiaia e quella della giovinezza e rendere ancora più accentuata il carattere di anzianità di Misenio, il quale ha bisogno delle forze dei giovani per poter portare il proprio dono. L'espressione *lentis passibus*, poi, oltre a riprodurre icasticamente l'incedere stanco e trascinato dell'eroe, è carica della suggestione letteraria derivatagli dal suo uso in Ovid. *Trist.* 5,10,6, dove indica il trascorrere lento del tempo in esilio (*Et peragit lentis passibus annus iter*).

L'insistere sull'età dell'eroe potrebbe essere un'allusione alla lunga e antica tradizione letteraria del trombettiere di Enea e, in effetti fra gli eroi e le divinità portate in scena dal Pontano, Misenio non rappresenta un'assoluta originalità, ma piuttosto un vecchio eroe già noto alla tradizione.

Il dono recato da Misenio, un immane cetaceo, si uniforma alla natura essenzialmente "marina" di questo eroe, personificazione di un promontorio marino. Anche la descrizione del cetaceo risente di un certo gusto per l'orrido e il deforme, che era già presente in quella degli orchi. In questo caso le modalità della descrizione sono dettate dall'esigenza di alludere in maniera realistica alla località impersonata da Misenio: il promontorio, visto da lontano, assume esattamente la forma di un cetaceo.

L'aspirazione epica della sezione, che è quasi dichiarata nel nome del protagonista Misenio, con il portato allusività letteraria che automaticamente si porta dietro, si riflette nel ricorso a formule epiche, come quella che chiude il v. 438 *viribus usus*, che è ripresa da Verg. *Aen.* 8,441 (*Arma acri facienda uiro. nunc uiribus usus*), dov'è riferita ai Ciclopi che devono forgiare le armi per Enea. Allo stesso modo l'espressione *sublatum alte* (v. 439) è virgiliana, usata in due passi dell'Eneide e sempre in relazione a Turno: nel primo, *Aen.* 9,749, indica il gesto compiuto dall'eroe, che raccoglie e solleva un'asta scagliatagli contro invano dal nemico<sup>430</sup>, nel secondo, *Aen.* 12,729, designa l'azione di Turno che solleva in alto la sua spada<sup>431</sup>.

La descrizione del cetaceo risente di variegata suggestioni letterarie. La raffigurazione della coda, *caudaque iter et vestigia verrit*, è ricalcata su Verg. *Georg.* 3,59, in cui viene così immaginato una tipologia di mucca non adatta all'aratura<sup>432</sup> (Verg. *Georg.* 3,59). È, dunque, l'inopportuno, ciò che va fuori la norma a dominare questa sezione, come dimostra anche l'aggettivo attribuito al cetaceo, *immanis*; l'associazione di *fera* e *immanis* è presente sia nella tragedia che nell'epica, è quindi propria di una lingua che aspira ad essere solenne. Nel primo caso, in Sen. *Tro.* 566 Andromaca, fingendosi d'interrogarsi sulla sorte di Astianatte, si chiede se non sia stato divorato da una belva immane<sup>433</sup>; nel secondo caso (Sil. Ital. *Pun.* 4,523) si trova all'interno di una similitudine epica, in cui l'avanzare di Scipione viene paragonato alla forza travolgente di un torrente che scende dal Pindo trascinando quanto incontra sulla sua strada, comprese fiere immani<sup>434</sup>.

L'accostamento di *riget* e *dorso* è presente solo in Sidon. *Carm.* 22,59, che ugualmente introduce un aggettivo, *spinosa*, fra i due (*informis cui forma gregi: riget hispida dorso*), mentre il Pontano preferisce *horrida*. L'associazione del verbo *riget* all'aggettivo *horridus*, poi, è per lo più epica e usata in descrizioni 'estreme', in riferimento a esseri di spropositata (grandezza o situazioni che inducono particolare

<sup>430</sup> Verg. *Aen.* 9,749: *Sic ait, et sublatum alte consurgit in ense.*

<sup>431</sup> Verg. *Aen.* 12,729: *Alte sublatum consurgit Turnus in ense.*

<sup>432</sup> Verg. *Georg.* 3,59 *Et gradiens ima uerit uestigia cauda.*

<sup>433</sup> *Lusit cruore? Numquid immanis ferae.*

<sup>434</sup> *Armenta immanesque ferae siluaeque trahuntur.*

paura<sup>435</sup>. Piuttosto ricorrente, infine, l'espressione che unisce il verbo *quassare* e *caput*  
436

L'immagine successiva continua nella direzione sinora seguita, ovvero nel tentativo di conferire alla belva connotati di "terribilità" e grandiosità, immaginando che essa sia capace addirittura di inghiottire il mare e oscurare il cielo (vv. 443-4). Lo sforzo di imprimere enfasi e tensione a questi versi è dimostrato dal ricorso massiccio a strumenti stilistici retorici, come l'*enjambement* tra il v. 443 e il v. 444, il chiasmo *pelagusque haurire atque hiscere coelum* e il polisindeto *et vomere, et simul; pelagusque, atque*.

I vv. 445-446 rappresentano una nuova sequenza, dominata dalla reazione delle madri di fronte alla vista del mostro: esse accorrono, ma stringendosi impaurite al seno i figli. Il passaggio presenta gli stessi mezzi retorici del precedente: l'*enjambement*, tra v. 445 e v. 446, e una struttura chiasmica: *pavor hinc, hinc plausus*, che riproduce il misto di timore e plauso da cui è attorniato l'arrivo di Misenio. Alla ricerca dell'enfasi si aggiunge, in questi versi, la ricerca del patetico, che è ravvisabile nel ricorso ad espressioni come *trepido sino*<sup>437</sup>, *sua pignora* e all'aggettivo *attonitae* usato per le madri. Lo stesso aggettivo viene adottato per definire delle madri in Verg. *Aen.* 7,580, all'interno di un'uguale scena di massa, in cui si precipita in città una moltitudine di pastori. Il contesto è, in qualche modo simile, ma le madri in Virgilio non sono *attonitae* per via della paura del mostro, ma per via dell'invasamento bacchico (*Tum quorum attonitae Baccho nemora auia matres*).

vv. 446-448: At tubicen vocat urgentem ad spectacula turbam,  
Cantantis longe ingeminant nemora ardua murmur:  
"Pastores tellure sati gensque eruta sulcis,  
Monstra cavete maris scopuloso et tergore cetum;  
Vulnerat et cauda insidians et devorat ore.  
Vos, iuvenes, celerate iter et vim afferte lacertis."

Nella grandiosa e affollata scena di massa che descrive il passaggio del cetaceo fra la folla, Misenio viene designato come trombettiere (*tubicen*), che costituisce un ulteriore modo di alludere alla tradizione virgiliana di Misenio che lo voleva trombettiere di Enea. D'altra parte egli viene così indicato anche in Prop. *Eleg.* 3,18,3 (*Qua iacet et Troiae tubicen Misenus harena*), mentre il poeta sta descrivendo il paesaggio di Baia e, dunque, mette in relazione dato topografico e dato mitologico. L'intervento del trombettiere appare come un momento di passaggio che serve a introdurre l'apparizione dello sposo (v. 455). Oggetto del suo discorso è un'ammonizione rivolta ai pastori, affinché badino ai pericoli dei mostri del mare. Il canto del trombettiere rientra nel *topos* bucolico per cui un canto viene 'riecheggiato' dai boschi circostanti (v. 449), che sono

---

<sup>435</sup> In Verg. *Aen.* 4,251 è così descritta barba di Atlante, che s'irrigidisce per il freddo. (Praecipitant senis, et glacie riget horrida barba). In Ovid. *Met.* 8,284 l'espressione rientra nella descrizione di un cinghiale di grandezza e ferocia smisurate che la dea Diana invia nel paese di Eneo per vendetta del fatto che questi avesse dimenticato di onorarla con doni agresti e per farvi spargere distruzione e terrore (sanguine et igne micant oculi, riget horrida ceruix). In Stat. *Theb.* 1,109 l'espressione è usata per il mantello di Proserpina. (Et populis mors una uenit; riget horrida tergo / palla). In Val. Fl. *Argon.* 3,263, Tifi, nel descrivere i compagni che assistono alla strage fatta sulla costa, dice che un gelo d'orrore blocca le membra illividite (Ora leuant; tenet exsanguis rigor horridus artus).

<sup>436</sup> Plaut. *Merc.* 600; *Trin.* 1169; Lucr. *Rer. Nat.* 2,1164; Verg. *Aen.* 7,292; 12,894; Ovid. *hal.* 41; Sen. *Tro.* 451; *Oed.* 913; Stat. *Theb.* 5,642; Val. Fl. *Argon.* 1,528; 5,526; Sil. Ital. *Pun.* 1,298; 6,600; 15,128; 17,238

<sup>437</sup> Il patetismo di *trepido sino* è dimostrato dai suoi antecedenti letterari: in Catull. *Carm.* 63,43 è usato per Pasitea che accoglie sul suo seno palpitante Attis (*Trepidante eum recepit dea Pasitheia sinu*). In Ovid. *Epist.* 21,28 è così definito il seno tremante di Cydippe che scrive ad Acontio (*Et tegitur trepido littera coepta sinu*).

qui definiti *ardua*, con un buon grado di allusività: in Stat. *Silu.* 2,2,55, infatti, sono definiti *ardua nemora* i boschi che si possono vedere dalla villa sorrentina di Pollio Felice<sup>438</sup>: è dunque attribuito che si riferisce in entrambi i poeti a boschi campani.

Il suo canto vede, quindi, accostate in maniera conflittuale la dimensione pastorale e quella marina, essendo organizzato con una forte contrapposizione tra le due sfere. Il primo verso del discorso si risolve, infatti, in un'apostrofe ai pastori, in cui se ne rimarca il forte legame con la terra, elemento da cui hanno avuto origine. I pastori sono, infatti, definiti epicamante "*tellure sati*"<sup>439</sup> e "*gens eruta sulcis*" e, così facendo, si mette in contrapposizione l'elemento della terra con quello del mare. Forse il Pontano vuole qui sottolineare anche i due aspetti della località di Capo Miseno, quello di promontorio marino e quello di area campestre.

Il secondo verso contiene l'ammonizione vera e propria: *monstra cavete maris*. Un'apostrofe specifica ai pastori è contenuta anche in Calp. Sic. *Ecl.* 3,90: "*Credere, pastores, leuibus nolite puellis*", ma è di carattere amoroso ed è un'esortazione a non credere alle all'incostanza delle fanciulle. Il passaggio presenta, a dire il vero, affinità maggiori con uno di Draconzio, in cui, in maniera analoga, da Paride viene contrapposta la condizione dei pastori, legati alla terra, a quella, più pericolosa, del mare<sup>440</sup>.

vv. 454- 455 Haec tubicen, turba ingenti clamore salutat

Sebethon: «Nove nupte, nuces para et indue uestem,

Dopo le parole del trombettiere, la folla, quasi spronata dal suo discorso, saluta lo sposo.

Con la menzione dello sposo, posta in posizione di forte rilievo a inizio del verso 455, *Sebethon*, il tono torna a farsi decisamente 'epitalamico'. Egli viene, infatti, apostrofato con la formula *nove nupte*, ricalcata chiaramente sul ritornello del carne 61 di Catullo: *Prodeas, noua nupta*, in cui viene però riferito alla sposa (Catull. *Carm.* 61,95; 96; 100; 110; 120).

La forma *Sebethon* non è attestata in altri autori<sup>441</sup>: nella tradizione latina, infatti, il nome del fiume è presentato al nominativo con la desinenza *-os*: il Pontano si basa evidentemente sul nominativo *Sebethos*, che è presente in Stat. *Silu.* 1,2,263, nell'Epitalamio per Stella e Violentilla (*Eubois et pulchra tumeat Sebethos alumna*), e fornisce un accusativo 'greco' a un nominativo avvertito come 'greco'. Il Pontano oscilla

---

<sup>438</sup> Stat. *Silu.* 2,2,55: *Quae nunc tecta subis; ubi nunc nemora ardua cernis*. In Val. Fl. *Argon.* 1,664 *nemora ardua* sono i boschi profondi di Pisa (*maestae nemora ardua Pisae*) incendiati da Salmoneo, che cerca maldestramente di imitare Giove.

<sup>439</sup> Espressioni simili sono usate in passi epici: cfr. *Ilias Latina Ilias* 249 *Sarpedon claraque satus tellure Coroebus*; Stat. *Theb.* 7,383 *Belliger externaue satus tellure, sed hostis Sil.* Ital. *Pun.* 5,111 *Irata tellure sata et uix uulnere uitam*.

<sup>440</sup> Drac. *Romul.* 8, 403 ss.: *et sic orsus ait: "/felici sorte creati Pastores, quos terra capit, quos nulla procella / Concutit. haut ponti metuunt super aequora fluctus / Et rabidum pelagus temnunt latrantibus undis, / Sed celso de monte uident ut in arce sedentes / Pascua rura nemus fontes et flumina prata, / Per campos gestire pecus, pendere capellas / Praerupta de rupe procul dumeta sequentes: / Vt uirides tondent lasciuis dentibus herbas! / Vbera lactantes contundunt frontibus agni, / Dum cauda crispante tremunt mollique palato / Exultant potare cibos atque edere potus. / Mulgere balantum depressis ubera mammis / Decedente die noctis uenientibus umbris / Quantus amor, cum lacte nouo iam caseus albens / Formatur manibusque premit lac pastor ad orbem! / Candida summittit feruentes bucula tauros / Committitque duces armata fronte iuencos. / Nam grauis est regnare labor, metus excutit in gens / Corda ducum, ne bella ruant, ne tela minentur / Exitium crudele: necis timor omnis ubique est. / Nam gladios tellure pauent pelagoque procellas / Formidant nec plena datur ducis hora quieti."*

<sup>441</sup> Le uniche altre due occorrenze si trovano sempre nelle *Eclogae* di Pontano: 1, 6, 35; 2, 104.

nella declinazione del nome tra un nominativo in *-os*<sup>442</sup> e un nominativo in *-us*<sup>443</sup>; Gabriele Altilio lo declina, invece, sempre come un normale sostantivo di seconda declinazione, con il nominativo in *-us* (*Carm.* 1, 29; 1, 63; 1, 64). Solo in un caso protende per il nominativo in *-os*: *Carm.* 1, 135 (*Parthenope propriamque vocat Sebethos alumnan*), ma in questo caso si tratta di una chiara allusione a Stazio. Il nominativo in *-us* è, poi, attestato anche in Carbone, *neniol.* 3, 9; Fracast. *Syph.* 2, 39; Rota *eleg.* 1, 6, 57. Per quanto riguarda l'accusativo, invece, sono reperibili due attestazioni di terminazione in *-um*: Carbone *Carm.* 30, 35 (*Et qui Sebethum patrio modo praetulit Arno*) e Marcantonio Epicuro *Carm.* 1, 6 (*Sebethum lachrymis ora rigare novis*).

vv. 456-459 Quam tibi Acerranae musco flauente Napaeae  
 Neuerunt, quam pinxit acu Pomelia, ut imo  
 Fronderet limbo patulis satureia ramis,  
 Sibilet ut tenui de fronde locusta susurro,

Dal v. 456 al v. 465 si snoda un lunga sezione, occupata da un discorso diretto di cui non è molto chiaro il proferente. Il testo e il contesto farebbero pensare che sia la folla a pronunciare tutto e ad essa ben si adattano, infatti, l'apostrofe e i due imperativi rivolti allo sposo. Più difficile è, però, immaginare la sequenza ecfraistica successiva come pronunciata dall'intera folla e s'intenderebbe sicuramente meglio come canto di Planuride. La Monti Sabia corregge Soldati e Oescheger (che fanno terminare il canto della schiera al v. 460, dove è presente l'ultimo imperativo) e prolunga il canto fino al v. 465. In effetti per salvare la coerenza del passaggio bisognerebbe prolungare le parole della folla fino al v. 465, in quanto anche all'imperativo precedente della turba era seguita una descrizione: se si comprende la prima nel canto della folla, bisognerebbe fare altrettanto con la seconda. Rimane indubbio, tuttavia, che il passaggio sembra un po' forzato e che scene ecfraistiche tanto raffinate, come quelle qui riportate, meglio si addicono ad essere pronunciate da Planuride che da una massa anonima. Ci troviamo, in realtà, dinanzi a uno di quei casi in cui il mimetismo linguistico e narrativo del poeta sembra non aver funzionato al meglio.

L'esortazione a preparare le noci (v. 455, *para nuces*) è una raffinata spia allusiva: nella tradizione epitalamica il riferimento alle noci costituisce una sorta di motivo topico, dal momento che è presente sia nell'epitalamio 62 di Catullo, dove è più volte ripetuto<sup>444</sup>, che nel breve imeneo racchiuso nell'ottava ecloga di Virgilio: *Sparge, marite, nuces: tibi deserit Hesperus Oetan.* (Verg. *Ecl.* 8,31). Il Pontano, quindi, sta qui evocando un momento del cerimoniale epitalamico (l'offerta delle noci) che sa dovrà arrivare, perché così è scritto nella tradizione. Di lì a poco, infatti, farà sì che la folla rivolga allo sposo l'esortazione canonica e, per giunta, con le stesse parole di Virgilio: *sparge nuces* (v. 504). L'invito allo sposo a preparare le noci è, in realtà, anche un appello al lettore a prepararsi alla citazione vera e propria, che arriverà di lì a poco.

L'invito è, poi, accompagnato dall'esortazione ad indossare la veste preparatagli dalle ninfe acerrane, ovvero di Acerra, comune del napoletano ai confini con il casertano (v. 456), che dà origine a una colorata *ekphrasis* dell'indumento stesso.

La presenza di un'ampia *ekphrasis* in un testo epitalamico non costituisce una novità, ma ne è offerto un esempio già dall'ipotesto catulliano del carme 64, che è in larga parte

<sup>442</sup> *Hesp.* 1, 17; *Ecl.* 1, 5, 228; *Tumul.* 1, 20, 10; *Meteo.* 1606, *Erid.* 1, 14, 36; 2, 23, 1; *Hendec.* 2, 37, 16; *Lyra* 8, 47; *Parthen.* 2, 14, 10; *Coniug.* 2, 7, 8.

<sup>443</sup> *Uran.* 1, 16; *Parthen.* 2, 14, 10; *Coniug.* 2, 7, 8; *Meteo.* 31.

<sup>444</sup> Catull. *Carm.* 61,128: *Nec nuces pueris neget*; 61,131: *Da nuces pueris, iners*; 61,133: *Lusisti nucibus; lubet*; 61,135: *Concubine, nuces da*; 61,140: *Concubine, nuces da*.

occupato dalla descrizione del lenzuolo nuziale di Teti, raffigurante le vicissitudini di Arianna.

Nella descrizione sono rintracciabili, comunque, anche numerosi particolari ‘pastorali’: per prima cosa, la cucitura della veste è opera di ninfe Napee (che, secondo il consueto procedimento di attualizzazione geografica, vengono immaginate come acerrane<sup>445</sup>), in secondo luogo è utilizzato come materiale di cucitura il muschio (*musco flavente*, v.456). La vivacità della sequenza descrittiva è testimoniata dal ricorso a due *enjambement* consecutivi: tra i vv 456-457 e tra i vv. 457-458; quello tra il v. 456 e il v. 457, in particolare, consente di porre il verbo *Neverunt* in posizione di forte rilievo e di avvicinarlo all’altro verbo, *pinxit*. Viene così ulteriormente evidenziata la particolare fattura della veste: intessuta di muschio e ricamata (*pinxit acu*) da un’altra ninfa, Pomelia, che è personificazione di Pomigliano d’Arco<sup>446</sup>. L’espressione *pinxit acu* (v. 457), riferita alla ninfa, tradisce a sua volta un alto grado di allusività: essa ricalca un’espressione simile, usata nel passo delle *Metamorfosi* di Ovidio relativo al mito di Aracne, a cui Pontano fa riferimento più esplicitamente qualche verso dopo (v. 461): Ovidio narra che la fanciulla ricamava con l’ago come se fosse stata istruita da Pallade stessa: *Seu pingebat acu; scires a Pallade doctam*. (Ovid. *Met.* 6,23)

Il ricamo di Pomelia mostra, ugualmente, un soggetto spiccatamente pastorale: lo rivela, fra l’altro, il ricorso al verbo bucolico *fronderet*, che ha illustri precedenti virgiliani: *nunc frondent siluae, nunc formosissimus annus*. (Verg. *Ecl.* 3,57). Anche l’espressione *patulis ramis* (v. 458), che pur non è attestata in opere strettamente bucoliche, ben si adatta a un contesto pastorale<sup>447</sup>. La menzione della santoreggia (v. 458), invece, non è propria della tradizione bucolica e trova spazio soprattutto nella lingua della satira e della letteratura tecnica, essendo attestata in autori come Columella, Marziale e nel *De medicina* di Celso<sup>448</sup>.

Nei versi successivi si evidenzia lo stesso procedimento notato altrove, per cui la *descriptio* prende vita e si sposta su diversi livelli descrittivi: da quello visivo si passa infatti, nel v. 459, a quello sonoro, dall’immagine della santoreggia frondeggiante (*fronderet satureia*, v. 458) si perviene direttamente al sibilo della locusta (*sibilat locusta*, v. 459). Il passaggio avviene in maniera repentina e senza segnali letterari intermediari; in una sorta di ‘zoomata’, delle fronde appena descritte il poeta mette in rilievo quest’ultimo particolare, la locusta, ma cogliendolo con un altro livello sensoriale. Il suo sibilo è, per di più, riprodotto mediante un uso spregiudicato delle potenzialità sonore delle singole parole: il verbo efficacissimo e onomatopeico *sibilet* (v. 459), il sostantivo *susurro* (v. 459), il termine stesso *locusta* (v. 459), determinando così, all’interno del verso, una netta prevalenza della sibilante, nel tentativo di riprodurre fonicamente il verso dell’insetto. L’espressione *tenui susurro* non è presente in nessuna fonte classica; a comparire nelle *Bucoliche* virgiliane è, invece, la formula *levi susurro: Saepe leui somnum suadebit inire susurro* (Verg. *Ecl.* 1,55). L’aggettivo *tenui* appare, comunque, un valido sostituto di *levi*, tanto più che Virgilio lo usa, in due passi distinti delle sue *Eclogae*, riferito a un suono: *Siluestrem tenui musam meditaris auena*: (Verg. *Ecl.* 1,2); *Agrestem tenui meditabor harundine Musam*. (Verg. *Ecl.* 6,8). Il fatto che Nemesiano vi faccia ricorso nelle proprie *Eclogae*, sempre in riferimento a un suono (*Quod non tam tenui filo de uoce sonaret*, *Ecl.* 2,11), lascia pensare a una sorta di valore canonico che esso assume nella bucolica per indicare i suoni o, meglio un determinato tipo di suoni. È interessante notare come, significativamente, l’aggettivo in

<sup>445</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, p. 58 nota al v. 456 che rimanda alla n. al v. 321.

<sup>446</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, p. 58 nota al v. 457.

<sup>447</sup> At uolucres patulis residentes dulcia ramis (App. *Culex* 146); Forte fuit iuxta patulis rarissima ramis (Ovid. *Met.* 7,622).

<sup>448</sup> Colum. *Rust.* 233; Mart. *Epigr.* 3,75,4, Celsus *De medicina* 2, 21; 2, 25; 2, 31; 2, 32; 4, 15; 4, 16; 5, 27; ma cfr. anche Ovid. *Ars* 2,415 e Scribonius Largus, *Compositiones*, 124.

Virgilio venga utilizzato in due passi di grande spessore per la sua poetica bucolica, l'*incipit* della prima ecloga e quello della sesta ecloga, che sono passi altamente programmatici: quindi l'aggettivo, in qualche modo, identifica programmaticamente il suono, ovvero il canto, bucolico. Benché non presente in nessun testo della tradizione, il nesso *tenui susurro* si può considerare, pertanto, come spiccatamente bucolico.

vv. 460-465: Indue et intextum buxo frondente galerum."

In medio telas operosa obseruat Aragne  
 Disponitque manu, volitantem et captat asilum;  
 Ille fugam parat, ast tenui interceptus amictu  
 Implicitatque pedes et passis instrepat alis,  
 Lydaque de tacito prodit tum turgida nido.

I vv. 460-465 sono occupati da una nuova *ekphrasis*, questa volta relativa al *galerum* dello sposo. Anche in questo caso, la descrizione prende avvio con l'invito ad indossare l'indumento (v. 460, *Indue...galerum*) e, anche in questo caso, essa è condotta con una certa propensione per il virtuosismo. La fattura del galero è ancora una volta singolare: è, infatti, intessuto di busso (v. 461, *intextum buxo frondente*), laddove, invece, nella tradizione il termine *intextum* sta di solito ad indicare un intreccio con l'oro<sup>449</sup>.

La descrizione del galero è organizzata "a scatole cinesi", con un doppio livello di allusività: non solo, infatti, nel centro del copricapo è raffigurata Aracne, ma ella viene anche descritta mentre è intenta ad osservare, a sua volta, le figure delle sue tele. Il riferimento è, ovviamente, al mito di Ovidio in cui la fanciulla Aracne compete con Atena ricamando sulle tele.

L'allusione all'ipotesto ovidiano si fa ancora più forte quando viene descritto il soggetto del ricamo di Aracne, che è infatti riconducibile al racconto delle *Metamorfosi* ovidiano: Pontano immagina che la fanciulla ricami un tafano, ma questo finisce per impigliarsi nella tela di un ragno (vv. 62-64)<sup>450</sup>. Anche questa descrizione sembra prendere vita e animarsi di vita propria: il tafano, infatti, sembra ribellarsi alla mano artistica di Aracne e fuggire dalla tela, ma rimane comunque incastrato nella tela di un ragno. Il Pontano sta giocando in maniera sottilissima ed elegantissima con la valenza del mito ovidiano, citandolo a più livelli: Aracne che dispone l'insetto nelle sue tele non è altro che il corrispettivo del ragno che intrappola questo insetto nella sua tela. Cambia solo il livello di lettura e d'interpretazione: Aracne è la ricamatrice prima della metamorfosi, il ragno è Aracne dopo la trasformazione; il ragno che intrappola il tafano nella sua tela non è altro che la metafora ovidiano-pontaniana per Aracne, ovvero l'artista, che intrappola l'idea in una forma. Il fallimento del tentativo del ragno di fuggire dalla tela, o meglio sarebbe dire dalle tele (quelle reali e metaforiche), è simbolo ed esaltazione della potenza straordinaria e invincibile dell'arte.

vv. 466-467: Hunc iuxta coniux Prochyteia incedit et ore

Et gestu spectanda et pictae tegmine pallae;

L'arrivo della ninfa successiva, Procida, personificazione dell'omonima isola, è presentato mediante l'anastrofe *hunc iuxta*, che indica la sua vicinanza a Miseno, del quale è immaginata essere moglie: ella è, infatti, definita '*coniux*'. A suggerire questa

<sup>449</sup> Così in Ovid. *Met.* 3,556: *pictis intextum uestibus aurum*, relativamente alle vesti di Libero nelle parole di Penteo, e in Ovid. *Met.* 6,166: *vestibus intexto Phrygiis spectabilis auro*; riguardo alle vesti di Niobe. Un analogo intreccio con il busso è descritto in F. Molza *Varia* 19, 39 (*Intextasque simul buxo frondente Napaeas*)

<sup>450</sup> Un nesso simile a quello qui presente *Lyda turgida* è in Iuv. *Sat.* 2,141: *Turgida non prodest condita pyxide Lyde*, dove però *Lide* è il nome di una fattucchiera.

parentela è, sicuramente, la posizione geografica dell'isola, posta fra Ischia e Capo Miseno, e lontana da questo solo 5, 5 km. Strabone, nella sua descrizione della Campania, inoltre, ricorda Procida subito dopo Miseno (Strab. V, 4, 9 C 247) e, anzi, secondo il geografo, l'isola era originariamente connessa con il resto della costa e con Capo Miseno, da cui fu divisa a causa di un'eruzione (Strab. I 3, 19 C 60). Entrambe le località, poi, compaiono come personaggi della saga troiana: secondo Servio, infatti, Procida era il nome della cognata di Enea<sup>451</sup>.

La narrazione sembra in realtà un po' sbilanciata in quanto all'improvviso l'attenzione viene riportata su Miseno, mentre in precedenza si era dato largo spazio al canto del trombettiere e a quello della folla, a riprova di una certa difficoltà a connettere le diverse sezioni, che è latente in questo corteo.

La tendenza ecfrastica della sezione continua nella descrizione del vestiario della donna. Per la ninfa viene usato il termine *spetcauda* (v. 467), che ben si adatta alla natura meramente descrittiva della sezione a lei dedicata, tutta rivolta a mettere in risalto la sua bellezza, ma anche la preziosità del suo vestiario, come ben mostra il polisindeto *et ore et gestu et pictae tegmine pallae*. Descrizioni simili d'indumenti non sono rare nell'*Eneide* di Virgilio, che con ogni evidenza fa da modello a questo passaggio. In *Aen.* 11,576, in maniera molto simile, viene indicato il vestiario a cui Camilla preferisce la pelle di una tigre: "*pro crinali auro, pro longae tegmine pallae*": dunque, non solo la stessa formula usata dal Pontano per indicare la tunica di Prochyteia (*tegmene pallae*), ma collocata nella stessa posizione del verso. All'aggettivo *longae* viene sostituito *pictum*, che meglio si addice alla sequenza e che comunque trova uso in alcune descrizioni virgiliane: in *Aen.* 11,777, Virgilio, a proposito dell'abbigliamento di Cloreo, parla di "tuniche ricamate con l'ago" e usa il termine *tegmen* per indicare i gambali dell'eroe: *Pictus acu tunicas et barbara tegmina crurum*. *Pictum* è anche usato da Virgilio per indicare il velo ricamato di acanto di Iulio, che è menzionato subito dopo il suo manto: *Pallamque et pictum croceo uelamen acantho*. (Verg. *Aen.* 1,711).

Anche la veste di questa ninfa presenta una fattura dal carattere molto particolare: il lembo è intessuto di conchiglie (v. 468 *cochleis*), la cintura di ricci (v. 468, *echinis*) e il petto di alghe (v. 469 *alga*). La Monti Sabia mette giustamente in rilievo come la descrizione della veste proceda per particolari su cui l'occhio del poeta sembra indugiare volta per volta in un movimento ascensionale<sup>452</sup>. Effettivamente è riconoscibile questa logica nell'esposizione delle diverse parti della tunica, ma allo stesso tempo è anche da sottolineare che il poeta ama soffermarsi su alcuni aspetti più a lungo, dedicando un maggior numero di versi, quasi si lasciasse trasportare dalle diverse scene descritte: alle maniche della veste sono dedicati, ad esempio, cinque versi (vv. 470-474) e allo specchio che la ninfa reca in mano otto versi (vv. 477-484), mentre la descrizione dell'orlo, della cintura e del seno sono racchiusi nel giro di due versi (vv. 468-9), come anche quella degli orecchini (vv. 475-6).

vv. 468-469 *Nexilibus cochleis limbus sonat, horrida echinis*

*Zona riget, viridique sinus frondescit in alga.*

La descrizione del lembo della veste (vv. 468) è improntata sull'immagine dell'intreccio, come mostrato dal termine *nexilibus*, che richiama il passo di Ovidio in cui viene descritta, appunto, la parte estrema della tela di Aracne, circondata da un orlo minuscolo ornato di fiori intrecciati all'edera flessuosa (*Nexilibus flores hederis habet intertextos*, Ovid. *Met.* 6,128). Quindi, ci troviamo di fronte ancora a un'allusione al passo ovidiano che fa da punto di riferimento di questa sezione.

<sup>451</sup> Serv. commento a *Aen.* IX, 712 -716; cfr. R.E. s.v. *Prochyteia*, XIII-1, pp. 66-67.

<sup>452</sup> I.I. Pontani *Eclogae* p. 58 nota al v. 466.

La descrizione si complica immediatamente, grazie al ricorso al verbo *sonat*, che contribuisce al coinvolgimento di diversi piani sensoriali: mettendo in evidenza il suono prodotto dalla veste, si evoca già la dimensione acustica, che era stata esaltata anche nelle altre *ekphraseis*. D'altra parte contribuiscono a quest'effetto anche le figure di suono volutamente ricercate e, in particolare, l'insistente ricorso alle sibilanti, che tentano di riproporre il rumore provocato dalle conchiglie: *nexilibus cochleis limbus sonat, horrida echinis*. L'aggettivo che immediatamente segue (*horrida*, v. 468) e il verbo *riget* (v. 469) evocano invece, piuttosto, la dimensione tattile. Anche l'effetto acustico complessivo cambia e il suono dominante si trasforma gradualmente da sibilante in liquido, con predilezione per la *r*: *horrida echinis/ zona riget uiridique sinus frondescit*.

La menzione della cintura in un contesto epitalamico è già attestata in Catull. *Carm.* 61,53, dove sta a indicare la cintura della veste che le vergini liberano grazie a Imeneo: (*Zonula soluunt sinus*); ancora in Catullo, ma in contesto sarcastico, si fa riferimento a una cintura 'virginale' in *Carm.* 67,28 (*Quod posset zonam soluere virginea*), quando la porta racconta a un viandante i segreti della sua padrona e, nello specifico, ad opera di chi, in realtà, ella ha perso la verginità. Il nesso *zona riget* e, quindi, l'immagine della cintura che s'irrigidisce è presente anche in Claudiano: *Argenti qua zona riget Saturnia tractu* (Claud. *Carm.* 7,168), dove però è riferita alla sfera di Saturno ed è calata in un discorso di carattere astronomico.

Il fatto che la descrizione sia condotta facendo riferimento ad elementi come le conchiglie e i ricci costituisce un richiamo alla natura marina della figura e, allo stesso tempo, rende l'immagine più movimentata, quasi animata. Il meccanismo di passaggio da un livello all'altro inizia ad emergere nel verbo *frondescit* (v. 469): il lembo della veste prende vita, frondeggia come un albero in un processo di metamorfosi.

vv. 470-474: In manicis querulae ludunt per flumina ranae,  
 Cum subito extremas interstrepit anser ad ulvas,  
 Tum linquunt mediis convicia rauca sub undis  
 Attonitae, inde cavos referunt ad carmina rictus,  
 Raucaque limosae meditantur murmura ripae.

Quando si passa alle successive parti della veste, il processo di animazione della *ekphrasis* pare completato e ritroviamo direttamente le rane che giocano sulle maniche e, in più, acquistano voce. Da una parte, infatti, esse vengono connotate con l'aggettivo *querulae*, derivante da Colum. *Rust.* 12 Columella (*Perpetitur querulae semper conuicia ranae*).<sup>453</sup>, dall'altra la prevalenza delle liquide riesce a imitare il loro gracidio: *querulae ludunt per flumina ranae*.

Il piano descrittivo scivola ancora una volta in quello narrativo, come dimostra il ricorso all'avverbio *subito* (v. 471), *tum* (v. 472), *inde* (v. 473) che portano in scena rispettivamente l'irrompere di un'oca che starnazza (v. 471), la conseguente reazione di immobile stupore che colpisce le rane (v. 472) e la successiva ripresa del loro canto (v. 473).

<sup>453</sup> Così anche in Auson. *Mos.* 121 (*querulis uis infestissima ranis*), Ven. Fort. *Carm.* 1,21,35 (*Sola palude natans querulos dat rana sussurros*). In realtà anche nell'*Appendix* virgiliana l'aggettivo è riferito alle rane, che però non sono indicate esplicitamente, ma mediante una perifrasi: *Hac querulae referunt uoces quis nantia limo / corpora lymphae foveat* (*Culex* 151). In Virgilio l'aggettivo *querulus* viene invece attribuito al verso delle cicale: *et cantu querulae rumpent arbusta cicadae* (Verg. *Georg.* 3,328). In Calpurnio, invece, è definito *querulum* il lamento, che i pastori, grazie a Melibee, non sono costretti a innalzare. *Ecce nihil querulum per te, Meliboeae, sonamus*; (Calp. Sic. *Ecl.* 4,36).

L'effetto fonico è palesemente ricercato anche in questo frangente, in particolare nel verso che descrive lo starnazzare dell'oca (v. 471), in cui si nota l'insistenza sulle consonanti sibilanti *subito extremas interstrepit anser ad uluas*, il ricorso a un verbo dalla forte valenza onomatopeica come *interstrepit* e la ripetizione del gruppo *stre: extremas interstrepit*. Con una sorta di "chiaroscuro sonoro", di alternanza cadenzata fra suoni e silenzi che imprime ritmo a tutta la descrizione, al rumore prodotto dall'oca segue l'azzittirsi delle rane, che sono immaginate abbandonare le loro '*baruffe rauche*' (*convitia rauca*, v. 472). Il gracidio delle rane è, quindi, definito mediante un'aggettivazione, *rauca*, che nella bucolica virgiliana è riferita alle colombe o alle cicale<sup>454</sup>. Tuttavia, il termine *convitia* riferito alle rane compare nello stesso episodio ovidiano che racconta il mito della loro metamorfosi in animali<sup>455</sup>: *Vox quoque iam rauca est inflataque videntur / Ipsaque dilatant patulos conuicia rictus*. (Ovid. *Met.* 6,377-8). Nel passo del poeta latino sono, anzi, presenti tutti gli elementi qui evocati dal Pontano: l'aggettivo *rauca*, che Ovidio riferisce però al termine *vox*; il termine *conuicia* riferito al loro verso e il termine *rictus*, che nel passo pontaniano compare nel verso successivo (v. 473). Dunque, i versi del Pontano costituiscono un'allusione raffinatissima al mito di Ovidio: non solo l'umanista ne riprende la terminologia, ma in qualche modo la capovolge: se l'immagine dei *convitia* nel poeta latino era usata per indicare l'inizio del gracidio delle rane, qui serve a descrivere il suo momentaneo arrestarsi (*linquunt convitia rauca*).

Le rane passano, così, dall'essere 'querule' all'essere 'attonite': l'aggettivo *attonitae*<sup>456</sup> viene esaltato dalla posizione incipitaria, dall'*enjambement* tra il v. 472 e il v. 473 e dal suo valore fonico, che riproduce un suono quasi martellante e prepara alla ripresa del gracidio che domina i versi successivi. Nel v. 473 l'insistenza della dentale: *attonitae, inde, cauos referunt ad carmina rictus* tende a riprodurre la graduale ripresa del gracidio e il riaffacciarsi del suono nel silenzio. Nel v. 474 il processo è completato e il suono sembra dilagare e penetrare nel verso, che risulta, infatti, di eccezionale sonorità, come dimostra la prevalenza di liquide e nasali e, in particolare, il ricorso alla ripetizione della consonante *r* e della *m*: *raucaeque limosae meditantur murmurā ripae*. In realtà, quella delle maniche della veste potrebbe essere considerata come un'*ekphrasis* fatta più di suoni che di immagini.

Ad emettere il mormorio diventano addirittura le rive (v. 474), che, in un ulteriore processo di personificazione, sembrano permearsi del suono delle rane. Il verso, oltre che di illusionistici effetti sonori, si avvale anche di accorti espedienti retorici: due *transiectiones* che dispongono i due aggettivi nella prima parte del verso *raucaeque e limosae*, i due sostantivi nell'ultima *murmura e ripae* e il verbo nella parte centrale: *meditantur*. L'accostamento di *murmur* all'aggettivo *raucus* è quasi convenzionale<sup>457</sup>., quello di *limosus e ripae* è presente solo in Ovid. *Am.* 3,6,1<sup>458</sup> (*Amnis harundinibus limosas obsite ripas*).

vv. 475-476: *Auribus hinc oriens radiat sol, splendet at illinc*

*Luna pruinosis incedens candida bigis.*

<sup>454</sup> Per le colombe cfr Verg. *Ecl.* 1,57: *Nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes*. Per le cicale cfr. Verg. *Ecl.* 2,12: *At mecum raucis, tua dum uestigia lustrō*. Così anche Nemesiano, che segue Virgilio: *Texitur et raucis immunia rura cicadis* (*Ecl.* 1,2).

<sup>455</sup> In *Met.* 344-381, Ovidio racconta di come un gruppo di contadini fu trasformato in rane come punizione per non aver consentito a Latona di bere l'acqua di uno stagno attorno al quale stavano lavorando.

<sup>456</sup> Aggettivo particolarmente caro a Ovidio, che lo usa per indicare una sorpresa mista a paura: *Met.* 2,463; 5,510; 6,600; 8,777.

<sup>457</sup> Verg. *Georg.* 1,109; Ovid. *Met.* 13,567; Ovid. *Am.* 3,6,1; Verg. *App. Copa* 12; Sil. Ital. *Pun.* 2,221.

<sup>458</sup> Ovid. *Am.* 3,6,1.

La sequenza relativa a Procida, dal verso 475 in poi, abbandona la ricerca dell'effetto fonico o, meglio, si dirige prevalentemente in direzione di quello coloristico, presentando la descrizione dei monili portati alle orecchie (*auribus*, v. 475) dalla ninfa. I due versi sono costruiti secondo un raffinato parallelismo che oppone al sole e alla sua luce la luna e il suo colore; il termine *luna* scivola nel v. 476, mentre il verbo ad essa riferito, *splendet*, rimane nel v. 475 ed è avvicinato a *radiat sol*, così da rendere meglio il contrasto vigente. Il v. 476 è per intero occupato dall'immagine della luna, raffigurata mentre incede con le sue bighe rugiadesse: l'aggettivo *candida* riferito a *luna* non è esente da un certo lirismo e, anzi, riesce a creare, così come *pruinusosus*, nel giro di due versi un notturno di grande intensità. L'immagine della luna che si muove con le bighe è nell'*Appendix*, nella *Ciris*, mentre l'aggettivo *pruinusosus* è ovidiano e in Ovidio utilizzato in connessione tanto con la luce della mattina, quanto con l'immagine della notte<sup>459</sup>. Nel prologo della *Ciris*, il poeta esprime il desiderio di comporre per Messala un poema che eterni il suo nome e come termine di paragone per questa opera è scelto il peplo della dea Minerva, riccamente intessuto e decorato di scene mitologiche: allo stesso modo il poeta vorrebbe inserire il nome di Messalla nella sua opera (vv. 35 ss)<sup>460</sup>. Considerando che la menzione della luna con le bighe nella *Ciris* segue una sezione ecfrastica, l'allusione pontaniana appare ancora più significativa e riuscita. Nel passo dell'*Appendix*, poi, è presente la stessa opposizione sole-luna di quello del Pontano e, ugualmente, si fa ricorso all'aggettivo *candidus*, anche se riferito a *sidera* e non direttamente a *luna*<sup>461</sup>; le bighe della luna sono, però, connotate mediante un colore, *caeruleis*, anziché l'aggettivo *pruinosis*<sup>462</sup>. Un'altra descrizione della luna a cui pure si avvicina quella pontaniana è contenuta in Silio Italico *Pun.* 3,59<sup>463</sup> e anche in questo passo l'immagine è calata all'interno di una sequenza ecfrastica: Annibale sta osservando le immagini dipinte sulle porte del tempio di Ercole e, fra queste, quella della luna che, lanciando la sua biga, provoca le maree.

vv. 477-484: Ipsa manu speculum dextra fert, cuius in orbe,  
 Cum sese gemino inclusit Latonia cornu,  
 Nocte quidem insidias Satyrorum artesque procaces  
 Detegit et cautis aperit noua furta Napaeis:  
 Illae iter occulto rapiunt per deuia passu.  
 Luce autem, cum sol speculo diffulsit, ibi omnis  
 Cernere erit curas et facta infida uirorum,  
 Quique paret thalamo fraudem litemque maritus.

<sup>459</sup> In connessione con il sorgere del sole è in *Am.* 1,6,65 (*Iamque pruinusos molitur Lucifer axes*); *Am.* 1,13,2 (*Flaua pruinoso quae uehit axe diem*); *Met.* 4,82: (*Solque pruinosas radiis siccauerat herbas*). Si accompagna, invece, all'immagine della notte in: *Am.* 2,19,22 (*Longa pruinosa frigora nocte pati*); *Met.* 5,443: (*Perque pruinosas tulit irrequieta tenebras*); *Pont.* 1,2,56 (*Siue pruinosi Noctis aguntur equi*); *Ovid. Carm. frg.* 2,3 (*Clara pruinosa iussit dare lumina nocti*).

<sup>460</sup> App. *Ciris* 35 ss.: *Tale deae uelum sollemni tempore portant, / Tali te uellem, iuuenum doctissime, ritu / Purpureos inter soles et candida lunae / Sidera, caeruleis orbem pulsantia bigis, / Naturae rerum magnis intexere chartis, / Aeternum ut sophiae coniunctum carmine nomen / Nostra tuum senibus loqueretur pagina saeculis.*

<sup>461</sup> Per l'espressione *luna candida* si veda invece il notturno virgiliano di *Aen.* 7,8-9: *Nec candida cursus / Luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus.*

<sup>462</sup> È interessante notare che nella *Naturalis Historia* di Plinio è presente un passo in cui viene riferito il colore proprio di ciascun pianeta: del sole si dice che è *ardens* quando sorge, e poi '*radiat*'; il colore della luna è invece definito '*blandus*', mentre è a Lucifero che viene attribuito il termine *candens*. *Nat. Hist.* 2, 79: *suus quidem cuique color est: Saturno candidus, Iovi clarus, Marti igneus, Lucifero candens, Vesperi refulgens, Mercurio radians, lunae blandus, soli, cum oritur, ardens, postea radians, his causis conexo visu et earum quae caelo continentur.*

<sup>463</sup> Sil. Ital. *Pun.* 3,59: *Luna mouet, Luna immisiss per caerulea bigis.*

Subito dopo gli orecchini, viene descritto lo specchio che reca in mano Prochiteia. Si tratta di uno specchio magico, dal potere particolare: nelle notti di plenilunio scopre le insidie dei Satiri (vv. 479-481) e di giorno svela i tradimenti dei mariti (vv. 482-4). Ritorna l'opposizione fra notte e giorno, che si tramuta in questo caso in una ben precisa polarità di funzioni, a ciascuna delle quali è attribuito lo stesso numero di versi, tre. Nella costruzione delle due polarità si nota una elegante *variatio*: nell'indicazione temporale che riguarda la notte, infatti, è espressa prima la proposizione in cui si descrive la luna (*cum sese gemino inclusit Latonia cornu*) e poi è presentato l'avverbio *nocte*; in quella del giorno, al contrario, è prima indicata l'espressione sintetica *luce* e successivamente la proposizione che descrive il sole (*cum sol speculo diffulsit*, v. 482).

Per indicare il plenilunio, il poeta ricorre a una raffinata perifrasi: *cum sese gemino inclusit Latonia cornu* (v. 478), capace ancora una volta di rendere efficacemente l'immagine della notte. La raffigurazione della luna con due corni non è priva di precedenti<sup>464</sup>, ma qui sembra seguire da vicino un notturno di Valerio Flacco, in cui s'immagina che Latonia vada tranquilla e sicura nella notte, poiché il mago Coaste è al fronte e, quindi, non può far valere le sue doti magiche, fra le quali c'è quella di tirar giù dal cielo la luna: *Gaudet Auerna palus, gaudet iam nocte quieta / Portitor et tuto ueniens Latonia caelo. / Ibant et geminis aequantes cornibus alas* (Val. Fl. *Argon.* 6,158-160). L'allusività nei confronti della tradizione appare, ancora una volta, suffragata da ragioni profonde: il richiamo a un passo in cui si fa riferimento ai poteri di un mago ben si adatta alla descrizione di uno specchio prodigioso.

La prima scena raffigurata è quella delle insidie dei Satiri, definiti *procaces*: è chiaro che l'umanista ha qui in mente Nemes. *Ecl.* 3,25: *Hunc Nymphae Faunisque senes Satyrique procaces*, in cui però l'aggettivo *procaces* è concordato direttamente con *Satyri*, mentre nel Pontano va a connotare le loro arti (*arteseque procaces*). Anche il cenno successivo alle Napee, ritratte mentre di danno alla fuga, può costituire un richiamo a Nemesiano, in quanto è l'unico autore bucolico dell'antichità a menzionarle<sup>465</sup>.

vv: 485-486 Hoc fertur dominae rarum ac memorabile donum  
Quo secura sui tueatur foedera lecti

A conclusione della lunga *descriptio*, lo specchio viene definito *memorable donum*. L'attribuzione dell'aggettivo *memorable* al termine *donum* è attestata in Sil. Ital. *Pun.* 5, 321 e in Ven. Fort. *Carm.* 4,1,9; 10,18,1; l'associazione dell'aggettivo al termine *munus* è, invece già, in Tibullo e Ovidio<sup>466</sup> e compare, più tardi, anche in *Anth. Lat.* 725,9, dove è usata in un contesto bucolico per indicare la zampogna pastorale (*Fistula, siluicolae munus memorabile Fauni*). Lo stilema qui presente appare, dunque un prodotto della variazione e commistione di più antecedenti letterari.

Gli ultimi due versi della sequenza (vv. 485-486) assumono funzione ricapitolativa, in quanto vengono brevemente ricordate nuovamente la preziosità dello specchio (*rarum ac memorabile donum*, v. 485) e la sua utilità (*tueatur foedera lecti*, v. 486). La funzione dello specchio è, dunque, di primo piano e strettamente connessa alla

<sup>464</sup> Cfr. Fulg. *Mythol.* 2,8: *Astrigeroque nitens diademate Luna bicorni*; Auson. *Cupido* 42: *Cum face et astrigero diademate Luna bicornis*.

<sup>465</sup> Nemes. *Ecl.* 2,20: *Quae colitis siluas, Dryades, quaeque antra, Napaeae*.

<sup>466</sup> In Tib. *Eleg.* 2,1,57, è riferito, all'interno di una breve storia della civiltà, al capro che viene affidato agli uomini come guida del gregge; in Ovid. *Met.* 14,225 è invece riferito all'otre fatto di pelle di bue di Eolo in cui sono rinchiusi i venti.

tematica epitalamica: esso contribuisce, infatti, a tutelare i patti nuziali, che vengono indicati con la formula ampiamente attestata nella tradizione, *foedera lecti* (v. 486)<sup>467</sup>.

vv. 487-489 Claudicat hinc heros Capimontius et de summo  
colle ruunt misti iuvenes mista eque puellae.

Fa il suo ingresso Capodimonte<sup>468</sup>, presentato con l'attributo "heros" (v. 487) e raffigurato claudicante, secondo una modalità che ricorda quella della presentazione dell'eroe Misenio<sup>469</sup>. All'immagine della sua andatura rallentata e claudicante è opposta quella tumultuosa e rapida dell'arrivo di una folla di giovani (vv. 487-8). Il fatto di attribuire un'infermità a Capodimonte potrebbe spiegarsi con la volontà di alludere, ancora una volta, al dato territoriale realistico: il poeta accennerebbe, cioè, alla natura scoscesa del monte<sup>470</sup>.

L'accorrere dei giovani dà vita a un'immagine che ricorda da vicino quella inizialmente riferita alla corsa degli eroi dei monti: il verbo che l'introduce è, infatti, lo stesso *ruunt* con cui erano presentati gli oriarchi all'inizio della pompa<sup>471</sup>, ma sono anche gli espedienti retorici a cui si fa ricorso a contribuire a rendere l'idea di velocità e affollamento: l'*enjambement* tra il v. 487 e il v. 488 (*de summo / colle*); la duplicazione dell'aggettivo *mistus*: *misti iuvenes mistaeque puellae* (v. 488), l'espressione polare così ottenuta (*iuvenes-puellae*). Accanto a quella della velocità, è l'idea del moto discensionale a dominare questa sequenza, grazie alla determinazione spaziale *de summo colle*, che rimane spezzata tra i due versi 487 e 488.

L'immagine, a questo punto, si complica e si distribuisce su diversi livelli: Capodimonte appare qui sia nella sua nuova identità mitologica (*heros Capimontius*), che in quella "fisica, reale" (*de summo colle*): egli è infatti definito e presentato come eroe, ma subito dopo si fa riferimento ai giovani che scendono dall'alto di un colle, che naturalmente è quello di Capodimonte.

vv.489-492: Omnis amat chorus et iuncti glomerantur amantes  
Is lento incedit passu baculoque tuetur  
Infirmitum femur et choreis dat signa mouendis,  
Assuetus chorea ludisque assuetus amantum

L'arrivo di Capodimonte è accompagnato da scene di danze e immagini d'amore. La turba di giovani, che viene definita *chorus*, con termine probabilmente da intendere

---

<sup>467</sup> In Prop. *Eleg.* 4,3,69 i *foedera lecti* sono i patti nuziali tra Aretusa e Licota, rispettivamente mittente e destinatario della lettera d'amore impersonata dall'elegia: Licota è lontano in Oriente e la moglie lo esorta a rispettare i patti nuziali; in Tib. *Eleg.* 1,5,7 indicano i patti (furtivi!) d'amore in nome dei quali il poeta implora pietà alla donna; in Ovid. *Ars* 3,593 rappresentano i patti d'amore che l'amante capisce di dividere con altri, in *Epist.* 5,101 (Oenone a Paride) l'espressione è calata all'interno di una similitudine per indicare il vincolo del letto profanato, invocato da Menelao, nel settimo libro delle *Metamorfosi* l'espressione compare all'inizio della storia fra Cefalo e Procri (*Met.* 7,710) e alla fine (7,852), quando Procri in punto di morte prega sui patti che il marito non si unisca ad Aura: l'espressione incornicia, cioè, la storia d'amore fra i due; in Ovid. *Ibis* 15 esprime il patto eterno dell'amore che unisce il poeta alla sua donna; in *Carm. epigr.* 1132,3 compare all'interno del ricordo della vita della persona defunta.

<sup>468</sup> Misenio viene raffigurato come una figura anziana che incede a passi lenti (vv. 437-438).

<sup>469</sup> *Capimontius* è personificazione della colle napoletano Capodimonte. Cfr. I. I. Pontani, *Eclogae*, p. 59, n. al v. 487.

<sup>470</sup> Di questo avviso è lo stesso Summonte, che, nella nota relativa a *Capimontius* chiosa "quia *montuosus ideo claudus dicitur*". Cfr. I. I. Pontani, *Eclogae*, p. 59, n. al v. 487.

<sup>471</sup> v. 373: *Montibus indigenae Fauni properantque ruuntque*.

anche in senso tecnico<sup>472</sup>, è calata in un'immagine dominata dal concetto dell'amore, che viene messo in rilievo più volte nel v. 489, grazie alla figura etimologica *amat-amantes: omnis chorus amat* (v. 489) e *amantes* (v. 489). L'attacco del verso 489 ricorda quello di Hor. *Epist.* 2,2,77 (*Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem*) che anche dal punto di vista contenutistico trova un corrispettivo in un contesto bucolico o 'bucolicizzante': Orazio, infatti, nell'epistola, suggerisce di andare in campagna per scrivere versi, perché a Roma è impossibile concentrarsi. Il movimento qui rappresentato è, però, diametralmente opposto - la massa di giovani lascia i monti per recarsi in città ad assistere alle nozze - cosa che rende la citazione oraziana ancora più elaborata e, dunque, raffinata.

Dopo l'immagine intricata e affollata dei giovani, l'obiettivo del poeta passa nuovamente a focalizzarsi su quella di Capodimonte e ad essere rilevata è di nuovo la particolarità dell'andatura: non solo egli procede a passo lento (v. 490 *lento passo*), ma si aiuta per mezzo di un bastone (*baculoque*, v. 490). Gli attributi di *Capimontius* ricordano l'andatura di più di un personaggio delle *Metamorfosi* ovidiane: incede con passo inerte, ad esempio, l'Invidia, a cui fa visita Minerva, in Ovid. *Met.* 2,772: (*Corpora serpentum passuque incedit inerti*); mentre il *baculum* è attributo divino, che è assegnato ad Apollo in Ovid. *Met.* 2,681 (*Texit onusque fuit baculum siluestre sinistrae*), nel racconto del periodo che il dio trascorse da pastore tra l'Elide e la Messenia, e a Pallade in Ovid. *Met.* 6,27 (*Addit et infirmos baculo quoque sustinet artus*), quando la dea si camuffa da vecchia nell'episodio di Aracne.

Al v. 491 trova finalmente spiegazione la particolare andatura claudicante dell'eroe: essa è provocata da un *infirmum femur*, che viene a trovarsi in posizione di rilievo incipitaria, grazie all'*enjambement* tra il verso 490 e il verso 491 che lo divide dal verbo *tuetur*. La figura di Capodimonte si costruisce, dunque, per aggiunte graduali di particolari: dapprima ne viene messa in rilievo la lentezza del passo, poi è inserito il particolare del bastone, infine si schiude l'immagine della gamba inferma.

In forte antitesi al movimento lento e trascinato così evocato, dopo la cesura del v. 491 prende il sopravvento l'immagine dei cori che, al cenno di Capodimonte, avviano le danze. L'eroe viene investito, in questo modo, della funzione di coreuta e questa sua qualità è rimarcata nel verso successivo, v. 492, dove egli viene definito *assuetus* (v. 492): il termine è ripetuto due volte, per di più in una struttura chiasmica *assuetus choreae ludisque assuetus*, che è ulteriormente complicata dalla *variatio* creata dall'uso del singolare per *chorea* e del plurale per *ludis*. Il genitivo *amantum*, riferito ai due termini che fungono da termini mediani del chiasmo, rimane fuori da questa struttura chiusa e avvolgente e va ad occupare l'ultimo segmento del verso, venendosi così, però, a porre in corrispondenza di *amantes* del v. 489. La struttura del verso appare, cioè, studiatissima ed estremamente calibrata. La *duplicatio* dell'aggettivo *assuetus*, poi, sottolinea una stretta familiarità del personaggio con le danze, che potrebbe alludere a qualcosa di reale: forse Capodimonte era luogo di manifestazioni festose e deteneva una lunga tradizione di danze e canti. Ma, d'altra parte la Monti Sabia, ricorda che proprio a Capodimonte aveva una villa l'umanista Francesco Puderico, amico del Pontano<sup>473</sup>. Nulla vieta di pensare che il poeta si stia riferendo a qualcosa di vicino al proprio quotidiano vissuto e magari abbia caricato la figura mitologica di caratteristiche che erano proprie del suo amico poeta.

vv. 493-495: Has inter mihi nota Marillia cantat: «Ad alnum  
cogite oves, amat alnus, amant Dominique gregesque»  
Responsant: «Amat alnus, amant Dominique gregesque»

<sup>472</sup> A questo punto i giovani entrati in scena dovevano andare a costituire un coro e intonare canti.

<sup>473</sup> Cfr. I.I. Pontani, *Eclogae*, p. 59, n. al v. 487.

L'attenzione del poeta, a questo punto, va a concentrarsi sulle danze e i canti intrapresi dalla schiera di giovani e, nello specifico, sul canto di Marillia<sup>474</sup>, che occupa i vv. 493-493. La ninfa Marillia, come altre del componimento, è conosciuta a chi parla, in questo caso a Planuride, e questo rapporto di intimità è prontamente messo in rilievo: *mihi nota* (v. 493)..

Caratteristiche peculiari del canto di Marillia sono, da una parte, il soggetto pastorale, dall'altra il fatto di essere riecheggiato un coro. Il carattere bucolico, abbastanza chiaramente ostentato, del canto è testimoniato innanzitutto dall'attacco del v. 494, che riprende quello di Verg. *Ecl.* 3,98: *Cogite ouis, pueri: si lac praeceperit aestus*. Inoltre, anche l'espressione *ad alnum* (v. 493) s'inserisce in questa tendenza: benché non presente in poeti bucolici dell'antichità, essa compare in Boccaccio *Egl.* 1, 25 e in Pontano occorre, sempre nella stessa posizione, anche in *Egl.* 4, 124 (*Aut cum Delioli pratis, Minionis ad alnum*), Pontano *Erid.* 2, 19, 9 *Mincius ex alia viridem recubabat ad alnum*;). Il motivo dominante del canto, tuttavia, è amoroso: la ninfa canta di una natura dominata dall'amore. Partecipi della forza amorosa sono l'ontano, i pastori e le greggi stesse e il dominio e l'onnipresenza dell'amore nel mondo animale e vegetale è sottolineato dal poliptoto del verbo *amare* (v. 494 *amat; amant*).

Il v. 495 è interamente occupato dalla risposta del coro, che è un'eco fedele del verso precedente (*amat alnus, amant Dominique gregesque*). Il verbo con cui è marcata la risposta è *responsant*, che si trova nella stessa posizione incipitaria in Verg. *Aen.* 12,757 (*Responsant circa et caelum tonat omne tumultu*), all'interno di una similitudine in cui è descritta l'uccisione del cervo, ad indicare l'innalzarsi del suo lamento. Ma il verbo designa precisamente il riecheggiare dei boschi in Val. Fl. *Argon.* 3,597 (*Auia; responsant siluae et uaga certat imago*), dove sono solo le selve a rispondere, con una gara di echi, a Ercole che ripete disperatamente il nome di Ilia<sup>475</sup>. Quindi il valore che assume qui il verbo sembra dipendere maggiormente dall'uso che ne viene fatto in Valerio Flacco. Naturalmente, il tema amoroso, il richiamo all'amore onnipresente nella natura è di ascendenza erotica e si giustifica con la natura epitalamica del componimento: il passaggio offre, quindi, ancora una volta, un fulgido esempio di commistione dei due generi.

vv. 496-7: Sparguntur passim e calathis uiolaeque rosa eque  
et caua Maenalios suspirat tibia versus

Dopo aver riferito il canto, si passa a descrivere i movimenti del coro di fanciulle, ritratti con grande attenzione al particolare: la raffigurazione dei movimenti appare così ben scandita, da far pensare a un rituale e alle varie fasi del rituale. Mentre il coro sparge viole e rose<sup>476</sup>, risuonano canzoni agresti intonate dal flauto cavo. Per indicare i canti intonati in questa fase della cerimonia il poeta, come ricorda anche la Monti Sabia<sup>477</sup>, Pontano ricorre a un'esplicita allusione al ritornello presente in Verg. *Ecl.* 8, 21 etc. *Incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus*. La sua presenza è perfettamente coerente in questa sezione: nell'ecloga virgiliana esso scandisce, infatti, un breve imeneo: anche nella *Lepidina*, a questo punto, stiamo entrando nella sezione più 'epitalamica'. L'aggettivo *maenalios* assume, quindi, una connotazione precisa: 'i versi

<sup>474</sup> Marillia è personificazione di Mariglianella, nelle vicinanze di Pomigliano d'Arco. Cfr. I. I. Pontani, *Eclogae*, p. 60 n. al v. 493.

<sup>475</sup> Molto simile il suo uso in Val. Fl. *Argon.* 4,286 (*Auia responsant gemitu iuga; peruigil ut cum*), dove viene indicato come le montagne rispondano al suono dei colpi scambiati fra Amico e Polluce.

<sup>476</sup> L'associazione di rose e viole si ritrova in Ovid. *Met.* 12,410, in Petron. *Sat.* 127,4; in Stat. *Silu.* 1,2,22 Mart. *Epigr.* 9,11,1; Carm. Priap. 23, Carm. *Epigr.* 29,7.

<sup>477</sup> I. I. Pontani, *Eclogae*, p. 60, n. al v. 497.

menalii' sono, a quest'altezza della ricezione della tradizione, i versi bucolico-epitalamici, quelli che introducono un epitalamio contenuto in, o collegato a, un'ecloga.

Una differenza lampante con l'ipotesto è costituita dal fatto che nel passaggio pontaniano a *tibia* è attribuito l'aggettivo *cava*, associazione che non è in Virgilio. Essa ricorre, però, in altri autori latini: *cava tibia* indica in Lucr. *Rer. Nat.* 2,620 il flauto forato che eccita gli animi nelle cerimonie per la Grande Madre (*Et Phrygio stimulat numero caua tibia mentis*); in Ovid. *Fast.* 6,667 è il cavo flauto usato nei teatri e nelle cerimonie religiose dei Quinquatri minori, feste dei flautisti del *collegium tibicinum* (*Quaeritur in scaena caua tibia, quaeritur aris*); in Anth. *Lat.* 88,2 è ricordato all'interno di una rassegna delle Muse e dei loro attributi (*Euterpae geminis loquitur caua tibia uentis*). *Cava tibia* è un'associazione, dunque, non bucolica, ma ricorrente in contesti sacrali, legati a cerimonie religiose e divinità e qui costituisce la spia dell'avvio di una 'liturgia', una cerimonia dall'alto valore sacrale e religioso.

vv. 498-500: Praecedit grauidis bis septem onerata canestri  
pompa puellarum, pendent mantilia circum  
Alba quidem, croceis sed flavescentia uillis.  
Cuique suus comes haeret amans, cui corniger agnus  
Ex humeris graue pendet onus, sua fistula cuique,  
plaudite t arguta de valle canentibus echo:

Viene presentato un corteo composto da quattordici fanciulle: *pompa puellarum*; recanti pesanti canestri e ricchi drappi, che è immaginato alla testa della schiera di giovani che attorniano Capodimonte o, comunque, precedere Marillia (v. 499: *praecedit*). Dapprima ne viene esposto il carico, introdotto dall'aggettivo *onerata* (v. 499) e solo dopo, al v. 500, è svelato il soggetto del verbo *praecedit*: *pompa puellarum*. Il termine *gravidus* si conferma ricorrente e fondamentale nell'economia del componimento. L'idea della pesantezza, sia che venga provocata da una gravidanza che da numerosi e preziosi doni, attraversa trasversalmente tutta la *Lepidina*: così (*gravidis*) sono definiti, in questo passaggio, le ceste portate dalle fanciulle. Il riferimento rientra in quella retorica dell'abbondanza, della ricchezza, della pesantezza connessa alla ricchezza che è presente in tutta l'ecloga e ne costituisce in un certo senso l'anima ideologica.

Il v. 499 è dominato, poi, dall'allitterazione *pompa puellarum, pendent*, che conferisce al verso un ritmo martellante, capace di scandire l'inedere del corteo. La descrizione dei drappi, pur nella sua brevità, offre l'occasione per uno degli accesi colorismi da cui è animata l'ecloga: il v. 500 è, infatti, occupato da ben tre aggettivi in successione, ognuno dei quali indica un colore diverso: *alba, croceis* e *flavescentia*. La descrizione viene a colorarsi e complicarsi in un quadro variegato e, se questi mantelli venivano realmente mostrati da attori, dovevano avere un forte impatto 'scenico' e colorare tutta la scena della rappresentazione. Probabilmente anche dietro questo dato deve essere adombrata una produzione artigianale tipica del luogo; sicuramente la produzione e diffusione dell'artigianato tessile era un fenomeno non estraneo alla Napoli di Ferrante e, anzi, da questi incrementato<sup>478</sup>.

vv.501-3: Cuique suus comes haeret amans, cui corniger agnus  
ex humeris graue pendet onus, sua fistula cuique,

---

<sup>478</sup> Un breve cenno alla questione è presente in G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Torino, UTET, 1975, p. 836, che ne discute nella sezione della sua monografia dedicata all'economia aragonese: "Giannone gli faceva gran lode perché «facilitò i traffichi ai mercanti e agevolò il commercio non meno d'Occidente che d'Oriente». Ma soprattutto lo lodava di aver in Napoli «introdotte ed accresciute molte arti, e particolarmente l'arte di lavorar la seta e tessere drappi e broccati d'oro dopo il 1465 e quella della lana nel 1480, mentre fra il 1468 e il 1471 aveva favorito e potenziato la corporazione degli orafi»".

Prosegue la descrizione del corteo: ogni fanciulla ha accanto un giovane come innamorato. Anche la loro descrizione risulta esemplare della commistione disinvolta di ambiti e generi che caratterizza il componimento: ai giovani sono assegnati attributi prettamente pastorali (un agnello che pende dalle spalle e una zampogna, vv. 501 e 502), ma, d'altra parte, ciascuno dei giovani è anche *amans* delle fanciulle, per cui le due sfere, bucolica e amorosa, appaiono ancora una volta strettamente affiancate. Il carico pastorale dei giovani s'inserisce a pieno diritto nella retorica della 'pesantezza', edell'abbondanza' già ricordata: *grave onus* viene, infatti, definito al v. 502 l'agnello trasportato. Nell'aggettivo attribuito all'agnello, inoltre, è individuabile un intento celebrativo e nobilitante: *corniger* non è aggettivo bucolico e, riferito alle greggi, compare solo in Sen. *Oed.* 810 (*Illo sequebar monte cornigeros greges*<sup>479</sup>). Accanto alle motivazioni letterarie, però, anche in questo caso, si può riconoscere un riferimento a una particolare vocazione economica pastorale del luogo.

Ma, ritornando a un discorso prettamente letterario di uso e riuso dei generi classici, la presenza della zampogna fra gli attributi del corteo maschile (*sua fistula cuique*, v. 503) appare di grande importanza, dal momento che rimanda al canto bucolico: l'allusione è ulteriormente confermata nel v. 503, in cui si fa cenno al canto dei giovani riecheggiato dalla valle: *et arguta de valle canentibus echo*. Ora, ogni canto bucolico che si rispetti ha bisogno di essere un canto riecheggiato, esperienza a cui partecipa, direttamente, anche la natura circostante. Dunque, il canto dei giovani detiene tutte le credenziali per essere considerato bucolico: è intonato con una zampogna ed è riecheggiato dalle valli.

Nei vv. 504-505 ne è presentato anche il contenuto.

vv. 504-505: «Sparge tuas, Sebethe, nuces, en colligit uxor;  
Parthenope, tua poma sinu (uir seliget) effer»

Andando ad analizzare il contenuto, gli indizi accumulati in direzione di questa interpretazione appaiono perfettamente congruenti e la natura bucolica del canto chiaramente riconoscibile: il coro di giovani rivolge, infatti, allo sposo l'invito a spargere le noci, che dovrà raccogliere la sposa (v. 504, *Sparge tuas, Sebethe, nuces*), e a Partenope l'esortazione a porgere i frutti dal suo seno allo sposo: v. 505, *Parthenope, tua poma sinu (uir seliget) effer*. Oltre al perfetto parallelismo che contraddistingue i due inviti, contenenti due apostrofi che si corrispondono in maniera precisa, c'è un altro dato da rilevare: l'allocuzione rivolta allo sposo rispecchia quella presente nell'imeneo dell'ottava ecloga (Verg. *Ecl.* 8,31: *Sparge, marite, nuces: tibi deserit Hesperus Oetan*): l'ipotesto che era qua e là riconoscibile in filigrana viene a questo punto svelato in maniera trasparente. Per la presenza delle noci in contesto epitalamico, si ricordi che anche nel carne 61 di Catullo è presente un invito simile ad offrire le noci<sup>480</sup>, anche se qui l'aderenza a Virgilio è linguisticamente più significativa. Anche l'imperativo *effer*, rivolto a Partenope, è presente nell'ottava ecloga, dove rientra tra i comandi rivolti dall'incantatrice alla sua serva (*Effer aquam et molli cinge haec altaria uitta*, Verg. *Ecl.* 8,65). Il Pontano, cioè, recupera termini che compaiono nell'ottava ecloga, 'l'ecloga epitalamica', e li rifunzionalizza, riadattandoli al suo contesto 'epitalamico'. Rintracciato l'ipotesto di riferimento e considerato il particolare "statuto generico" del

<sup>479</sup> Anche l'espressione *grave pendet onus* risulta decisamente nobilitante in quanto compare identica in Ovid. *Fast.* 6,270 (*Aere subiecto tam graue pendet onus*) nel passaggio in cui è spiegata la forma del tempio di Vesta: il *grave onus pendente* è quello della Terra, la cui grave massa è sospesa nell'aria.

<sup>480</sup> *Nec nuces pueris neget* (Catull. *Carm.* 61,128): *Da nuces pueris, iners* (61,131); *Lusisti nucibus; lubet* (61,133); *Concubine, nuces da.* (61,135); *Concubine, nuces da.* (61,140)

componimento virgiliano, si può affermare che l'aspirazione del passo è esattamente quella di un perfetto equilibrio e interscambio tra bucolica ed epitalamio.

C'è, poi, da notare che questa è l'unica volta che i nomi dei due sposi compaiono accostati, il che denuncia l'importanza del passaggio, che costituisce uno snodo fondamentale all'interno del componimento: ci stiamo addentrando, infatti, nella parte più propriamente epitalamica. Il linguaggio si mantiene in equilibrio fra allusione poetica e metafore erotiche epitalamiche: l'offerta di frutti da parte dello sposo e il tirare fuori dal seno i pomi da parte della sposa s'inseriscono nell'armamentario di metafore erotiche della tradizione dell'imeneo, ma allo stesso tempo si avvalgono di una letterarietà abbastanza manifesta, com'è stato dimostrato con l'espressione *sparge tuas nuces*.

vv. 506- 509: at iuvenum manus usa humeris et pectore hanelans  
ingentes taurorum armos, ingentia aprorum  
corpora subuectat duplici pendentia conto,  
bis septem capita hirta albis nutantia sannis

Dopo questo primo canto imeneico, viene presentata una nuova schiera di giovani, anch'essi recanti un carico ingente: lo sforzo eseguito nel portare il carico è testimoniato, oltre che dalla ripetizione dell'aggettivo *ingens* nel verso 507 (*ingentes; ingentia*), anche dalla definizione della schiera, che è di tono epico: *iuvenum manus*. (v. 504)<sup>481</sup>. La fatica a cui sono sottoposti i giovani si manifesta, ancora, nel patetismo racchiuso nella struttura chiasmica: *usa humeris et pectore hanelans*, costruita con due participi agli estremi e due ablativi in posizione centrale. Ma anche l'espressione derivata dall'accostamento di *pectore* e del verbo *anhelo* risulta fortemente patetica e nella tradizione classica compare, infatti, preferibilmente in contesti tragico-epici<sup>482</sup>.

Nei vv. 507-8 trova posto la descrizione del carico dei giovani: lombi di tori e corpi di cinghiali (*taurorum armos, ingentia aprorum / corpora*), un dato da riferirsi con tutta probabilità all'economia del luogo, che doveva essere caratterizzata dall'allevamento bovino, oltre che ovino, e dalla caccia ai cinghiali. La presenza di cinghiali, d'altra parte, ben si accorda con la natura montuosa e boschiva che presentava la località all'epoca.

L'immagine delle carni che pendono (*corpora pendentia*) evocata in questi versi corrisponde in modo parallelo all'immagine degli agnelli trasportati dall'altra schiera di giovani (v. 502, *grave pendet onus*), ma presenta una maggiore enfasi, come mostrano i due *enjambement* (tra il v.506 e 507 e il v. 507 e 508) e l'insistenza sull'aggettivo 'ingente', che viene ripetuto a breve distanza al v. 507 (*ingentes e ingentia*).

Nel v. 509 la descrizione diviene ancora più dettagliata e quasi allucinata nel v. 509 (*bis septem capita hirta albis nutantia sannis*), mediante il ricorso a una

---

<sup>481</sup> La locuzione *iuvenum manus* compare, infatti, in Verg. *Aen.* 6,5 (*Praetexunt puppes. iuuenum manus emicat ardens*) per indicare la schiera di Eneadi che sbarcano sulle spiagge di Cuma; in Verg. *Aen.* 9,309 (*Primorum manus ad portas, iuuenumque senumque*) sempre riferito agli Eneadi; in Verg. *Aen.* 10,167 (*Sub quo mille manus iuuenum, qui moenia Clusi*) per la schiera etrusca alleata di Enea; in Verg. *Aen.* 10,498 (*Caesa manus iuuenum foede thalamique cruenti*) indica i mariti delle Danaidi raffigurati sullo scudo di Pallante; in Ovid. *Met.* 8,300 (*Lecta manus iuuenum coiere cupidine laudis*) designa la schiera di giovani riuniti da Meleagro contro il cinghiale inviato da Diana; in Stat. *Theb.* 5,258 (*Hic iuuenum manus et nullis uiolabilis armis*) la schiera di giovani uccisi nel massacro di Lemno.

<sup>482</sup> Sen. *Octavia* 779 (*Aut quid portat pectore anhelo?*); Lucan. *Phars.* 4,756 (*Pectora rauca gemunt quae creber anhelitus urget*); Stat. *Theb.* 2,673 (*Mutatam spoliis, gelidus cadit imber anhelo / Pectore, tum crines ardentiaque ora cruentis*); Stat. *Theb.* 9,402 (*Leucothean planxisse ferunt, dum pectore anhelo*); Stat. *Theb.* 12,244 (*Pentheu deuexa iugi, cum pectore anhelo*); Val. Fl. *Argon.* 2,233 (*His cruor in thalamis et anhelda in pectore fumant*); Claud. *Carm.* 7,30 (*Sustulit adridens et pectore pressit anhelo*); Claud. *Carm. Min.* 30,172 (*Deianira fuit, cum pectore uictor anhelo*); Prud. *c. Symm.* 1,346 (*Et frenos falerasque et equorum pectora anhelda*)

terminologia per nulla elegante o stilizzata, che è, anzi, fortemente spostata in direzione realistica e non disdegna di fare una sortita nella lingua della satira: Il termine *sanna*, per esempio, nella tradizione classica compare in Persio e Giovenale, dove, tuttavia, sta a indicare propriamente una smorfia della bocca<sup>483</sup>. Nel passo del Pontano, invece, il termine assume un significato molto più concreto, in quanto indica le zanne degli animali trasportati. La suggestione del termine derivatagli dalla tradizione, però, sembra farsi sentirsi e imprimere all'immagine dei corpi penzolanti quell'espressione di 'ghigno' che rimane sulla faccia degli animali ammazzati. L'immagine di questa microsequenza si carica, così, di una tale plasticità e di un tale realismo descrittivo da dare l'impressione di trovarsi dinanzi alla raffigurazione della bottega di un macellaio.

vv. 485-486 Hoc fertur dominae rarum ac memorabile donum  
Quo secura sui tueatur foedera lecti

A conclusione della lunga *descriptio*, lo specchio viene definito *memorable donum*. L'attribuzione dell'aggettivo *memorable* al termine *donum* è attestata in Sil. Ital. *Pun.* 5, 321 e in Ven. Fort. *Carm.* 4,1,9; 10,18,1; l'associazione dell'aggettivo al termine *munus* è, invece già, in Tibullo e Ovidio<sup>484</sup> e compare, più tardi, anche in *Anth. Lat.* 725,9, dove è usata in un contesto bucolico per indicare la zampogna pastorale (*Fistula, siluicolae munus memorabile Fauni*). Lo stilema qui presente appare, dunque un prodotto della variazione e commistione di più antecedenti letterari.

Gli ultimi due versi della sequenza (vv. 485-486) assumono funzione ricapitolativa, in quanto vengono brevemente ricordate nuovamente la preziosità dello specchio (*rarum ac memorabile donum*, v. 485) e la sua utilità (*tueatur foedera lecti*, v. 486). La funzione dello specchio è, dunque, di primo piano e strettamente connessa alla tematica epitalamica: esso contribuisce, infatti, a tutelare i patti nuziali, che vengono indicati con la formula ampiamente attestata nella tradizione, *foedera lecti* (v. 486)<sup>485</sup>.

vv. 487-489 Claudicat hinc heros Capimontius et de summo  
colle ruunt misti iuvenes mista eque puellae.

Fa il suo ingresso Capodimonte<sup>486</sup>, presentato con l'attributo "heros" (v. 487) e raffigurato claudicante, secondo una modalità che ricorda quella della presentazione

<sup>483</sup> In Pers. *Sat.* 1,62 (*Occipiti caeco, posticae occurrere sannae*) designa le boccacce fatte ai patrizi alle loro spalle, in Pers. *Sat.* 5,91 (*Disce, sed ira cadat naso rugosaque sanna*), la smorfia dello stoico, in Iuv. *Sat.* 6,306 il ghigno di Tullia.

<sup>484</sup> In Tib. *Eleg.* 2,1,57, è riferito, all'interno di una breve storia della civiltà, al capro che viene affidato agli uomini come guida del gregge; in Ovid. *Met.* 14,225 è invece riferito all'otre fatto di pelle di bue di Eolo in cui sono rinchiusi i venti.

<sup>485</sup> In Prop. *Eleg.* 4,3,69 i *foedera lecti* sono i patti nuziali tra Aretusa e Licota, rispettivamente mittente e destinatario della lettera d'amore impersonata dall'elegia: Licota è lontano in Oriente e la moglie lo esorta a rispettare i patti nuziali; in Tib. *Eleg.* 1,5,7 indicano i patti (furtivi!) d'amore in nome dei quali il poeta implora pietà alla donna; in Ovid. *Ars* 3,593 rappresentano i patti d'amore che l'amante capisce di dividere con altri, in *Epist.* 5,101 (Oenone a Paride) l'espressione è calata all'interno di una similitudine per indicare il vincolo del letto profanato, invocato da Menelao, nel settimo libro delle *Metamorfosi* l'espressione compare all'inizio della storia fra Cefalo e Procri (*Met.* 7,710) e alla fine (7,852), quando Procli in punto di morte prega sui patti che il marito non si unisca ad Aura: l'espressione incornicia, cioè, la storia d'amore fra i due; in Ovid. *Ibis* 15 esprime il patto eterno dell'amore che unisce il poeta alla sua donna; in *Carm. epigr.* 1132,3 compare all'interno del ricordo della vita della persona defunta.

<sup>486</sup> Misenio viene raffigurato come una figura anziana che incede a passi lenti (vv. 437-438).

dell'eroe Misenio<sup>487</sup>. All'immagine della sua andatura rallentata e claudicante è opposta quella tumultuosa e rapida dell'arrivo di una folla di giovani (vv. 487-8). Il fatto di attribuire un'infermità a Capodimonte potrebbe spiegarsi con la volontà di alludere, ancora una volta, al dato territoriale realistico: il poeta accennerebbe, cioè, alla natura scoscesa del monte<sup>488</sup>.

L'accorrere dei giovani dà vita a un'immagine che ricorda da vicino quella inizialmente riferita alla corsa degli eroi dei monti: il verbo che l'introduce è, infatti, lo stesso *ruunt* con cui erano presentati gli oriarchi all'inizio della pompa<sup>489</sup>, ma sono anche gli espedienti retorici a cui si fa ricorso a contribuire a rendere l'idea di velocità e affollamento: l'*enjambement* tra il v. 487 e il v. 488 (*de summo / colle*); la duplicazione dell'aggettivo *mistus*: *misti iuvenes mistaeque puellae* (v. 488), l'espressione polare così ottenuta (*iuvenes-puellae*). Accanto a quella della velocità, è l'idea del moto discensionale a dominare questa sequenza, grazie alla determinazione spaziale *de summo colle*, che rimane spezzata tra i due versi 487 e 488.

L'immagine, a questo punto, si complica e si distribuisce su diversi livelli: Capodimonte appare qui sia nella sua nuova identità mitologica (*heros Capimontius*), che in quella "fisica, reale" (*de summo colle*): egli è infatti definito e presentato come eroe, ma subito dopo si fa riferimento ai giovani che scendono dall'alto di un colle, che naturalmente è quello di Capodimonte.

vv.489-492: Omnis amat chorus et iuncti glomerantur amantes  
Is lento incedit passu baculoque tuetur  
Infirum femur et choreis dat signa mouendis,  
Assuetus chorea ludisque assuetus amantum

L'arrivo di Capodimonte è accompagnato da scene di danze e immagini d'amore. La turba di giovani, che viene definita *chorus*, con termine probabilmente da intendere anche in senso tecnico<sup>490</sup>, è calata in un'immagine dominata dal concetto dell'amore, che viene messo in rilievo più volte nel v. 489, grazie alla figura etimologica *amat-amantes*: *omnis chorus amat* (v. 489) e *amantes* (v. 489). L'attacco del verso 489 ricorda quello di Hor. *Epist.* 2,2,77 (*Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem*) che anche dal punto di vista contenutistico trova un corrispettivo in un contesto bucolico o 'bucolicizzante': Orazio, infatti, nell'epistola, suggerisce di andare in campagna per scrivere versi, perché a Roma è impossibile concentrarsi. Il movimento qui rappresentato è, però, diametralmente opposto - la massa di giovani lascia i monti per recarsi in città ad assistere alle nozze - cosa che rende la citazione oraziana ancora più elaborata e, dunque, raffinata.

Dopo l'immagine intricata e affollata dei giovani, l'obiettivo del poeta passa nuovamente a focalizzarsi su quella di Capodimonte e ad essere rilevata è di nuovo la particolarità dell'andatura: non solo egli procede a passo lento (v. 490 *lento passo*), ma si aiuta per mezzo di un bastone (*baculoque*, v. 490). Gli attribuiti di *Capimontius* ricordano l'andatura di più di un personaggio delle *Metamorfosi* ovidiane: incede con passo inerte, ad esempio, l'Invidia, a cui fa visita Minerva, in Ovid. *Met.* 2,772: (*Corpora serpentum passuque incedit inerti*); mentre il *baculum* è attribuito divino, che è assegnato ad Apollo in Ovid. *Met.* 2,681 (*Textit onusque fuit baculum siluestre sinistrae*), nel racconto del periodo che il dio trascorse da pastore tra l'Elide e la

<sup>487</sup> *Capimontius* è personificazione della colle napoletano Capodimonte. Cfr. I. I. Pontani, *Eclogae*, p. 59, n. al v. 487.

<sup>488</sup> Di questo avviso è lo stesso Summonte, che, nella nota relativa a *Capimontius* chiosa "quia *montuosus ideo claudus dicitur*". Cfr. I. I. Pontani, *Eclogae*, p. 59, n. al v. 487.

<sup>489</sup> v. 373: *Montibus indigenae Fauni properantque ruuntque*.

<sup>490</sup> A questo punto i giovani entrati in scena dovevano andare a costituire un coro e intonare canti.

Messenia, e a Pallade in Ovid. *Met.* 6,27 (*Addit et infirmos baculo quoque sustinet artus*), quando la dea si camuffa da vecchia nell'episodio di Aracne.

Al v. 491 trova finalmente spiegazione la particolare andatura claudicante dell'eroe: essa è provocata da un *infirmum femur*, che viene a trovarsi in posizione di rilievo incipitaria, grazie all'*enjambement* tra il verso 490 e il verso 491 che lo divide dal verbo *tuetur*. La figura di Capodimonte si costruisce, dunque, per aggiunte graduali di particolari: dapprima ne viene messa in rilievo la lentezza del passo, poi è inserito il particolare del bastone, infine si schiude l'immagine della gamba inferma.

In forte antitesi al movimento lento e trascinato così evocato, dopo la cesura del v. 491 prende il sopravvento l'immagine del cori che, al cenno di Capodimonte, avviano le danze. L'eroe viene investito, in questo modo, della funzione di coreuta e questa sua qualità è rimarcata nel verso successivo, v. 492, dove egli viene definito *assuetus* (v. 492): il termine è ripetuto due volte, per di più in una struttura chiastica *assuetus choreae ludisque assuetus*, che è ulteriormente complicata dalla *variatio* creata dall'uso del singolare per *chorea* e del plurale per *ludis*. Il genitivo *amantum*, riferito ai due termini che fungono da termini mediani del chiasmo, rimane fuori da questa struttura chiusa e avvolgente e va ad occupare l'ultimo segmento del verso, venendosi così, però, a porre in corrispondenza di *amantes* del v. 489. La struttura del verso appare, cioè, studiatissima ed estremamente calibrata. La *duplicatio* dell'aggettivo *assuetus*, poi, sottolinea una stretta familiarità del personaggio con le danze., che potrebbe alludere a qualcosa di reale: forse Capodimonte era luogo di manifestazioni festose e deteneva una lunga tradizione di danze e canti. Ma, d'altra parte la Monti Sabia, ricorda che proprio a Capodimonte aveva una villa l'umanista Francesco Puderico, amico del Pontano<sup>491</sup>. Nulla vieta di pensare che il poeta si stia riferendo a qualcosa di vicino alla proprio quotidiano vissuto e magari abbia caricato la figura mitologica di caratteristiche che erano proprie del suo amico poeta.

vv. 493-495: *Has inter mihi nota Marillia cantat: «Ad alnum  
cogite oves, amat alnus, amant Dominique gregesque»  
Responsant: «Amat alnus, amant Dominique gregesque»*

L'attenzione del poeta, a questo punto, va a concentrarsi sulle danze e i canti intrapresi dalla schiera di giovani e, nello specifico, sul canto di Marillia<sup>492</sup>, che occupa i vv. 493-495. La ninfa Marillia, come altre del componimento, è conosciuta a chi parla, in questo caso a Planuride, e questo rapporto di intimità è prontamente messo in rilievo: *mihi nota* (v. 493)..

Caratteristiche peculiari del canto di Marillia sono, da una parte, il soggetto pastorale, dall'altra il fatto di essere riecheggiato un coro. Il carattere bucolico, abbastanza chiaramente ostentato, del canto è testimoniato innanzitutto dall'attacco del v. 494, che riprende quello di Verg. *Ecl.* 3,98: *Cogite ovis, pueri: si lac praeceperit aestus*. Inoltre, anche l'espressione *ad alnum* (v. 493) s'inserisce in questa tendenza: benché non presente in poeti bucolici dell'antichità, essa compare in Boccaccio *Egl.* 1, 25 e in Pontano occorre, sempre nella stessa posizione, anche in *Egl.* 4, 124 (*Aut cum Deliola pratis, Minionis ad alnum*), Pontano *Erid.* 2, 19, 9 *Mincius ex alia viridem recubabat ad alnum*;). Il motivo dominante del canto, tuttavia, è amoroso: la ninfa canta di una natura dominata dall'amore. Partecipanti della forza amorosa sono l'ontano, i pastori e le greggi stesse e il dominio e l'onnipresenza dell'amore nel mondo animale e vegetale è sottolineato dal poliptoto del verbo *amare* (v. 494 *amat; amant*).

<sup>491</sup> Cfr. I.I. Pontani, *Eclogae*, p. 59, n. al v. 487.

<sup>492</sup> Marillia è personificazione di Mariglianella, nelle vicinanze di Pomigliano d'Arco. Cfr. I. I. Pontani, *Eclogae*, p. 60 n. al v. 493.

Il v. 495 è interamente occupato dalla risposta del coro, che è un'eco fedele del verso precedente (*amat alnus, amant Dominique gregesque*). Il verbo con cui è marcata la risposta è *responsant*, che si trova nella stessa posizione incipitaria in Verg. *Aen.* 12,757 (*Responsant circa et caelum tonat omne tumultu*), all'interno di una similitudine in cui è descritta l'uccisione del cervo, ad indicare l'innalzarsi del suo lamento. Ma il verbo designa precisamente il riecheggiare dei boschi in Val. Fl. *Argon.* 3,597 (*Auia; responsant siluae et uaga certat imago*), dove sono solo le selve a rispondere, con una gara di echi, a Ercole che ripete disperatamente il nome di Ilia<sup>493</sup>. Quindi il valore che assume qui il verbo sembra dipendere maggiormente dall'uso che ne viene fatto in Valerio Flacco. Naturalmente, il tema amoroso, il richiamo all'amore onnipresente nella natura è di ascendenza erotica e si giustifica con la natura epitalamica del componimento: il passaggio offre, quindi, ancora una volta, un fulgido esempio di commistione dei due generi.

vv. 496-7: Sparguntur passim e calathis uiolaeque rosa eque  
et caua Maenalios suspirat tibia versus

Dopo aver riferito il canto, si passa a descrivere i movimenti del coro di fanciulle, ritratti con grande attenzione al particolare: la raffigurazione dei movimenti appare così ben scandita, da far pensare a un rituale e alle varie fasi del rituale. Mentre il coro sparge viole e rose<sup>494</sup>, risuonano canzoni agresti intonate dal flauto cavo. Per indicare i canti intonati in questa fase della cerimonia il poeta, come ricorda anche la Monti Sabia<sup>495</sup>, Pontano ricorre a un'esplicita allusione al ritornello presente in Verg. *Ecl.* 8, 21 etc. *Incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus*. La sua presenza è perfettamente coerente in questa sezione: nell'ecloga virgiliana esso scandisce, infatti, un breve imeneo: anche nella *Lepidina*, a questo punto, stiamo entrando nella sezione più 'epitalamica'. L'aggettivo *maenalios* assume, quindi, una connotazione precisa: 'i versi menalii' sono, a quest'altezza della ricezione della tradizione, i versi bucolico-epitalamici, quelli che introducono un epitalamio contenuto in, o collegato a, un'ecloga.

Una differenza lampante con l'ipotesto è costituita dal fatto che nel passaggio pontaniano a *tibia* è attribuito l'aggettivo *cava*, associazione che non è in Virgilio. Essa ricorre, però, in altri autori latini: *cava tibia* indica in Lucr. *Rer. Nat.* 2,620 il flauto forato che eccita gli animi nelle cerimonie per la Grande Madre (*Et Phrygio stimulat numero caua tibia mentis*); in Ovid. *Fast.* 6,667 è il cavo flauto usato nei teatri e nelle cerimonie religiose dei Quinquatri minori, feste dei flautisti del *collegium tibicinum* (*Quaeritur in scaena caua tibia, quaeritur aris*); in Anth. *Lat.* 88,2 è ricordato all'interno di una rassegna delle Muse e dei loro attributi (*Euterpae geminis loquitur caua tibia uentis*). *Cava tibia* è un'associazione, dunque, non bucolica, ma ricorrente in contesti sacrali, legati a cerimonie religiose e divinità e qui costituisce la spia dell'avvio di una 'liturgia', una cerimonia dall'alto valore sacrale e religioso.

vv. 498-500: Praecedit grauidis bis septem onerata canestri  
pompa puellarum, pendent mantilia circum  
Alba quidem, croceis sed flauescencia uillis.  
Cuique suus comes haeret amans, cui corniger agnus  
Ex humeris graue pendet onus, sua fistula cuique,  
plaudite t arguta de valle canentibus echo:

<sup>493</sup> Molto simile il suo uso in Val. Fl. *Argon.* 4,286 (*Auia responsant gemitu iuga; peruigil ut cum*), dove viene indicato come le montagne rispondano al suono dei colpi scambiati fra Amico e Polluce.

<sup>494</sup> L'associazione di rose e viole si ritrova in Ovid. *Met.* 12,410, in Petron. *Sat.* 127,4; in Stat. *Silu.* 1,2,22 Mart. *Epigr.* 9,11,1; Carm. Priap. 23, Carm. *Epigr.* 29,7.

<sup>495</sup> . I.I. Pontani, *Eclogae*, p. 60, n. al v. 497.

Viene presentato un corteo composto da quattordici fanciulle: *pompa puellarum*; recanti pesanti canestri e ricchi drappi, che è immaginato alla testa della schiera di giovani che attorniano Capodimonte o, comunque, precedere Marillia (v. 499: *praecedit*). Dapprima ne viene esposto il carico, introdotto dall'aggettivo *onerata* (v. 499) e solo dopo, al v. 500, è svelato il soggetto del verbo *praecedit*: *pompa puellarum*. Il termine *gravidus* si conferma ricorrente e fondamentale nell'economia del componimento. L'idea della pesantezza, sia che venga provocata da una gravidanza che da numerosi e preziosi doni, attraversa trasversalmente tutta la *Lepidina*: così (*gravidis*) sono definiti, in questo passaggio, le ceste portate dalle fanciulle. Il riferimento rientra in quella retorica dell'abbondanza, della ricchezza, della pesantezza connessa alla ricchezza che è presente in tutta l'ecloga e ne costituisce in un certo senso l'anima ideologica.

Il v. 499 è dominato, poi, dall'allitterazione *pompa puellarum, pendent*, che conferisce al verso un ritmo martellante, capace di scandire l'incedere del corteo. La descrizione dei drappi, pur nella sua brevità, offre l'occasione per uno degli accesi colorismi da cui è animata l'ecloga: il v. 500 è, infatti, occupato da ben tre aggettivi in successione, ognuno dei quali indica un colore diverso: *alba, croceis e flavescencia*. La descrizione viene a colorarsi e complicarsi in un quadro variegato e, se questi mantelli venivano realmente mostrati da attori, dovevano avere un forte impatto 'scenico' e colorare tutta la scena della rappresentazione. Probabilmente anche dietro questo dato deve essere adombrata una produzione artigianale tipica del luogo; sicuramente la produzione e diffusione dell'artigianato tessile era un fenomeno non estraneo alla Napoli di Ferrante e, anzi, da questi incrementato<sup>496</sup>.

vv.501-3: Cuique suus comes haeret amans, cui corniger agnus  
ex humeris grave pendet onus, sua fistula cuique,  
plaudit et arguta de valle canentibus echo

Prosegue la descrizione del corteo: ogni fanciulla ha accanto un giovane come innamorato. Anche la loro descrizione risulta esemplare della commistione disinvoltata di ambiti e generi che caratterizza il componimento: ai giovani sono assegnati attributi prettamente pastorali (un agnello che pende dalle spalle e una zampogna, vv. 501 e 502), ma, d'altra parte, ciascuno dei giovani è anche *amans* delle fanciulle, per cui le due sfere, bucolica e amorosa, appaiono ancora una volta strettamente affiancate. Il carico pastorale dei giovani s'inserisce a pieno diritto nella retorica della 'pesantezza', edell'abbondanza' già ricordata: *grave onus* viene, infatti, definito al v. 502 l'agnello trasportato. Nell'aggettivo attribuito all'agnello, inoltre, è individuabile un intento celebrativo e nobilitante: *corniger* non è aggettivo bucolico e, riferito alle greggi, compare solo in Sen. *Oed.* 810 (*Illo sequebar monte cornigeros greges*<sup>497</sup>). Accanto alle motivazioni letterarie, però, anche in questo caso, si può riconoscere un riferimento a una particolare vocazione economica pastorale del luogo.

Ma, ritornando a un discorso prettamente letterario di uso e riuso dei generi classici, la presenza della zampogna fra gli attributi del corteo maschile (*sua fistula*

<sup>496</sup> Un breve cenno alla questione è presente in G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Torino, UTET, 1975, p. 836, che ne discute nella sezione della sua monografia dedicata all'economia aragonese: "Giannone gli faceva gran lode perché «facilitò i traffichi ai mercanti e agevolò il commercio non meno d'Occidente che d'Oriente». Ma soprattutto lo lodava di aver in Napoli «introdotte ed accresciute molte arti, e particolarmente l'arte di lavorar la seta e tessere drappi e broccati d'oro dopo il 1465 e quella della lana nel 1480, mentre fra il 1468 e il 1471 aveva favorito e potenziato la corporazione degli orafi»".

<sup>497</sup> Anche l'espressione *grave pendet onus* risulta decisamente nobilitante in quanto compare identica in Ovid. *Fast.* 6,270 (*Aere subiecto tam graue pendet onus*) nel passaggio in cui è spiegata la forma del tempio di Vesta: il *grave onus pendente* è quello della Terra, la cui grave massa è sospesa nell'aria.

*cuique*, v. 503) appare di grande importanza, dal momento che rimanda al canto bucolico: l'allusione è ulteriormente confermata nel v. 503, in cui si fa cenno al canto dei giovani riecheggiato dalla valle: *et arguta de valle canentibus echo*. Ora, ogni canto bucolico che si rispetti ha bisogno di essere un canto riecheggiato, esperienza a cui partecipa, direttamente, anche la natura circostante. Dunque, il canto dei giovani detiene tutte le credenziali per essere considerato bucolico: è intonato con una zampogna ed è riecheggiato dalle valli.

Nei vv. 504-505 ne è presentato anche il contenuto.

vv. 504-505: «Sparge tuas, Sebethae, nuces, en colligit uxor;  
Parthenope, tua poma sinu (uir seliget) effer»

Andando ad analizzare il contenuto, gli indizi accumulati in direzione di questa interpretazione appaiono perfettamente congruenti e la natura bucolica del canto chiaramente riconoscibile: il coro di giovani rivolge, infatti, allo sposo l'invito a spargere le noci, che dovrà raccogliere la sposa (v. 504, *Sparge tuas, Sebethae, nuces*), e a Partenope l'esortazione a porgere i frutti dal suo seno allo sposo: v. 505, *Parthenope, tua poma sinu (uir seliget) effer*. Oltre al perfetto parallelismo che contraddistingue i due inviti, contenenti due apostrofi che si corrispondono in maniera precisa, c'è un altro dato da rilevare: l'allocuzione rivolta allo sposo rispecchia quella presente nell'imeneo dell'ottava ecloga (Verg. *Ecl.* 8,31: *Sparge, marite, nuces: tibi deserit Hesperus Oetan*): l'ipotesto che era qua e là riconoscibile in filigrana viene a questo punto svelato in maniera trasparente. Per la presenza delle noci in contesto epitalamico, si ricordi che anche nel carme 61 di Catullo è presente un invito simile ad offrire le noci<sup>498</sup>, anche se qui l'aderenza a Virgilio è linguisticamente più significativa. Anche l'imperativo *effer*, rivolto a Partenope, è presente nell'ottava ecloga, dove rientra tra i comandi rivolti dall'incantatrice alla sua serva (*Effer aquam et molli cinge haec altaria uitta*, Verg. *Ecl.* 8,65). Il Pontano, cioè, recupera termini che compaiono nell'ottava ecloga, 'l'ecloga epitalamica', e li rifunzionalizza, riadattandoli al suo contesto 'epitalamico'. Rintracciato l'ipotesto di riferimento e considerato il particolare "statuto generico" del componimento virgiliano, si può affermare che l'aspirazione del passo è esattamente quella di un perfetto equilibrio e interscambio tra bucolica ed epitalamico.

C'è, poi, da notare che questa è l'unica volta che i nomi dei due sposi compaiono accostati, il che denuncia l'importanza del passaggio, che costituisce uno snodo fondamentale all'interno del componimento: ci stiamo addentrando, infatti, nella parte più propriamente epitalamica. Il linguaggio si mantiene in equilibrio fra allusione poetica e metafore erotiche epitalamiche: l'offerta di frutti da parte dello sposo e il tirare fuori dal seno i pomi da parte della sposa s'inseriscono nell'armamentario di metafore erotiche della tradizione dell'imeneo, ma allo stesso tempo si avvalgono di una letterarietà abbastanza manifesta, com'è stato dimostrato con l'espressione *sparge tuas nuces*.

vv. 506- 509: at iuvenum manus usa humeris et pectore hanelans  
ingentes taurorum armos, ingentia aprorum  
corpora subuectat duplici pendentia conto,  
bis septem capita hirta albis nutantia sannis

Dopo questo primo canto imeneico, viene presentata una nuova schiera di giovani, anch'essi recanti un carico ingente: lo sforzo eseguito nel portare il carico è testimoniato, oltre che dalla ripetizione dell'aggettivo *ingens* nel verso 507 (*ingentes*;

<sup>498</sup> *Nec nuces pueris neget* (Catull. *Carm.* 61,128); *Da nuces pueris, iners* (61,131); *Lusisti nucibus; lubet* (61,133); *Concubine, nuces da.* (61,135); *Concubine, nuces da.* (61,140)

*ingentia*), anche dalla definizione della schiera, che è di tono epico: *iuuenum manus*. (v. 504)<sup>499</sup>. La fatica a cui sono sottoposti i giovani si manifesta, ancora, nel patetismo racchiuso nella struttura chiastica: *usa humeris et pectore hanelans*, costruita con due participi agli estremi e due ablativi in posizione centrale. Ma anche l'espressione derivata dall'accostamento di *pectore* e del verbo *anhelo* risulta fortemente patetica e nella tradizione classica compare, infatti, preferibilmente in contesti tragico-epici<sup>500</sup>.

Nei vv. 507-8 trova posto la descrizione del carico dei giovani: lombi di tori e corpi di cinghiali (*taurorum armos, ingentia aprorum / corpora*), un dato da riferirsi con tutta probabilità all'economia del luogo, che doveva essere caratterizzata dall'allevamento bovino, oltre che ovino, e dalla caccia ai cinghiali. La presenza di cinghiali, d'altra parte, ben si accorda con la natura montuosa e boschiva che presentava la località all'epoca.

L'immagine delle carni che pendono (*corpora pendentia*) evocata in questi versi corrisponde in modo parallelo all'immagine degli agnelli trasportati dall'altra schiera di giovani (v. 502, *grave pendet onus*), ma presenta una maggiore enfasi, come mostrano i due *enjambement* (tra il v.506 e 507 e il v. 507 e 508) e l'insistenza sull'aggettivo 'ingente', che viene ripetuto a breve distanza al v. 507 (*ingentes e ingentia*).

Nel v. 509 la descrizione diviene ancora più dettagliata e quasi allucinata nel v. 509 (*bis septem capita hirta albis nutantia sannis*), mediante il ricorso a una terminologia per nulla elegante o stilizzata, che è, anzi, fortemente spostata in direzione realistica e non disdegna di fare una sortita nella lingua della satira: Il termine *sanna*, per esempio, nella tradizione classica compare in Persio e Giovenale, dove, tuttavia, sta a indicare propriamente una smorfia della bocca<sup>501</sup>. Nel passo del Pontano, invece, il termine assume un significato molto più concreto, in quanto indica le zanne degli animali trasportati. La suggestione del termine derivatagli dalla tradizione, però, sembra farsi sentirsi e imprimere all'immagine dei corpi penzolanti quell'espressione di 'ghigno' che rimane sulla faccia degli animali ammazzati. L'immagine di questa microsequenza si carica, così, di una tale plasticità e di un tale realismo descrittivo da dare l'impressione di trovarsi dinanzi alla raffigurazione della bottega di un macellaio.

vv: 485-486 Hoc fertur dominae rarum ac memorabile donum

Quo secura sui tueatur foedera lecti

A conclusione della lunga *descriptio*, lo specchio viene definito *memorable donum*. L'attribuzione dell'aggettivo *memorable* al termine *donum* è attestata in Sil.

<sup>499</sup> La locuzione *iuuenum manus* compare, infatti, in Verg. *Aen.* 6,5 (*Praetexunt puppes. iuuenum manus emicat ardens*) per indicare la schiera di Eneadi che sbarcano sulle spiagge di Cuma; in Verg. *Aen.* 9,309 (*Primorum manus ad portas, iuuenumque senumque*) sempre riferito agli Eneadi; in Verg. *Aen.* 10,167 (*Sub quo mille manus iuuenum, qui moenia Clusi*) per la schiera etrusca alleata di Enea; in Verg. *Aen.* 10,498 (*Caesa manus iuuenum foede thalamicque cruenti*) indica i mariti delle Danaidi raffigurati sullo scudo di Pallante; in Ovid. *Met.* 8,300 (*Lecta manus iuuenum coiere cupidine laudis*) designa la schiera di giovani riuniti da Meleagro contro il cinghiale inviato da Diana; in Stat. *Theb.* 5,258 (*Hic iuuenum manus et nullis uiolabilis armis*) la schiera di giovani uccisi nel massacro di Lemno.

<sup>500</sup> Sen. *Octavia* 779 (*Aut quid portat pectore anhelo?*); Lucan. *Phars.* 4,756 (*Pectora rauca gemunt quae creber anhelitus urget*); Stat. *Theb.* 2,673 (*Mutatam spoliis, gelidus cadit imber anhelo / Pectore, tum crines ardentiaque ora cruentis*); Stat. *Theb.* 9,402 (*Leucothean planxisse ferunt, dum pectore anhelo*); Stat. *Theb.* 12,244 (*Pentheu deuexa iugi, cum pectore anhelo*); Val. Fl. *Argon.* 2,233 (*His cruor in thalamis et anhelis in pectore fumant*); Claud. *Carm.* 7,30 (*Sustulit adridens et pectore pressit anhelo*); Claud. *Carm. Min.* 30,172 (*Deianira fuit, cum pectore uictor anhelo*); Prud. c. *Symm.* 1,346 (*Et frenos falerasque et equorum pectora anhela*)

<sup>501</sup> In Pers. *Sat.* 1,62 (*Occipiti caeco, posticae occurrite sannae*) designa le boccacce fatte ai patrizi alle loro spalle, in Pers. *Sat.* 5,91 (*Disce, sed ira cadat naso rugosaque sanna,*) la smorfia dello stoico, in Iuv. *Sat.* 6,306 il ghigno di Tullia.

Ital. *Pun.* 5, 321 e in Ven. Fort. *Carm.* 4,1,9; 10,18,1; l'associazione dell'aggettivo al termine *munus* è, invece già, in Tibullo e Ovidio<sup>502</sup> e compare, più tardi, anche in *Anth. Lat.* 725,9, dove è usata in un contesto bucolico per indicare la zampogna pastorale (*Fistula, siluicolae munus memorabile Fauni*). Lo stilema qui presente appare, dunque un prodotto della variazione e commistione di più antecedenti letterari.

Gli ultimi due versi della sequenza (vv. 485-486) assumono funzione ricapitolativa, in quanto vengono brevemente ricordate nuovamente la preziosità dello specchio (*rarum ac memorabile donum*, v. 485) e la sua utilità (*tueatur foedera lecti*, v. 486). La funzione dello specchio è, dunque, di primo piano e strettamente connessa alla tematica epitalamica: esso contribuisce, infatti, a tutelare i patti nuziali, che vengono indicati con la formula ampiamente attestata nella tradizione, *foedera lecti* (v. 486)<sup>503</sup>.

vv. 487-489 Claudicat hinc heros Capimontius et de summo  
colle ruunt misti iuvenes mista eque puellae.

Fa il suo ingresso Capodimonte<sup>504</sup>, presentato con l'attributo "heros" (v. 487) e raffigurato claudicante, secondo una modalità che ricorda quella della presentazione dell'eroe Misenio<sup>505</sup>. All'immagine della sua andatura rallentata e claudicante è opposta quella tumultuosa e rapida dell'arrivo di una folla di giovani (vv. 487-8). Il fatto di attribuire un'infermità a Capodimonte potrebbe spiegarsi con la volontà di alludere, ancora una volta, al dato territoriale realistico: il poeta accennerebbe, cioè, alla natura scoscesa del monte<sup>506</sup>.

L'accorrere dei giovani dà vita a un'immagine che ricorda da vicino quella inizialmente riferita alla corsa degli eroi dei monti: il verbo che l'introduce è, infatti, lo stesso *ruunt* con cui erano presentati gli oriarchi all'inizio della pompa<sup>507</sup>, ma sono anche gli espedienti retorici a cui si fa ricorso a contribuire a rendere l'idea di velocità e affollamento: l'*enjambement* tra il v. 487 e il v. 488 (*de summo / colle*); la duplicazione dell'aggettivo *mistus*: *misti iuvenes mistaeque puellae* (v. 488), l'espressione polare così ottenuta (*iuvenes-puellae*). Accanto a quella della velocità, è l'idea del moto discensionale a dominare questa sequenza, grazie alla determinazione spaziale *de summo colle*, che rimane spezzata tra i due versi 487 e 488.

L'immagine, a questo punto, si complica e si distribuisce su diversi livelli: Capodimonte appare qui sia nella sua nuova identità mitologica (*heros Capimontius*),

<sup>502</sup> In Tib. *Eleg.* 2,1,57, è riferito, all'interno di una breve storia della civiltà, al capro che viene affidato agli uomini come guida del gregge; in Ovid. *Met.* 14,225 è invece riferito all'otre fatto di pelle di bue di Eolo in cui sono rinchiusi i venti.

<sup>503</sup> In Prop. *Eleg.* 4,3,69 i *foedera lecti* sono i patti nuziali tra Aretusa e Licota, rispettivamente mittente e destinatario della lettera d'amore impersonata dall'elegia: Licota è lontano in Oriente e la moglie lo esorta a rispettare i patti nuziali; in Tib. *Eleg.* 1,5,7 indicano i patti (furtivi!) d'amore in nome dei quali il poeta implora pietà alla donna; in Ovid. *Ars* 3,593 rappresentano i patti d'amore che l'amante capisce di dividere con altri, in *Epist.* 5,101 (Oenone a Paride) l'espressione è calata all'interno di una similitudine per indicare il vincolo del letto profanato, invocato da Menelao, nel settimo libro delle *Metamorfosi* l'espressione compare all'inizio della storia fra Cefalo e Procri (*Met.* 7,710) e alla fine (7,852), quando Procri in punto di morte prega sui patti che il marito non si unisca ad Aura: l'espressione incornicia, cioè, la storia d'amore fra i due; in Ovid. *Ibis* 15 esprime il patto eterno dell'amore che unisce il poeta alla sua donna; in *Carm. epigr.* 1132,3 compare all'interno del ricordo della vita della persona defunta.

<sup>504</sup> Misenio viene raffigurato come una figura anziana che incede a passi lenti (vv. 437-438).

<sup>505</sup> *Capimontius* è personificazione della colle napoletano Capodimonte. Cfr. I. I. Pontani, *Eclogae*, p. 59, n. al v. 487.

<sup>506</sup> Di questo avviso è lo stesso Summonte, che, nella nota relativa a *Capimontius* chiosa "quia *montuosus ideo claudus dicitur*". Cfr. I. I. Pontani, *Eclogae*, p. 59, n. al v. 487.

<sup>507</sup> v. 373: *Montibus indigenae Fauni properantque ruuntque*.

che in quella “fisica, reale”(de summo colle): egli è infatti definito e presentato come eroe, ma subito dopo si fa riferimento ai giovani che scendono dall’alto di un colle, che naturalmente è quello di Capodimonte.

vv.489-492: Omnis amat chorus et iuncti glomerantur amantes  
Is lento incedit passu baculoque tuetur  
Infirimum femur et choreis dat signa mouendis,  
Assuetus chorea ludisque assuetus amantum

L’arrivo di Capodimonte è accompagnato da scene di danze e immagini d’amore. La turba di giovani, che viene definita *chorus*, con termine probabilmente da intendere anche in senso tecnico<sup>508</sup>, è calata in un’immagine dominata dal concetto dell’amore, che viene messo in rilievo più volte nel v. 489, grazie alla figura etimologica *amat-amantes*: *omnis chorus amat* (v. 489) e *amantes* (v. 489). L’attacco del verso 489 ricorda quello di Hor. *Epist.* 2,2,77 (*Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem*) che anche dal punto di vista contenutistico trova un corrispettivo in un contesto bucolico o ‘bucolicizzante’: Orazio, infatti, nell’epistola, suggerisce di andare in campagna per scrivere versi, perché a Roma è impossibile concentrarsi. Il movimento qui rappresentato è, però, diametralmente opposto - la massa di giovani lascia i monti per recarsi in città ad assistere alle nozze - cosa che rende la citazione oraziana ancora più elaborata e, dunque, raffinata.

Dopo l’immagine intricata e affollata dei giovani, l’obiettivo del poeta passa nuovamente a focalizzarsi su quella di Capodimonte e ad essere rilevata è di nuovo la particolarità dell’andatura: non solo egli procede a passo lento (v. 490 *lento passo*), ma si aiuta per mezzo di un bastone (*baculoque*, v. 490). Gli attributi di *Capimontius* ricordano l’andatura di più di un personaggio delle *Metamorfosi* ovidiane: incede con passo inerte, ad esempio, l’Invidia, a cui fa visita Minerva, in Ovid. *Met.* 2,772: (*Corpora serpentum passuque incedit inerti*); mentre il *baculum* è attributo divino, che è assegnato ad Apollo in Ovid. *Met.* 2,681 (*Texit onusque fuit baculum siluestre sinistrae*), nel racconto del periodo che il dio trascorse da pastore tra l’Elide e la Messenia, e a Pallade in Ovid. *Met.* 6,27 (*Addit et infirmos baculo quoque sustinet artus*), quando la dea si camuffa da vecchia nell’episodio di Aracne.

Al v. 491 trova finalmente spiegazione la particolare andatura claudicante dell’eroe: essa è provocata da un *infirimum femur*, che viene a trovarsi in posizione di rilievo incipitaria, grazie all’*enjambement* tra il verso 490 e il verso 491 che lo divide dal verbo *tuetur*. La figura di Capodimonte si costruisce, dunque, per aggiunte graduali di particolari: dapprima ne viene messa in rilievo la lentezza del passo, poi è inserito il particolare del bastone, infine si schiude l’immagine della gamba inferma.

In forte antitesi al movimento lento e trascinato così evocato, dopo la cesura del v. 491 prende il sopravvento l’immagine dei cori che, al cenno di Capodimonte, avviano le danze. L’eroe viene investito, in questo modo, della funzione di coreuta e questa sua qualità è rimarcata nel verso successivo, v. 492, dove egli viene definito *assuetus* (v. 492): il termine è ripetuto due volte, per di più in una struttura chiastica *assuetus choreae ludisque assuetus*, che è ulteriormente complicata dalla *variatio* creata dall’uso del singolare per *chorea* e del plurale per *ludis*. Il genitivo *amantum*, riferito ai due termini che fungono da termini mediani del chiasmo, rimane fuori da questa struttura chiusa e avvolgente e va ad occupare l’ultimo segmento del verso, venendosi così, però, a porre in corrispondenza di *amantes* del v. 489. La struttura del verso appare, cioè, studiaticissima ed estremamente calibrata. La *duplicatio* dell’aggettivo *assuetus*, poi, sottolinea una stretta familiarità del personaggio con le danze., che potrebbe alludere a qualcosa di reale: forse Capodimonte era luogo di manifestazioni festose e deteneva una

<sup>508</sup> A questo punto i giovani entrati in scena dovevano andare a costituire un coro e intonare canti.

lunga tradizione di danze e canti. Ma, d’altre parte la Monti Sabia, ricorda che proprio a Capodimonte aveva una villa l’umanista Francesco Puderico, amico del Pontano<sup>509</sup>. Nulla vieta di pensare che il poeta si stia riferendo a qualcosa di vicino alla proprio quotidiano vissuto e magari abbia caricato la figura mitologica di caratteristiche che erano proprie del suo amico poeta.

vv. 493-495: Has inter mihi nota Marillia cantat: «Ad alnum  
cogite oves, amat alnus, amant Dominique gregesque»  
Responsant: «Amat alnus, amant Dominique gregesque»

L’attenzione del poeta, a questo punto, va a concentrarsi sulle danze e i canti intrapresi dalla schiera di giovani e, nello specifico, sul canto di Marillia<sup>510</sup>, che occupa i vv. 493-495. La ninfa Marillia, come altre del componimento, è conosciuta a chi parla, in questo caso a Planuride, e questo rapporto di intimità è prontamente messo in rilievo: *mihi nota* (v. 493)..

Caratteristiche peculiari del canto di Marillia sono, da una parte, il soggetto pastorale, dall’altra il fatto di essere riecheggiato un coro. Il carattere bucolico, abbastanza chiaramente ostentato, del canto è testimoniato innanzitutto dall’attacco del v. 494, che riprende quello di Verg. *Ecl.* 3,98: *Cogite ovis, pueri: si lac praeceperit aestus*. Inoltre, anche l’espressione *ad alnum* (v. 493) s’inserisce in questa tendenza: benché non presente in poeti bucolici dell’antichità, essa compare in Boccaccio *Egl.* 1, 25 e in Pontano occorre, sempre nella stessa posizione, anche in *Egl.* 4, 124 (*Aut cum Delioli pratis, Minionis ad alnum*), Pontano *Erid.* 2, 19, 9 *Mincius ex alia viridem recubabat ad alnum*;). Il motivo dominante del canto, tuttavia, è amoroso: la ninfa canta di una natura dominata dall’amore. Partecipi della forza amorosa sono l’ontano, i pastori e le greggi stesse e il dominio e l’onnipresenza dell’amore nel mondo animale e vegetale è sottolineato dal poliptoto del verbo *amare* (v. 494 *amat; amant*).

Il v. 495 è interamente occupato dalla risposta del coro, che è un’eco fedele del verso precedente (*amat alnus, amant Dominique gregesque*). Il verbo con cui è marcata la risposta è *responsant*, che si trova nella stessa posizione incipitaria in Verg. *Aen.* 12,757 (*Responsant circa et caelum tonat omne tumultu*), all’interno di una similitudine in cui è descritta l’uccisione del cervo, ad indicare l’innalzarsi del suo lamento. Ma il verbo designa precisamente il riecheggiare dei boschi in Val. Fl. *Argon.* 3,597 (*Auia; responsant siluae et uaga certat imago*), dove sono solo le selve a rispondere, con una gara di echi, a Ercole che ripete disperatamente il nome di Ilia<sup>511</sup>. Quindi il valore che assume qui il verbo sembra dipendere maggiormente dall’uso che ne viene fatto in Valerio Flacco. Naturalmente, il tema amoroso, il richiamo all’amore onnipresente nella natura è di ascendenza erotica e si giustifica con la natura epitalamica del componimento: il passaggio offre, quindi, ancora una volta, un fulgido esempio di commistione dei due generi.

vv. 496-7: Sparguntur passim e calathis uiolaeque rosa eque  
et caua Maenaios suspirat tibia versus

Dopo aver riferito il canto, si passa a descrivere i movimenti del coro di fanciulle, ritratti con grande attenzione al particolare: la raffigurazione dei movimenti appare così ben scandita, da far pensare a un rituale e alle varie fasi del rituale. Mentre il coro

<sup>509</sup> Cfr. I.I. Pontani, *Eclogae*, p. 59, n. al v. 487.

<sup>510</sup> Marillia è personificazione di Mariglianella, nelle vicinanze di Pomigliano d’Arco. Cfr. I. I. Pontani, *Eclogae*, p. 60 n. al v. 493.

<sup>511</sup> Molto simile il suo uso in Val. Fl. *Argon.* 4,286 (*Auia responsant gemitu iuga; peruigil ut cum*), dove viene indicato come le montagne rispondano al suono dei colpi scambiati fra Amico e Polluce.

sparge viole e rose<sup>512</sup>, risuonano canzoni agresti intonate dal flauto cavo. Per indicare i canti intonati in questa fase della cerimonia il poeta, come ricorda anche la Monti Sabia<sup>513</sup>, Pontano ricorre a un'esplicita allusione al ritornello presente in Verg. *Ecl.* 8, 21 etc. *Incipe Maenaios mecum, mea tibia, versus*. La sua presenza è perfettamente coerente in questa sezione: nell'ecloga virgiliana esso scandisce, infatti, un breve imeneo: anche nella *Lepidina*, a questo punto, stiamo entrando nella sezione più 'epitalamica'. L'aggettivo *maenaios* assume, quindi, una connotazione precisa: 'i versi menalii' sono, a quest'altezza della ricezione della tradizione, i versi bucolico-epitalamici, quelli che introducono un epitalamio contenuto in, o collegato a, un'ecloga.

Una differenza lampante con l'ipotesto è costituita dal fatto che nel passaggio pontaniano a *tibia* è attribuito l'aggettivo *cava*, associazione che non è in Virgilio. Essa ricorre, però, in altri autori latini: *cava tibia* indica in Lucr. *Rer. Nat.* 2,620 il flauto forato che eccita gli animi nelle cerimonie per la Grande Madre (*Et Phrygio stimulat numero caua tibia mentis*); in Ovid. *Fast.* 6,667 è il cavo flauto usato nei teatri e nelle cerimonie religiose dei Quinquatri minori, feste dei flautisti del *collegium tibicinum* (*Quaeritur in scaena caua tibia, quaeritur aris*); in Anth. *Lat.* 88,2 è ricordato all'interno di una rassegna delle Muse e dei loro attributi (*Euterpae geminis loquitur caua tibia uentis*). *Cava tibia* è un'associazione, dunque, non bucolica, ma ricorrente in contesti sacrali, legati a cerimonie religiose e divinità e qui costituisce la spia dell'avvio di una 'liturgia', una cerimonia dall'alto valore sacrale e religioso.

vv. 498-500: Praecedit grauidis bis septem onerata canestri  
 pompa puellarum, pendent mantilia circum  
 Alba quidem, croceis sed flavescentia uillis.  
 Cuique suus comes haeret amans, cui corniger agnus  
 Ex humeris graue pendet onus, sua fistula cuique,  
 plaudite t arguta de valle canentibus echo:

Viene presentato un corteo composto da quattordici fanciulle: *pompa puellarum*; recanti pesanti canestri e ricchi drappi, che è immaginato alla testa della schiera di giovani che attorniano Capodimonte o, comunque, precedere Marillia (v. 499: *praecedit*). Dapprima ne viene esposto il carico, introdotto dall'aggettivo *onerata* (v. 499) e solo dopo, al v. 500, è svelato il soggetto del verbo *praecedit*: *pompa puellarum*. Il termine *gravidus* si conferma ricorrente e fondamentale nell'economia del componimento. L'idea della pesantezza, sia che venga provocata da una gravidanza che da numerosi e preziosi doni, attraversa trasversalmente tutta la *Lepidina*: così (*gravidis*) sono definiti, in questo passaggio, le ceste portate dalle fanciulle. Il riferimento rientra in quella retorica dell'abbondanza, della ricchezza, della pesantezza connessa alla ricchezza che è presente in tutta l'ecloga e ne costituisce in un certo senso l'anima ideologica.

Il v. 499 è dominato, poi, dall'allitterazione *pompa puellarum, pendent*, che conferisce al verso un ritmo martellante, capace di scandire l'incedere del corteo. La descrizione dei drappi, pur nella sua brevità, offre l'occasione per uno degli accesi colorismi da cui è animata l'ecloga: il v. 500 è, infatti, occupato da ben tre aggettivi in successione, ognuno dei quali indica un colore diverso: *alba, croceis* e *flavescentia*. La descrizione viene a colorarsi e complicarsi in un quadro variegato e, se questi mantelli venivano realmente mostrati da attori, dovevano avere un forte impatto 'scenico' e colorare tutta la scena della rappresentazione. Probabilmente anche dietro questo dato deve essere adombrata una produzione artigianale tipica del luogo; sicuramente la

<sup>512</sup> L'associazione di rose e viole si ritrova in Ovid. *Met.* 12,410, in Petron. *Sat.* 127,4; in Stat. *Silu.* 1,2,22 Mart. *Epigr.* 9,11,1; Carm. Priap. 23, Carm. *Epigr.* 29,7.

<sup>513</sup> . I.I. Pontani, *Eclogae*, p. 60, n. al v. 497.

produzione e diffusione dell'artigianato tessile era un fenomeno non estraneo alla Napoli di Ferrante e, anzi, da questi incrementato<sup>514</sup>.

vv.501-3: Cuique suos comes haeret amans, cui corniger agnus  
ex humeris grave pendet onus, sua fistula cuique,  
plaudit et arguta de valle canentibus echo

Prosegue la descrizione del corteo: ogni fanciulla ha accanto un giovane come innamorato. Anche la loro descrizione risulta esemplare della commistione disinvolta di ambiti e generi che caratterizza il componimento: ai giovani sono assegnati attributi prettamente pastorali (un agnello che pende dalle spalle e una zampogna, vv. 501 e 502), ma, d'altra parte, ciascuno dei giovani è anche *amans* delle fanciulle, per cui le due sfere, bucolica e amorosa, appaiono ancora una volta strettamente affiancate. Il carico pastorale dei giovani s'inserisce a pieno diritto nella retorica della 'pesantezza', edell'abbondanza' già ricordata: *grave onus* viene, infatti, definito al v. 502 l'agnello trasportato. Nell'aggettivo attribuito all'agnello, inoltre, è individuabile un intento celebrativo e nobilitante: *corniger* non è aggettivo bucolico e, riferito alle greggi, compare solo in Sen. *Oed.* 810 (*Illo sequebar monte cornigeros greges*<sup>515</sup>). Accanto alle motivazioni letterarie, però, anche in questo caso, si può riconoscere un riferimento a una particolare vocazione economica pastorale del luogo.

Ma, ritornando a un discorso prettamente letterario di uso e riuso dei generi classici, la presenza della zampogna fra gli attributi del corteo maschile (*sua fistula cuique*, v. 503) appare di grande importanza, dal momento che rimanda al canto bucolico: l'allusione è ulteriormente confermata nel v. 503, in cui si fa cenno al canto dei giovani riecheggiato dalla valle: *et arguta de valle canentibus echo*. Ora, ogni canto bucolico che si rispetti ha bisogno di essere un canto riecheggiato, esperienza a cui partecipa, direttamente, anche la natura circostante. Dunque, il canto dei giovani detiene tutte le credenziali per essere considerato bucolico: è intonato con una zampogna ed è riecheggiato dalle valli.

Nei vv. 504-505 ne è presentato anche il contenuto.

vv. 504-505: «Sparge tuas, Sebethae, nuces, en colligit uxor;  
Parthenope, tua poma sinu (uir seliget) effer»

Andando ad analizzare il contenuto, gli indizi accumulati in direzione di questa interpretazione appaiono perfettamente congruenti e la natura bucolica del canto chiaramente riconoscibile: il coro di giovani rivolge, infatti, allo sposo l'invito a spargere le noci, che dovrà raccogliere la sposa (v. 504, *Sparge tuas, Sebethae, nuces*), e a Partenope l'esortazione a porgere i frutti dal suo seno allo sposo: v. 505, *Parthenope, tua poma sinu (uir seliget) effer*. Oltre al perfetto parallelismo che contraddistingue i due inviti, contenenti due apostrofi che si corrispondono in maniera precisa, c'è un altro dato da rilevare: l'allocuzione rivolta allo sposo rispecchia quella presente nell'imeneo dell'ottava ecloga (Verg. *Ecl.* 8,31: *Sparge, marite, nuces: tibi deserit Hesperus Oetan*): l'ipotesto che era qua e là riconoscibile in filigrana viene a questo punto svelato in

---

<sup>514</sup> Un breve cenno alla questione è presente in G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Torino, UTET, 1975, p. 836, che ne discute nella sezione della sua monografia dedicata all'economia aragonese: "Giannone gli faceva gran lode perché «facilitò i traffichi ai mercanti e agevolò il commercio non meno d'Occidente che d'Oriente». Ma soprattutto lo lodava di aver in Napoli «introdotte ed accresciute molte arti, e particolarmente l'arte di lavorar la seta e tessere drappi e broccati d'oro dopo il 1465 e quella della lana nel 1480, mentre fra il 1468 e il 1471 aveva favorito e potenziato la corporazione degli orafi»".

<sup>515</sup> Anche l'espressione *grave pendet onus* risulta decisamente nobilitante in quanto compare identica in Ovid. *Fast.* 6,270 (*Aere subiecto tam graue pendet onus*) nel passaggio in cui è spiegata la forma del tempio di Vesta: il *grave onus pendente* è quello della Terra, la cui grave massa è sospesa nell'aria.

maniera trasparente. Per la presenza delle noci in contesto epitalamico, si ricordi che anche nel carme 61 di Catullo è presente un invito simile ad offrire le noci<sup>516</sup>, anche se qui l'aderenza a Virgilio è linguisticamente più significativa. Anche l'imperativo *effer*, rivolto a Partenope, è presente nell'ottava ecloga, dove rientra tra i comandi rivolti dall'incantatrice alla sua serva (*Effer aquam et molli cinge haec altaria uitta*, Verg. *Ecl.* 8,65). Il Pontano, cioè, recupera termini che compaiono nell'ottava ecloga, 'l'ecloga epitalamica', e li rifunzionalizza, riadattandoli al suo contesto 'epitalamico'. Rintracciato l'ipotesto di riferimento e considerato il particolare "statuto generico" del componimento virgiliano, si può affermare che l'aspirazione del passo è esattamente quella di un perfetto equilibrio e interscambio tra bucolica ed epitalamio.

C'è, poi, da notare che questa è l'unica volta che i nomi dei due sposi compaiono accostati, il che denuncia l'importanza del passaggio, che costituisce uno snodo fondamentale all'interno del componimento: ci stiamo addentrando, infatti, nella parte più propriamente epitalamica. Il linguaggio si mantiene in equilibrio fra allusione poetica e metafore erotiche epitalamiche: l'offerta di frutti da parte dello sposo e il tirare fuori dal seno i pomi da parte della sposa s'inseriscono nell'armamentario di metafore erotiche della tradizione dell'imeneo, ma allo stesso tempo si avvalgono di una letterarietà abbastanza manifesta, com'è stato dimostrato con l'espressione *sparge tuas nuces*.

vv. 506- 509: at iuvenum manus usa humeris et pectore hanelans  
 ingentes taurorum armos, ingentia aprorum  
 corpora subuectat duplici pendentia conto,  
 bis septem capita hirta albis nutantia sannis

Dopo questo primo canto imeneico, viene presentata una nuova schiera di giovani, anch'essi recanti un carico ingente: lo sforzo eseguito nel portare il carico è testimoniato, oltre che dalla ripetizione dell'aggettivo *ingens* nel verso 507 (*ingentes; ingentia*), anche dalla definizione della schiera, che è di tono epico: *iuvenum manus*. (v. 504)<sup>517</sup>. La fatica a cui sono sottoposti i giovani si manifesta, ancora, nel patetismo racchiuso nella struttura chiasmica: *usa humeris et pectore hanelans*, costruita con due participi agli estremi e due ablativi in posizione centrale. Ma anche l'espressione derivata dall'accostamento di *pectore* e del verbo *anhelo* risulta fortemente patetica e nella tradizione classica compare, infatti, preferibilmente in contesti tragico-epici<sup>518</sup>.

Nei vv. 507-8 trova posto la descrizione del carico dei giovani: lombi di tori e corpi di cinghiali (*taurorum armos, ingentia aprorum / corpora*), un dato da riferirsi con tutta probabilità all'economia del luogo, che doveva essere caratterizzata

<sup>516</sup> *Nec nuces pueris neget* (Catull. *Carm.* 61,128); *Da nuces pueris, iners* (61,131); *Lusisti nucibus; lubet* (61,133); *Concubine, nuces da.* (61,135); *Concubine, nuces da.* (61,140)

<sup>517</sup> La locuzione *iuvenum manus* compare, infatti, in Verg. *Aen.* 6,5 (*Praetexunt puppes. iuuenum manus emicat ardens*) per indicare la schiera di Eneadi che sbarcano sulle spiagge di Cuma; in Verg. *Aen.* 9,309 (*Primorum manus ad portas, iuuenumque senumque*) sempre riferito agli Eneadi; in Verg. *Aen.* 10,167 (*Sub quo mille manus iuuenum, qui moenia Clusi*) per la schiera etrusca alleata di Enea; in Verg. *Aen.* 10,498 (*Caesa manus iuuenum foede thalamique cruenti*) indica i mariti delle Danaidi raffigurati sullo scudo di Pallante; in Ovid. *Met.* 8,300 (*Lecta manus iuuenum coiere cupidine laudis*) designa la schiera di giovani riuniti da Meleagro contro il cinghiale inviato da Diana; in Stat. *Theb.* 5,258 (*Hic iuuenum manus et nullis uiolabilis armis*) la schiera di giovani uccisi nel massacro di Lemno.

<sup>518</sup> Sen. *Octavia* 779 (*Aut quid portat pectore anhelo?*); Lucan. *Phars.* 4,756 (*Pectora rauca gemunt quae creber anhelitus urget*); Stat. *Theb.* 2,673 (*Mutatam spoliis, gelidus cadit imber anhelo / Pectore, tum crines ardentiaque ora cruentis*); Stat. *Theb.* 9,402 (*Leucothean planxisse ferunt, dum pectore anhelo*); Stat. *Theb.* 12,244 (*Pentheu deuexa iugi, cum pectore anhelo*); Val. Fl. *Argon.* 2,233 (*His cruor in thalamis et anhela in pectore fumant*); Claud. *Carm.* 7,30 (*Sustulit adridens et pectore pressit anhelo*); Claud. *Carm. Min.* 30,172 (*Deianira fuit, cum pectore uictor anhelo*); Prud. *c. Symm.* 1,346 (*Et frenos falerasque et equorum pectora anhela*)

dall'allevamento bovino, oltre che ovino, e dalla caccia ai cinghiali. La presenza di cinghiali, d'altra parte, ben si accorda con la natura montuosa e boschiva che presentava la località all'epoca.

L'immagine delle carni che pendono (*corpora pendentia*) evocata in questi versi corrisponde in modo parallelo all'immagine degli agnelli trasportati dall'altra schiera di giovani (v. 502, *grave pendet onus*), ma presenta una maggiore enfasi, come mostrano i due *enjambement* (tra il v.506 e 507 e il v. 507 e 508) e l'insistenza sull'aggettivo 'ingente', che viene ripetuto a breve distanza al v. 507 (*ingentes e ingentia*).

Nel v. 509 la descrizione diviene ancora più dettagliata e quasi allucinata nel v. 509 (*bis septem capita hirta albis nutantia sannis*), mediante il ricorso a una terminologia per nulla elegante o stilizzata, che è, anzi, fortemente spostata in direzione realistica e non disdegna di fare una sortita nella lingua della satira: Il termine *sanna*, per esempio, nella tradizione classica compare in Persio e Giovenale, dove, tuttavia, sta a indicare propriamente una smorfia della bocca<sup>519</sup>. Nel passo del Pontano, invece, il termine assume un significato molto più concreto, in quanto indica le zanne degli animali trasportati. La suggestione del termine derivatagli dalla tradizione, però, sembra farsi sentirsi e imprimere all'immagine dei corpi penzolanti quell'espressione di 'ghigno' che rimane sulla faccia degli animali ammazzati. L'immagine di questa microsequenza si carica, così, di una tale plasticità e di un tale realismo descrittivo da dare l'impressione di trovarsi dinanzi alla raffigurazione della bottega di un macellaio.

vv.545-550: Non arbor frondosa cauis sic uallibus, hortis  
Sic mediis protenta cucurbita, non adeo grex  
Attilium, dum scalpit humi sequiturque parentem,  
Oblectant oculos et corda liquentia mulcent:  
Tale decus telae, talem praescribit honorem.  
Hos ego, cara soror, uidi nouique Oriarchas.

I vv. 545-549 fungono da ulteriore commento al tessuto di Ansazia e alla sua bellezza, che viene esaltata mediante un paragone iperbolico con elementi del mondo naturale: non hanno sull'animo umano lo stesso effetto della tela neppure gli elementi della natura vera. Il confronto fra arte e natura, finzione e realtà viene perciò, in questo modo, vinto nettamente dalla prima. Dal passo emerge, dunque, l'ambizione, latente in tutta la sezione ecfrastica, di emulare e superare, mediante le potenzialità della poesia, la realtà sia sul piano visivo che quello sonoro.

I termini di paragone sono tre: un albero (*arbor frondosa*, v. 545), una zucca (*cucurbita*, v. 546) e una nidiata di pulcini (*grex attilium*, v.547). Nessuno dei tre elementi è capace di deliziare gli occhi e commuovere il cuore meglio delle raffigurazioni contenute sul tessuto (vv. 545-8). Il v. 545 prende, infatti, avvio con la negazione *non*, che si trova in posizione di forte rilievo e si riferisce all'intera sezione fino al v. 548; i versi contenenti le immagini 'negate', cioè non abbastanza belle in confronto al drappo di Ansazia, sono tutti separati da *enjambement* (tra v. 545 e 546; tra v. 547 e v. 548, tra v. 548 e v.549), quasi con l'intenzione di creare una serie compatta di immagini giustapposte, da opporre in blocco a quelle del tessuto.

La superiorità della tela sembra esprimersi primariamente nel campo visivo, dal momento che viene usata l'espressione *oblectant oculos* (v. 548), ma in realtà essa si dispiega anche nel campo sonoro, in quanto è anche la raffinata sonorità di tali immagini a essere presa come termine di paragone. L'attribuzione dell'aggettivo *cavis* a *vallibus* è, in questo senso, significativa: le valli 'cave' sono tradizionalmente quelle in

<sup>519</sup> In Pers. *Sat.* 1,62 (*Occipiti caeco, posticae occurrere sannae*) designa le boccacce fatte ai patrizi alle loro spalle, in Pers. *Sat.* 5,91 (*Disce, sed ira cadat naso rugosaque sanna*,) la smorfia dello stoico, in Iuv. *Sat.* 6,306 il ghigno di Tullia.

cui risuona un rumore; così sono intese nella prima attestazione rinvenuta: Verg. *Georg.* 2,391 (*Complentur uallesque cauae saltusque profundi*) e con questo valore ricompaiono anche in Sen. *Oed.* 569 (*Latrauit Hecates turba; ter ualles cauae / sonuere*), dove a riecheggiare nelle valli è il latrato della turba di Ecate<sup>520</sup>. Con il ricorso all'aggettivo *cavis* e all'aggettivo *frondosa*, quindi, il poeta implicitamente, senza far riferimento diretto alla dimensione acustica, allude a un suono: lo spandersi del rumore delle fronde nella profondità delle valli. Un simile procedimento riguarda anche la formula *scalpit humi*, che evoca il rumore della nidiata di pulcini che razzolano sull'aia. Sicuramente il poeta sta proseguendo nel suo gioco poetico di sovrapposizione di piani sensoriali e anche nei termini di paragone ricorre a un'ambiguità fra piano visivo e sonoro.

Dall'ambito bucolico, boschivo del primo verso (v. 545)<sup>521</sup>, si passa rapidamente a uno 'campestre', o meglio, ortolano (v. 545-546). La seconda immagine è, infatti, quella della zucca negli orti, che non è né bucolica, né georgica, ma è presente in altri codici espressivi. In Properzio la menzione della zucca compare, ugualmente, in un contesto 'ortolano': essa è, anzi, definita 'dono' degli orti nell'elegia dedicata al dio Vertumno; fra le varie forme che il dio assume, c'è quella dell'ortolano, che annovera fra gli ortaggi per cui è famoso il cocomero ceruleo, la zucca dal ventre rigonfio e il cavolo<sup>522</sup>. La caratteristica messa in rilievo, in questo caso, è il 'ventre rigonfio' dell'ortaggio (*Prop. Eleg.* 4,2,43, *Caeruleus cucumis tumidoque cucurbita uentre*); In *App. Priap.* 3,13, invece, le zucche sono connotate con l'attributo *pallentes* (*Pallentesque cucurbitae et suaue olentia mala*); mentre in *App. Moret.* 78, il participio che accompagna il termine *cucurbita* è *demissa*, che designa una posizione esattamente contraria a quella del participio *protenta* usato dal Pontano (*Et grauis in latum demissa cucurbita uentrem*). In *Colum. Rust.* 234 è invece il 'collo fragile' la peculiarità che ne viene messa in evidenza (*Et tenero cucumis fragilique cucurbita collo*). Altre menzioni dell'ortaggio si trovano sempre in Columella e nella poesia epigrammatico-satirica di Marziale e Giovenale<sup>523</sup>: la sua presenza in un'opera tecnica e nella poesia epigrammatico-satirica e la sua assenza in quella bucolica e georgica virgiliana dimostra l'"alterità", il carattere alternativo dell'ortaggio rispetto alla stilizzazione bucolica. Il Pontano sta, infatti, facendo ricorso, più che al codice bucolico o georgico, a quello 'ortolano', che attraversa in maniera trasversale tutta la poesia d'ispirazione 'rustica' della letteratura latina, senza trovare mai una sua reale codificazione e collocazione. Anzi, è forse nelle ecloghe pontaniane e, in particolare, nell'*Acon*, che il "codice olitorio" emerge chiaramente e per la prima volta trova un suo testo di riferimento, mentre nella letteratura latina si ritaglia esigui spazi, emergendo qua e là in qualche componimento isolato e generalmente ascritto ad altri codici<sup>524</sup>.

La terza immagine schizzata è costituita da una chioccia con una nidiata di pulcini al seguito (vv. 546-7: *non adeo grex altilium, dum scalpit humi sequiturque parentem*) e

<sup>520</sup> Altre attestazioni della locuzione in: *App. Aetna* 490 (*Quod si forte cauis cunctatus uallibus haesit*), e in *Ovid. Fast.* 6,110 (*Nodosasque caua tendere ualle plagas*), dove indica le profonde valli in cui la ninfa Carna tendeva le reti per cacciare.

<sup>521</sup> L'aggettivo *frondosus* è bucolico virgiliano: cfr. Verg. *Ecl.* 70 (*Semiputata tibi frondosa uitis in ulmo est.*)

<sup>522</sup> *Prop. Eleg.* 39-44 *Pastor me ad baculum possum curuare uel idem / Sirpiculis medio puluere ferre rosam. / Nam quid ego adiciam, de quo mihi maxima fama est, / Hortorum in manibus dona probata meis? / Caeruleus cucumis tumidoque cucurbita uentre / Me notat et iunco brassica uincta leui.*

<sup>523</sup> *Colum. Rust.* 380 *Intortus cucumis praegnasque cucurbita serpit*; *Mart. Epigr.* 11,31,1 *Atreus Caecilius cucurbitarum*; *Iuv. Sat.* 14,58 *Iam pridem caput hoc uentosa cucurbita quaerat?* Per la menzione della zucca nella poesia bucolica umanistica invece cfr: Pontani *Ecl.* 4, 24 e Andreliano *Bucol.* 12, 8.

<sup>524</sup> Per la questione relativa ai caratteri e alla diffusione del codice ortolano cfr. l'*Introduzione* dell'*Acon*.

ha il pregio di risultare allo stesso tempo e nella stessa misura elegante, tenera e mimetica. L'eleganza le è conferita dalla definizione quasi epica di *grex altilium* che riceve la nidiata, che è resa ancor più sofisticata dalla particolare costruzione che pone *grex* a fine del verso 546 e *altilium* all'inizio del successivo. Ricercato è anche l'effetto sortito dall'accostamento dei termini *grex* (normalmente usato per bovini e ovini) e *altilium*: la parola *grex* ha qui l'effetto di amplificare l'immagine della nidiata e moltiplicare il numero di pulcini; ad assegnarle un tono epico contribuiscono, però, anche l'impiego del verbo *sequitur* e del termine *parentem* per indicare la chioccia, che appaiono decisamente enfatici. Al realismo della scena contribuisce, invece, il riferimento al razzolare degli animali (*scalpit humi*, v. 547), espresso con il verbo *scalpit*, che appartiene alla lingua mimetica e più cruda della tradizione satirica<sup>525</sup>. L'immagine complessiva della nidiata che segue la chioccia, infine, grazie alla sua tenerezza, si carica di un plusvalore semantico che implicitamente richiama il motivo matrimoniale della maternità e degli affetti familiari.

Il paragone in atto tra queste immagini e quelle del tessuto di Ansazia viene esplicitato solo nel verso 548: sinora, grazie alla formula “*non sic*”, il lettore sapeva che le immagini delineate non erano all'altezza di qualcosa, ma non sapeva bene in cosa difettassero. Ciò viene rivelato solo a questo punto, al v. 548, dopo che è stato creato, nell'accumulo di immagini precedenti, uno studiato effetto di aspettazione e tensione; la struttura chiastica in cui *oblectant* risponde a *mulcent* e *oculos* a *corda liquentia* svela le qualità che l'albero, la zucca e la nidiata non detengono in grado sufficiente e, quindi, definisce di conseguenza quelle possedute dalle immagini del tessuto. La proposizione *corda liquentia mulcent* dimostra la volontà del poeta di affrescare immagini non solo icastiche e artisticamente belle, capaci di deliziare gli occhi, ma anche quanto più possibile ‘dolci e tenere’. L'espressione è emblematica delle ambizioni artistiche delle *ekphraseis* pontianiane: non basta che esse siano gradevoli agli occhi, che riproducano e ritraggano perfettamente la realtà, ma ben più ambiziosa è la loro finalità: le scene descritte devono essere coinvolgenti, produrre un preciso effetto sul mondo emotivo del lettore, andando a coinvolgerne il suo lato emozionale. Questo effetto è ottenuto, come abbiamo già visto, mediante il ricorso ai più disparati espedienti retorici e poetici: dall'uso di aggettivi e verbi dalla particolare capacità evocativa e suggestiva al ricorso a effetti fonici mediante allitterazioni e assonanze.

Il v. 549 conclude la sezione ecfrastica, relativa al drappo ostentato da Ansazia, con un'affermazione dal carattere sentenzioso che esalta definitivamente la superiorità della tela: *tale decus telae, tale praescribit honorem*. I termini in cui viene concentrata l'idea di questa preminenza sono *decus* e *honorem*, che, presenti in uno stesso verso, esaltano e nobilitano in maniera amplificata l'oggetto; la stessa funzione è detenuta dal poliptoto dell'aggettivo *talis* (*tale - talem*); la due forme aggettivali, tra l'altro, vanno a creare una sorta di *calembour* con il sostantivo *tela* (*tale-telae-telam*): il frangente appare, così, curato anche dal punto di vista fonico, dal momento che l'impiego di queste figure retoriche ha come effetto diretto la replica del suono consonantico **t-l** e l'insistenza sulle vocale *a* ed *e*.

Tra la fine dell'*ekphrasis* e la presentazione di un nuovo eroe, s'interpone il v. 550, che ha tutti i caratteri del verso di passaggio, utilizzato per unire due sezioni in qualche modo diverse. Esso, infatti, marca una sostanziale distinzione che è individuabile all'interno della pompa. La ninfa, rivolgendosi nuovamente a Lepidina, apostrofata come “sorella” (*cara soror*), afferma di aver visto e conosciuto “questi eroi oriarchi” (*hos...uidi nouique Oriarchas*). Il dimostrativo iniziale *hos*, che occupa una posizione di rilievo ed è distanziato da *Oriarchas* per tutta la lunghezza del verso, è da

<sup>525</sup> Cfr. Hor. Sat. 1, 8, 26 (*Fecerat horrendas adspectu. scalpere terram*); Iuv. Sat. 10, 195 (*In uetula scalpit iam mater simia bucca*)

intendere come epanalettico. Infatti, nel verso successivo (v. 551), la ninfa, presentando un nuovo eroe, usa la formula *fama est*: Planuride sta riferendo ciò che ha udito da terzi e non più ciò che ha visto in prima persona; la coppia verbale *vidi novique* del v. 550 è, dunque, da intendere in forte antitesi e contrapposizione al successivo *fama est*. Nella pompa sarebbero, dunque, individuabili due sezioni: da una parte gli Oriarchi che la ninfa ha visto personalmente (vv. 403-550), dall'altra quelli di cui ha sentito parlare.

vv. 551 -3: Murrone fama est cum coniuge Tifatea  
 Aduentare etiam et centum properare quadrigis,  
 Illice frondentem caput et colla illice cinctum

Il v. 551 è occupato dalla presentazione dell'eroe oriarca Murrone e della moglie Tifatea, che sono personificazioni rispettivamente di Castelmorrone e del monte Tifata<sup>526</sup>; le azioni della coppia sono relegate tutte nel verso successivo (v. 552), che risulta così estremamente movimentato: contribuiscono a questo dinamismo, fra l'altro, il ricorso a due verbi di moto come *adventare* e *properare* e l'immagine iperbolica delle cento quadrighe.

La distinzione fra la precedente, sezione relativa agli oriarchi, per così dire 'autoptica', e quella corrente viene segnata, a mio avviso, anche dalla presenza di *etiam*. La congiunzione *etiam* non viene riferita dalla Monti Sabia a Murrone e Tifata', ma è intesa come un rafforzativo per il verbo *properare* (e quindi tradotta come 'e anzi, si affretti')<sup>527</sup>. Se invece, com'è possibile fare, si riferisse *etiam* ai due eroi, essa testimonierebbe ulteriormente il distinguo operato da Planuride in questo passaggio; il suo discorso, infatti, suonerebbe come se fosse formulato in questi termini "corre voce che arrivino anche Murrone con la moglie (sottinteso: anche se non l'ho visto con i miei occhi)".

Insieme a Murrone, come detto, è presentata immediatamente anche la moglie, definita Tifatea dal monte Tifata, che ha più di un riscontro negli autori antichi. Nella poesia classica il monte viene ricordato in Sil. Ital. *Pun.* 12,487, all'interno della descrizione di Annibale che, in attesa dei nemici sul Tifata, contempla la città sottostante (*Tifata insidit, propior qua moenibus instat*) e in Sil. Ital. *Pun.* 13,219, dove viene ricordato come il monte che aveva generato e nutrito l'eroe Caleno (*Tifata umbrifero generatum monte Calenum*). Il monte è menzionato anche in Carm. *Epigr.* 256,1 (*Incola Tifatae, uenatibus incluta uirgo*), come dimora di Latona. Sempre in connessione con Diana compare in Velleio Patercolo, che ricorda la zona come consacrata alla dea Diana<sup>528</sup>. Sempre nella prosa latina, infine, la sua menzione ritorna spesso in Livio e nella descrizione di azioni di guerra<sup>529</sup>.

<sup>526</sup> Castelmorrone è un comune montano dell'area casertana; il Tifata è un monte che sovrasta Capua. Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 551, p. 63.

<sup>527</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, traduzione ai vv. 551-2: "Corre voce che Murrone insieme con la moglie Tifatea, stia per giungere, ed anzi si affretti con cento quadrighe".

<sup>528</sup> *Historiae Romanae*, 2, 25, 4: *post uictoriam + qua demendes + montem Tifata cum C. Norbano concurrerat Sulla grates Dianae, cuius numini regio illa sacrata est, soluit; aquas salubritate medendis que corporibus nobiles agros que omnes addixit deae*

<sup>529</sup> In Liv., *Ab urb. cond.* 7, 29, 6, il monte è menzionato nella descrizione di un'azione di guerra, in cui i Sanniti discendono dal Tifata nella pianura per attaccare i Campani (*namque Samnites omissis Sidicinis ipsam arcem finitimorum Campanos adorti, unde aequae facilis victoria, praedae atque gloriae plus esset, Tifata, inminentis Capuae colles, cum praesidio firmo occupassent, descendunt inde quadrato agmine in planitiem, quae Capuam Tifata que interiacet*; in *Ab urbe condita* 23; 36; 1, è ricordato come luogo in cui aveva il campo Annibale (*Gracchus minus centum militum iactura castris hostium potitus Cumas se prope<re> recepit, ab Hannibale metuens, qui super Capuam in Tifatis habebat castra*). Così anche in *Ab urbe condita* 23; 36, 6: (*id quamquam haud modice Hannibal cupiebat, ut, quia Neapolim non potuerat, Cumas saltem maritimam urbem haberet, tamen, quia praeter arma nihil se cum miles raptim acto agmine extulerat, retro in castra super Tifata se recepit*).

Il v. 553 contiene la descrizione di Murrone, raffigurato con attributi vagamente pastorali: il capo e il collo coronato di elce. L'elce, che viene menzionato più volte nella tradizione bucolica<sup>530</sup>, assolve qui alla funzione di ricollegare il personaggio alla sfera dei boschi e dei monti. Sempre per dare rilievo a questa particolare natura di Murrone, il poeta ricorre alla figura retorica della *duplicatio* del termine *ilice* all'interno dello stesso verso, che però è percorso da una proporzionata cadenza grazie al 'movimento' imposto dalla *variatio*. Il verso è, infatti, composto da due segmenti paralleli in cui ricorrono gli stessi elementi: l'ablativo *ilice*, un participio e il riferimento a una parte del corpo; nel primo, però, sono disposti in sequenza l'ablativo, il participio e quindi l'oggetto del participio (*ilice frondentem caput*); nel secondo segmento, invece, viene presentato prima l'oggetto, poi l'ablativo, infine il participio (*colle ilice cinctum*).

vv. 554-560 Hunc centum ciceris grummos totidemque phaseli  
 Conuectare fabaeque ingentes uoluere acervos  
 Horreaque annosae cereris; tum praela trecenta,  
 Et uini fontem atque lacus Lenaeidos undae  
 Curribus effluere, stagnare liquoribus arua  
 Baccheis, ipsum ex alta fluitare Caserta  
 Euchion in laticemque Lyaeum abiisse Casoram.

I vv. 554-557 sono occupati dalla descrizione del carico di Murrone, che è segnata dall'iperbole, ma allo stesso tempo ricca di allusioni alla realtà: il carico dell'eroe è, infatti, costituito da ceci, fagioli, fave e grano e, con tutta probabilità, è rappresentativo dei prodotti tipici di Castelmorrone, la cui economia doveva fondarsi evidentemente su una florida coltivazione di legumi e grano. L'elenco dei prodotti mostra una struttura dal ritmo 'ascendente': dapprima sono presentati alcune componenti: cento mucchi di ceci (*centum ciceris grummos*, v. 554) e altrettanti di fagioli (*totidemque phaseli*, v. 554), poi fa irruzione il verbo *conuectare*, che è in posizione di rilievo a inizio del v. 555 ed è staccato dai soggetti da un forte *enjambement*; successivamente l'immagine si evolve in senso iperbolico fino a complicarsi decisamente: al verbo *conuectare* segue il più complesso *voluere* (v. 555), che evoca l'idea di un movimento circolare; dall'immagine dei cumuli di fagioli e ceci si passa a quella degli enormi cumuli (*acervos ingentes*, v. 555) di fave e, quindi, a quella d'interi granai. L'espressione *horrea annosae cereris* slitta nel verso successivo (v. 556), dove spicca per la posizione incipitaria, ma anche per il suo carattere icastico, conferitole dall'aggettivo *annosae*<sup>531</sup> e per l'effetto fonico realizzato dalla ripetizione della liquida *r*: (*horreaque annosae cereris, tum praela trecenta*), che imprime vivacità al verso, suggerendo il rumore emesso dai vari prodotti che rotolano.

La descrizione della prima parte del carico si chiude in questo modo, la seconda è introdotto da *tum*, che ha valore rafforzativo in quanto segna il passaggio a una nuova elencazione, ricca e iperbolica quanto la prima. Dopo una breve pausa, infatti, la descrizione riprende e si concentra su trecento tini (*praela trecenta*, v. 556) trasportati da Murrone. L'elenco prosegue concentrando l'attenzione sull'elemento del vino e secondo le modalità dell'*amplificatio*, costruita mediante polisindeto: dai carri dell'eroe scorre e

<sup>530</sup> Verg. *Ecl.* 9,15 (*Ante sinistra caua monuisset ab ilice cornix*); Verg. *Ecl.* 6,54 (*Ilice sub nigra pallentis ruminat herbas*); Verg. *Ecl.* 7,1 (*Forte sub arguta consederat ilice Daphnis*); Calp. Sic. *Ecl.* 2,12 (*Conuenit umbrosa quicumque sub ilice lentas*); Calp. Sic. *Ecl.* 3,27 (*Incipit et puero comitata sub ilice cantat*); Calp. Sic. *Ecl.* 3,88 (*Ilice, quae nostros primum uiolauit amores*); Calp. Sic. *Ecl.* 5,2 (*Torrentem patula uitabant ilice solem*); Calp. Sic. *Ecl.* 6,61 (*Protinus ecce torum fecere sub ilice Musae*); Calp. Sic. *Ecl.* 6,61 (*Protinus ecce torum fecere sub ilice Musae*); Nemes. *Ecl.* 3,2 (*Torrentem patula uitabant ilice solem*).

<sup>531</sup> Pontano usa la stessa locuzione in: *Uran.* 3, 1072 *Horreaque annosae cereris. Iuvat humida mercis*.

un fiume di vino (*et vini fontem*) e, addirittura, un lago di vino (*atque lacus Lenaeidos* v. 557).

Il verbo dei soggetti *fontem* e *lacus* viene rinviato quanto più possibile, per comparire infine solo nel verso successivo (v. 558): *effluere*; esso aggiunge un'ulteriore caratterizzazione al movimento da cui è percorsa la scena, evocando un'immagine fluida e scorrevole. Immediatamente questo dinamismo si arresta, però, con il verbo *stagnare*, che è accostato, in forte antitesi, ad *effluere*: i due verbi vanno a stridere e l'effetto ultimo è quello della raffigurazione immobile e grandiosa di campi inondati di vino<sup>532</sup>.

La ricerca estrema dell'iperbole e dell'enfasi, a cui ricorre il poeta, fa del vino "il lago dell'onda leneide" (v. 557, *lacus Lenaeidos*)<sup>533</sup> e, successivamente, con perifrasi altrettanto altisonante, "il liquore di Bacco" (vv. 558-9, *liquoribus Baccheis*): entrambe s'inseriscono nel solco di strategie di nobilitazione ed esaltazione del vino di Castelmurrone. La perifrasi *liquoribus Baccheis* viene resa ulteriormente ricercata grazie al forte iperbato tra sostantivo e aggettivo (fra *liquoribus* e *Baccheis*) e all'*enjambement* che divide il verso 558 dal 559. A ulteriore riprova dell'operazione di 'sublimazione' e 'nobilitazione' qui perseguita c'è il fatto che espressioni affini, che nella designazione del vino ricorrono a una perifrasi che unisce il sostantivo *liquor* a Bacco, sono ravvisabili in due testi di stile tragico ed epico come: Sen. *Thy.* 687 (*Non tura desunt, non sacer Bacchi liquor*) e *Ilias Latina* 633 (*Implentur dapibus largis Bacchique liquore*).

Dopo questa momentanea fase di stasi, l'immagine liquida del vino riacquista movimento e fluidità: nel v. 559 viene usato il verbo *fluitare*, che, grazie anche all'aggettivo *alta*, complica ulteriormente il movimento, suggerendo l'idea della discesa dall'alto.

Nei vv. 559-560 sono nominate due località, che però non vengono raffigurate come ninfe, ma rientrano nell'elenco con la loro semplice identità di luoghi fisici: Caserta e Casoria<sup>534</sup>. I due toponimi, inoltre, si corrispondono intimamente, venendosi a trovare entrambi in posizione finale di verso.

L'iperbole si conclude, raggiungendo l'acme, nel v. 560, dove s'immagina che Casoria si trasformi interamente in vino: nuovamente si fa ricorso a una perifrasi magniloquente (*Euchion in laticem Lyaeum*), questa volta di ascendenza virgiliana. L'espressione è usata in relazione al banchetto di Didone, nelle parole che Venere rivolge ad Amore, esortandolo ad assumere le sembianze di Iulo e a ispirare il fuoco nella regina, quando questa lo abbraccerà tra le mense regali e il vino. (Verg. *Aen.* 1,686: *Regalis inter mensas laticemque Lyaeum*). In controluce è forse possibile leggere nell'allusione virgiliana un valore che va al di là dell'indubbio tentativo di epicizzazione del vino casertano: nell'*Eneide* il *laticem Lyaeum* è il vino che ispirerà la passione in Didone e la indurrà ad abbandonarsi all'amore di Enea; l'espressione contiene e conserva, così, un lontano rimando alla sfera amorosa, che è sintonia con la vocazione epitalamica del componimento.

---

<sup>532</sup> Cfr. Pontano *Uran.* 1, 381 *Tum tellus gravis himbre et adhuc stagnantibus arvis*; *Uran.* 1, 658 *Spirantisque vident natos stagnantibus arvis*

<sup>533</sup> Il Pontano fa ricorso alla perifrasi *undae lenaeidos* anche in *Uran.* 3, 1082 *Suspirat bacchum atque undae lenaeidos amnem*, dove però è associata all'immagine del fiume, anziché a quella del lago.

<sup>534</sup> Caserta è da intendere, in base alla nota del Summonte, come Caserta vecchia, il centro più antico del capoluogo di provincia campano. Cfr. I.I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 559. *Casoram* corrisponde all'attuale Casoria, centro a Nord di Napoli. La Monti Sabia parla, a proposito di *Casoram* di 'personificazione' di Casoria (Cfr. I.I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 560). Ma, a mio avviso, in questo caso il termine è fuori luogo, in quanto non è presente nessun riferimento a una ninfa eponima e *Casoram* è da intendere, piuttosto, come eponimo.

vv. 561-566: Uxorem uero assuetam Marcianida soli  
 Et lini cultricem olerumque et cannapis, illam  
 Et properare iter et rhedas agitare uolantes,  
 Ne qua sit thalamis per se mora. Ne mea, ne tu  
 Crede aliam seu uere fabis, aestate phaselo  
 Fortius insudare atque inuigilare colentem.

La presenza di un'infinitiva (v. 563: *properare; agitare*) dimostra che siamo ancora all'interno della narrazione di ciò che è stato riferito alla ninfa Planuride.

Al verso 561 compare il nome Marcianida, che viene definita *uxorem assuetam*. Il generico attributo "Tifatea", con cui è stata sinora indicata la moglie di Murrone, trova adesso rispondenza in un termine, che rimanda a una collocazione geografica ancora più precisa, ovvero all'attuale Marcianise<sup>535</sup>.

Una prima caratterizzazione della ninfa è già fornita nel v. 561 con l'espressione *assuetam soli*, mentre la posizione incipitaria del termine *uxorem* è volta a mettere in rilievo il suo statuto di moglie. Gli attributi che le vengono conferiti (v. 562, *lini cultricem olerumque et cannapis*) sono incastonati in una struttura caratterizzata dalla *cumulatio* e dal polisindeto e sembrano riferirsi all'economia del borgo impersonato da Marcianida, che doveva fondarsi sulla coltivazione di canapa, lino e verdura. Il continuo riferimento a diversi materiali destinati alla tessitura può rispecchiare, d'altra parte, la realtà storica del tentativo, promosso da Ferrante nel Regno, di fondare e incrementare le manifatture tessili<sup>536</sup>.

Dopo la presentazione degli attributi della ninfa, ne vengono mostrate le azioni: il soggetto *illam* rimane sospeso a fine del v. 562 e i verbi vengono ritardati e posti tutti nel v. 563 (*properare* e *agitare*), che risulta movimentato e agitato, percorso dall'idea di una corsa affannosa e concitata. L'idea di velocità è conferita anche dall'aggettivo con cui sono connotati i suoi carri: *volantes*, che costituisce una sorta di culmine di una struttura in *climax*, che esibisce dapprima un semplice *properare*, poi un più forte *agitare*, infine, l'aggettivo *uolantes*<sup>537</sup>, a chiudere il verso e il crescendo di moto. L'insistenza sull'immagine della corsa e della velocità trova motivazione e giustificazione nel verso successivo, mediante il ricorso alla tematica epitalamica: la ninfa corre per non giungere in ritardo al matrimonio (v. 564).

Dalla fine del v. 564 riprende la descrizione degli attributi di Marcianida, che risulta estesa e ricca di particolari e tradisce un estremo sforzo di sottolinearne l'eccezionalità e l'unicità della ninfa in alcune attività. Planuride esorta, infatti, Lepidina a credere che non ci sia nessuno migliore di Marcianide in alcune attività. Nell'appello alla donna, l'apostrofe è enfatica ed è, infatti, ottenuta con la *duplicatio* della congiunzione *ne* (*ne mea, ne tu* v. 563). L'esplicitazione dell'attività in cui la ninfa supera tutte le altre è rimandata al verso 566 (*fortius insudare atque inuigilare*), ma già nel verso 565 è anticipata una sua unicità con l'espressione *ne crede aliam*. Subito dopo l'esortazione, vengono presentati i primi attributi in una struttura parallela che oppone *vere* a *aestate* e *fabis* a *phaselo*. L'indicazione del periodo di semina delle fave, da identificarsi con la primavera, è già in Verg. *Georg.* 1,215 (*Vere fabis satio; tum te quoque, medica, putris*), nel passo che descrive i periodi dell'anno più propizi alla semina delle diverse piante. Ovviamente, l'eccellenza della ninfa nella coltivazione

<sup>535</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 561, p. 64.

<sup>536</sup> Per l'attenzione del re al commercio e all'"industria" tessile si rimanda al citato studio di Galasso, *Nota* 478, p. 166.

<sup>537</sup> Non abbiamo rinvenuto esempi di associazione del participio *volans* al termine *rhedas*. Tuttavia è presente l'unione del participio al termine *currus* in Hos. *Geta Med.* 407 (*Iam nulla mora est currus agitare uolantis*) e Anth. Lat. 11,12 (*Hic, qui forte uelit currus agitare uolantis*).

delle fave e dei fagioli potrebbe benissimo addirsi a un'allusione a una posizione di primato detenuta all'epoca dal borgo di Marcianise nella coltura dei legumi.

Il verso dinamico della sequenza, quello che raffigura le azioni proprie di Marcianida è il v. 566: i due verbi presentano entrambi il prefisso *in-*, che enfatizza e moltiplica l'idea dello sforzo e del lavoro duro dei campi. Il verbo *insudare* compare, d'altra parte, in contesto bucolico in Calp. Sic. *Ecl.* 5,10 (*Accipe. iam certe potes insudare labori*), dove è inserito in una sorta di passaggio del testimone fra il vecchio Micone e il giovane Canto, a cui il primo affida la cura dei campi. Il verso 566 viene suggellato con un participio che rende in maniera altrettanto efficace l'idea dell'attività lavorativa assidua nei campi: *colentem*, che va ad accentuare il verbo *invigilare*.

Quella che viene delineata in questi versi è, dunque, principalmente l'immagine di una moglie lavoratrice. Anche in questo caso è, quindi, riconoscibile, o almeno ipotizzabile, la presenza di messaggi 'trasversali', relativi a specifici valori socio-familiari: l'esaltazione del duro lavoro dei campi (anche femminile!) conferisce alla figura di Marcianise il valore di *exemplum* positivo: la ninfa incarna, così, un ideale femminile, ormai lontano dai valori della società cavalleresca e feudale e, sicuramente, più in linea la nuova società ed economia di tipo 'mercantile'. La sua figura di donna 'produttrice' e 'produttiva' s'inserisce a pieno titolo nella retorica della 'produttività' che permea tutto il componimento, porta alla ribalta e, anzi, ostenta con finalità propagandistiche la produzione delle varie località del Regno.

vv. 567-71: Ipsa et acu insutas uestes atque inuigilare colentem.  
Dat dominae, ipse et crateras nouum opus Faberontae  
Legit herae et triplicem palmae de fronde coronam  
Fictiliumque operum decus immortale mitellam  
Intinctamque croco et frondenti bacchare cinctam.

I vv. 567-71 descrivono i doni dei due coniugi destinati a Partenope, definita ancora una volta come *domina* (v. 568).

Oltre che nel lavoro dei campi, Marcianida si distingue nella lavorazione dei tessuti, come emerge dai vv. 567-8, che devono costituire un riferimento all'economia del luogo e all'artigianato tessile. D'altra parte, se doveva essere florida la coltivazione di canapa e lino, nulla di più facile che a questa attività agricola se ne affiancasse una di tipo artigianale di lavorazione tessile. Sempre nel v. 568 sono ricordati i doni di Murrone, le coppe, e anche in questo caso, probabilmente, si potrebbe trattare di un'allusione all'artigianato dell'epoca.

L'offerta dei doni da parte dei due coniugi è presentata con struttura parallela, che oppone a *Ipsa et* del v. 567 a *ipse et* nel verso successivo. Studiaticissima è anche la raffigurazione dei doni di Marcianida: tutto il v. 567 è dedicato alla descrizione delle vesti, mentre la loro destinazione è relegata al verso successivo (*dat dominae*), lasciando così trasparire pienamente la vocazione descrittiva del v. 567. La posizione del termine *vestes* è strategica: collocato al centro del verso, lo domina vistosamente, mentre è circondato dalla modalità di tessitura delle vesti (*acu insutas*), posta nella parte iniziale, e dal materiale di tessitura (*iunco atque genista*), che si trova nella parte finale. Due sono i dati d'interesse che emergono dalla menzione delle piante con cui è realizzato il ricamo: in primo luogo, potrebbe trattarsi di un riferimento alla flora del luogo, dal momento che la ginestra è, effettivamente, una pianta diffusissima nel paesaggio campano. In secondo luogo, è interessante il riferimento al materiale del ricamo, in quanto nella tradizione classica latina, di norma, sono altri i materiali associati al participio *insutus*: per lo più si tratta di metalli menzionati in descrizioni epiche: in Verg. *Aen.* 5,405 (*Terga boum plumbo insuto ferroque rigebant*), dove vengono raffigurate le terga di tori trapunte di ferro e di piombo, e in Stat. *Theb.* 7,311 (*Laeua, ter insuto seruantur pectora ferro*) per la descrizione dell'armatura di Ipseo, il cui petto

è protetto da una triplice maglia di ferro; spostandoci in un altro genere, in Ovid. *Ars* 3,131 (*Nec prodite graues insuto uestibus auro,*) il materiale del ricamo è invece l'oro: il poeta consiglia alle donne di non indossare vesti ricamate d'oro, perché lo sfarzo può allontanare gli uomini, anziché sedurli<sup>538</sup>. L'intenzione del Pontano è, dunque, quella di fornire un'immagine dal tono epico, ma dal contenuto nuovo, pastorale e legato alla realtà del paesaggio campano.

Anche l'associazione di ginestra e giunco appare originale e innovativa, rispetto a una tradizione che prediligeva l'unione della ginestra al salice: in Verg. *Georg.* 2, 12 (*Curua tenent, ut molle siler lentaeque genistae, / Populus et glauca canentia fronde salicta;*) vengono ricordati insieme la ginestra, il pioppo e i salici; in Verg. *Georg.* 2,434 (*Quid maiora sequar? salices humilesque genistae*), ginestre e salici vengono menzionati insieme all'interno della rassegna sui diversi tipi di albero<sup>539</sup>.

I doni del marito Murrone sono invece costituiti in primo luogo da *crateras* (v. 568): l'offerta di crateri appartiene alla bucolica virgiliana, dove essa compare come omaggio a Dafni in Verg. *Ecl.* 5,68 (*Craterasque duo statuam tibi pinguis oliui*). Un altro richiamo alle *Bucoliche* virgiliane è costituito dalla definizione data dei crateri: *novum opus Faberontae*. Il nome *Faberonte* appare completamente originale; al suo interno è isolabile la radice *Faber*, che può essere un richiamo all'artigianato (cosa che rende ancora più probabile che nella zona ci fosse un ricco artigianato, forse proprio di fabbri). La desinenza grecizzante *-ont* è, però, modellata sull'Alcimedonte delle *Eclogae* virgiliane: in Verg. *Ecl.* 3, 37 sono definite *caelatam diuini opus Alcimedontis* le coppe di faggio che Menalca mette in palio nell'agone che vuole intraprendere con Dameta; qualche verso dopo, sono indicate come opera di Alcimedonte anche due coppe appartenenti a Dameta (Verg. *Ecl.* 3, 44: *Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit*). Il Pontano ha qui operato la sostituzione delle *pocula* della terza ecloga virgiliana con i *crateras* citati nella quinta; d'altra parte, in quest'ultima, la menzione dei crateri si accompagnava strettamente a quella delle coppe (Verg. *Ecl.* 5, 67-8, *Pocula bina novo spumantia lacte quotannis / Craterasque duo statuam tibi pinguis oliui*): ci troviamo di fronte a un sapiente e raffinato gioco d'intarsio dell'ipotesto virgiliano, rispetto al quale il poeta umanista si muove con estrema duttilità, agilità e continui 'ammiccamenti'.

L'*incipit* del verso 569 costituisce un calco di quello del verso precedente; *dat dominae* è, infatti, modellato su *legit herae* del v. 568. La sezione è all'insegna del parallelismo, ma una sapiente *variatio* terminologica, che sostituisce al termine *domina* la definizione *hera*, impedisce che esso scada nella rispondenza monotona.

I doni di Murrone sono più numerosi di quelli della moglie e la loro descrizione va ad occupare ben quattro versi (dal v. 568 fino al 571), in cui essi sono elencati con una struttura dominata dalla *cumulatio* e dal polisindeto: *et crateras, et triplicem, fictiliumque*.

Il secondo omaggio è costituito da una triplice corona di foglie di palme (*triplicem palmae de fronde coronam* (v. 569), che farebbe pensare forse a un dono di carattere religioso o a un qualche simbolo araldico. In ogni caso, la palma è simbolo generico di vittoria e, quindi, da ricondurre a un ovvio intento encomiastico.

Il terzo dono portato da Murrone è un diadema, *mitella* (v. 570), e anche questo regalo sembra detenere un valore particolare: si tratta, infatti, così come la corona, di un

---

<sup>538</sup> Con significato più traslato cfr. anche Auson. *Epist.* 13,57 (*Colaue et insutos terrenis uermibus hamos*); Prud. *c. Symm.* 2,290 (*Pellibus insutis hirtos sumamus amictus!*).

<sup>539</sup> Un'altra occorrenza del termine *genista* è in Calp. Sic. *Ecl.* 1,5, *Molle sub hirsuta latus explicuere genista?*

attributo regale<sup>540</sup>. Ciò che si sta gradualmente suggerendo è che Partenope non solo è sposa, vergine, dea e ninfa, ma è ha anche rango regale. Che ci fosse un'allusione più o meno sottile alla sfera politica era ben intuibile anche dal riferimento al rapporto di "padronanza" nei suoi confronti che in questi versi emerge in maniera vigorosa e come mostra il continuo ricorso al termine *domina*.

I versi 570 e 571 sono occupati dalla descrizione del diadema. A prima vista, la struttura della descrizione del diadema è diversa rispetto a quello delle vesti di Marcianide: il termine *mitellam* va a occupare l'ultima posizione nel verso, mentre è preceduto da una perifrasi altisonante che ne descrive le caratteristiche materiali e il valore prezioso *fictiliumque operum decus immortale mitellam*. Nel verso 571 vengono invece presentati i restanti caratteri, quelli cromatici. Il termine *mitellam*, che rimane quasi sospeso in fine del v. 571, dunque, fa da cerniera fra i due versi e, come *vestes* nel v. 567, occupa una posizione centrale all'interno della descrizione che lo riguarda.

I caratteri principali del diadema vengono espressi mediante la lunga perifrasi altisonante "*fictilium operum decus immortale*"<sup>541</sup>, in cui spicca in particolare la formula enfatica e celebrativa *decus immortale*, diffusa nella tradizione sia pagana che cristiana<sup>542</sup>. Il riferimento all'immortalità, unito alla menzione del diadema e della corona di palma, tuttavia, richiama decisamente la sfera religioso. L'associazione della corona e del diadema in ambito cristiano, con un'allusione religiosa agli 'epitalami', è presente in un passo di Venanzio Fortunato dedicato alla descrizione della Vergine (Ven. Fort. *Carm.* 8, 4, 1-10):

Inter apostolicas acies sacrosque prophetas  
 Proxima martyribus praemia uirgo tenet.  
 Splendida sidereo circumdata lumine per gens  
 Iungitur angelicis casta puella choris.  
 Fruge pudicitiae caeli dotata talent  
 Aeterni regis ducitur in thalamis.  
 Pulchra corona caput triplici diademate cingit  
 Et gemmae exornant pectora colla comam.  
 Induitur teneris superaddita purpura membris  
 Et candore niuis fulgida palla tegit.

Nel passaggio riportato la Vergine viene descritta come martire (v. 2) e la palma, che è menzionata nel testo pontaniano tra i doni di Murrone, è appunto il simbolo del martirio e l'attributo dei martiri. La corona descritta in Venanzio Fortunato presenta, poi, una struttura "triplice", in quanto avvolge con triplice diadema il suo capo: anche nella *Lepidina* si fa riferimento a una 'triplice' corona come dono destinato a Partenope<sup>543</sup>. La Vergine viene, infine, immaginata avviarsi verso i talami del re eterno (v. 6), anche Partenope è destinata a talami regali, ma a quelli matrimoniali. Partenope viene attorniata, qui, da una sorta di aura religiosa, quasi "mariana". Viene da supporre che il

<sup>540</sup> Cfr. Lux. *Anth.* 298, ext. *In spadonem regium, qui mitellam sumera*; Lux. *Anth.* 298, 3 *Spado regius mitellam*. Il termine occorre anche in Verg. *App. copa* 1 *Copa Surisca, caput Graeca redimita mitella*.

<sup>541</sup> Il riferimento agli oggetti fittili rappresenta un'ulteriore suggestione che potrebbe rimandare a un artigianato locale.

<sup>542</sup> Stat. *Theb.* 8, 759 *Venerat et misero decus immortale ferebat*; Sil. Ital. *Pun.* 14, 341 *Vir fuit Isthmiacis decus immortale colonis*; Iuven. *euang. praef.* 2, 18 *Inmortale decus tribuet meritumque repente*; Claud. in *Eutr.* 2, 282 *Aurea sanctarum decus immortale comarum*; Claud. *carm. min.* 27, 64 *Admonet ut rerum decus inmortale remittent*; Prud. *c. Symm.* 2, 757 *Virtutis pretium decus immortale secuto*; Prosp. *prou.* 205 *Immortale decus, superato apprendite caelo*; Ven. Fort. *carm.* 2, 4, 23 *Inmortale decus nece iusti laeta parasti*; *Carm. epigr.* CLE 748, 26 *Immortale decus numerosa prole parentes*.

<sup>543</sup> L'associazione di *triplex* e *corona* in ambito pagano compare in: Stat *Theb.* 4,168 (*Versat onus; sqaulet triplici ramosa corona*), nella descrizione dello scudo di Capaneo, raffigurante l'idra morta, attorta tre volte su se stessa; in ambito religioso in Heiric. *Germ.* 6,444 (*Interea Christus triplici caput ipse corona*), riferito a Cristo.

carattere particolare (ed eccezionale) dei doni offerti da Murrone possa essere riflesso del culto della Madonna della Misericordia, celebrato a Castel Morrone, sul cui territorio, fra l'altro, è presente anche un monte denominato Monte Madonna della Misericordia. Nel resto del componimento, infatti, le allusioni cristiane sono assenti e, anzi, completamente estranee al tono generale, ma qui esse potrebbero trovare giustificazione in un culto specifico proprio della località personificata.

Il v. 571, come accennato, è dedicato tutta alla descrizione cromatica del diadema, caratterizzata dal solito intenso colorismo, ottenuto con l'accostamento del colore del croco a quello della digitale; la struttura del verso è estremamente ponderata: i termini che designano le due piante occupano il centro del verso, che è incorniciato dai participi assonanti: *intinctamque* e *cinctam*. Più in generale, la spiccata sonorità del verso è fondata sull'insistenza della sorda velare *c*: *intinctamque*, *croco*, *bacchare*, *cinctam*, che riesce, in qualche modo, a evocare il suono squillante che possono provocare gli oggetti di ceramica.

vv. 572-574: Et mihi iuncta fide et ceparum Puluica cura  
 Hoc et idem mea Panicoclis studiosa lupini  
 Adventare refert socia cum gente Vesuum,  
 Oblitum cladisque suae ueterumque malorum

Dal v. 572 viene preparato un nuovo importante arrivo, quello di Vesuvio. Anche di lui la ninfa ha sentito parlare da terzi, ma in questo caso la fonte è esplicitata: ne ha appreso da due ninfe a lei particolarmente legate: Pulvica e Panicocle, che sono personificazioni rispettivamente dei comuni di Polva e di Villaricca<sup>544</sup>. Il legame di grande intimità che le unisce a Planuride è sottolineato dall'espressione *iuncta fide* del v. 572 e dall'uso dell'aggettivo *mea* del v. 573 riferito a Panicocle. L'esclusività di questo rapporto è ulteriormente dimostrata dal fatto che il nesso che unisce *iunctus* a *fides* associa, nella tradizione classica, a una valenza morale una politica: esso ricorre in Ovid. *Trist.* 1,3,66. (*O mihi Thesea pectora iuncta fide!*), per indicare la fedeltà dei cuori dei suoi congiunti, pari a quella di Teseo e Piritoo, mentre in Sil. Ital. *Pun.* 16,255 (*Certa iuncta fide et populi Laurentis honores.*) è riferito al valore dei Romani, che sarà unito con un sicuro patto di lealtà nei confronti di Siface, re dei Massali, nel discorso che Scipione fa al re per indurlo a diventare suo alleato.

A unire Planuride e Pulvica, tuttavia, non è solo una generica e tradizionale *fides*, ma anche una comune dedizione: quella per la coltivazione delle cipolle (*ceparum cura*, v. 572), prodotto che doveva essere tipico della zona di Polvia. Quindi, a un elemento comune nella tradizione, la *fides*, ne viene accostato uno completamente innovativo e, se si vuole, anche 'destabilizzante', in quanto estraneo alla tradizione della poesia bucolica.

Panicocle, invece, è definita *studiosa lupini* (v. 573) e probabilmente vi è da riconoscere un riferimento a una ricca produzione di lupini nella zona. Sicuramente si tratta, in entrambi i casi, di piante che non sono proprie della tradizione bucolica, ma che s'inseriscono bene nella tradizione economica dell'area napoletana.

Solo al verso 574 viene esplicitato l'oggetto del racconto delle due ninfe, nell'espressione *adventare refert* (v. 574), in cui il verbo singolare *refert* è da intendere come singolare *ad sensum*, che sostituisce la voce verbale *referunt* che ci si aspetterebbe: evidentemente il loro racconto è inteso come un'unità coerente e inscindibile.

La posizione dei termini all'interno del v. 574, contenente l'inizio del racconto delle ninfe, appare strategica: apre il verso il verbo *adventare*, che suggerisce l'idea

<sup>544</sup> Seguiamo l'attribuzione della Monti Sabia, ricavata dalla ricostruzione del Summonte. Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 573, p. 64.

della corsa veloce e precipitosa, immagine tanto ricorrente da costituire quasi un motivo topico all'interno del componimento; in posizione finale, a chiusa del verso, compare, invece, il soggetto *Veseuum*: un'apparizione così importante, dunque, viene posticipata il più possibile (anche all'interno del verso) e preparata, oltre che dall'anticipazione del verbo *adventare*, anche dall'introduzione della specificazione *socia cum gente*.

Il primo elemento a cui è associata l'apparizione del Vesuvio è costituito dalle sue eruzioni, definite con la coppia enfatica *cladis suae* e *veterumque malorum*<sup>545</sup>; nel v. 575, mediante l'espressione chiasmica *cladisque suae ueterumque malorum*, vengono, dunque, concentrati secoli e secoli di eruzioni e tragedie e viene condensata la paura secolare, quasi atavica, in cui vive e con cui convive la regione vesuviana. L'aggettivo *veterum*, inoltre, va inteso anche in senso "letterario": il Vesuvio rappresenta, infatti, uno dei vulcani dalla tradizione letteraria più antica e ricca: la sua distruttività è stata consegnata all'immaginario collettivo letterario già antico dalla descrizione dell'eruzione del 79 d. C. da parte di Plinio il Giovane, nella narrazione delle ultime ore di vita dello zio, Plinio il Vecchio<sup>546</sup>. Ma, come prescrive il rituale della festa, nel matrimonio non c'è posto per il lutto e il dolore, che vengono prontamente messi da parte<sup>547</sup>: la bellezza e l'importanza delle nozze di Parthenope è, tuttavia, tale da farli dimenticare, come mostra il ricorso al participio *oblitum*, che è collocato immediatamente dopo il termine *Veseuum*, a inizio del verso successivo<sup>548</sup>.

vv. 576-580 Finitimos heroas et alta ex arce Cicalae  
 hircosum Capreonem, hirco nymphaque creatum,  
 succinctum rapis et amictum tempora porro.  
 Curribus hunc corbes atque horrea auellanarum  
 Deuehere, ipsum uda referentem carmen auena

Insieme al Vesuvio compaiono non meglio precisati *finitimos heroas*, con cui devono essere indicati generalmente i comuni vesuviani, e un certo Capreone, proveniente dalla "rocca di Cicala". Per la sua identificazione risulta indizio fondamentale e unico proprio la determinazione *alta ex arce Cicalae*, che si riferisce a Castelcicala nelle vicinanze di Nola<sup>549</sup>.

Molto articolata risulta essere tutta la descrizione del personaggio Capreone: il suo nome viene ritardato al v. 577, ad occupare la prima posizione del verso, ed è accompagnato dall'aggettivo *hircosum*; ne viene, quindi, dapprima esplicitata l'origine ibrida, definendolo figlio di una ninfa e di un caprone (v. 577), poi l'aspetto (v. 578), quindi l'attività principale (v. 579) e, infine, ne viene annunciato un canto (v. 580).

<sup>545</sup> Il valore patetico dell'espressione *ueterum malorum* è confermato dai precedenti classici: cfr. Verg. *Aen.* 6,527 (*Et famam exstingui ueterum sic posse malorum*), in cui vengono così indicati i mali causati da Elena; Verg. *Aen.* 11,280 (*Pergama nec ueterum memini laetorie malorum*), dove l'espressione indica i mali sofferti da Diomede, che rifiuta di entrare in guerra contro i Troiani; in Ovid. *Met.* 13,570 (*Nomen habet ueterumque diu memor illa malorum*), dove indica le sciagure e i mali patiti da Ecuba.

<sup>546</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 575, p. 65. Per la narrazione dell'eruzione del 79 d. C. cfr. Plin. *Epist.* VI, 16.

<sup>547</sup> Frequenti queste fugaci apparizioni del dolore, che vengono prontamente stemperate dal tono epitalamico, quasi con l'intento di esorcizzarle.

<sup>548</sup> Il motivo dell'oblio dei dolori passati e presenti in occasioni particolari è presente, ed espresso in maniera molto simile con l'accostamento del participio *oblitus* e del termine *malorum*, anche in Ovid. *Trist.* 5,5,5 (*Lingua fauens adsit, nostrorum oblita malorum*), dove il poeta esorta la sua lingua a tacere e a dimenticare le sventure in occasione del genetliaco della moglie; in Val. Fl. *Argon.* 8,238 (*Reddita cura comis, graditurque oblita malorum*), dove Medea dimentica i suoi mali mentre si prepara a unirsi a Giasone.

<sup>549</sup> L'identificazione si deve alla Monti Sabia, che ricostruisce la collocazione in base alla nota del Summonte: cfr. I.I. Pontani *Eclogae*, nota al v. 576.

La formula usata per esprimere l'origine divina di Capreone (v. 577 *hirco nymphaque creatum*) è la stessa usata da Ovidio per Ampelon, personificazione della vite, in *Fast.* 3,427 (*Ampelon intonsum satyro nymphaque creatum*), con la sola sostituzione del satiro con il capro.

La natura 'pastorale' del personaggio viene insistentemente rimarcata nel v. 577 dal nome parlante "Capreone" e dalla figura etimologica *hircosum*; *hirco*. Ma gli attributi che lo caratterizzano sono, ancora una volta, "ortolani": le sue tempie, infatti, sono circondate di porro e rape, prodotti che dovevano essere abbondanti nella zona. La descrizione di questi caratteri "ortolani", tuttavia, è condotta con un'espressione di ascendenza epica: l'associazione dei termini *succinctum* e *amictum* compare, benché in una struttura sintattica diversa, in Verg. *Aen.* 12,401 (*Paeonium in morem senior succinctus amictu*), nella descrizione di Iapige, ritratto come un vecchio cinto con veste ritorta, secondo l'uso peonio)<sup>550</sup>; in Virgilio il termine *amictu* funge da ablativo di limitazione, mentre nel Pontano costituisce un secondo participio, ma, in ogni caso, non cambia il tono generale del passaggio, che tende a nobilitare il personaggio.

Nel v. 580 Capreone è descritto, mentre è intento a trasportare cesti e depositi di noccioli; anche in questo caso l'immagine è costruita mediante strumenti iperbolici: il carico di Capreone è formato non solo da *corbes*<sup>551</sup>, ma anche, addirittura, da *horrea* di nocchie, indicate con il termine *avellanas*, che è solo medievale e rinascimentale<sup>552</sup>. Il termine, inoltre, viene presentato subito prima del verbo *devehere* e, in questo modo, viene a trovarsi incorniciato fra i carri con cui è trasportato e il verbo stesso. Capreone, evidentemente, impersona una località che all'epoca doveva detenere forti caratteri pastorali, che si doveva distinguere per l'allevamento caprino, ma in cui doveva essere spiccata anche la dimensione agricola e, in particolare, la coltivazione di rape, porro e nocchie.

Il verbo *devehere* scivola a inizio del v. 580, caricandolo dell'idea di un faticoso trasporto; nello stesso verso è presente l'altro verbo, *referentem*, che in questo caso, però, non ha valore fisico, ma è riferito al carne che egli compone con l'*avena*. Capreone, rappresentato con la zampogna umida, è caratterizzato, dunque ulteriormente in senso pastorale e, per la precisione, come cantore bucolico.

vv. 581-584: «Rura meam te, Amarylli, tenent, ego uector in urbem:  
Dum redeo simul et pepones cole et allia uelle.  
Ex urbe, o Amarylli, tibi noua munera porto  
Fusosque flauamque colum pictosque cothurnos»

I versi 581-584 sono occupati dal canto di Capreone, che non solo costituisce l'ennesimo esempio d'inserzione di canti bucolici, ma rivela anche un particolare esempio di tecnica narrativa, in quanto Planuride sta qui riferendo il canto che, a sua volta, le è stato riferito da altre ninfe: esso è, dunque, un canto con un doppio "livello narrativo" in quanto doppiamente 'filtrato'.

Il canto, che si preannunciava bucolico già nell'introduzione del v. 580 (in quanto intonato con l'*avena*), presenta ulteriori elementi che appartengono indubbiamente a tale codice. Esso prende, infatti, avvio con l'apostrofe ad Amarilli, protagonista femminile per antonomasia del mondo bucolico e personaggio ricorrente in più passaggi

<sup>550</sup> Cfr. anche le occorrenze simili e più tarde, che sono evidenti calchi virgiliani, in: Claud. *Carm.* 8,566 (*Vidimus, Ausonio cum iam succinctus amictu*); Claud. *Carm.* 20,62 (*Tale ferunt? spado Romuleo succinctus amictu*); Paul. Aquil. *Carm.* 1,83 (*Terruit. Aut etiam croceo succinctus amictu*).

<sup>551</sup> Pers. *Sat.* 1,71 (*Artifices nec rus saturum laudare, ubi corbes*) Prud. *ditt.* 147 (*Implentur nimio micarum fragmine corbes*).

<sup>552</sup> Marbod. *Lapid.* 1,10, *Hic sed auellana maior nuce non reperitur*; Odo Magd. *Ern.* 6,279 *Prandet auellanas et uellit dentibus herbas*; Bonvesin *contr.* 164 *Sic et avellanas et amygdola sana comestu*; Pontano *Egl.* 6, 52 *Det tibi avellanas ficumque uvamque recentem*.

della tradizione. Amarilli è anche cantata nell'ecloga contenuta nell'*Antonius*<sup>553</sup>: evidentemente nell'immaginario bucolico del Pontano la "donna bucolica" s'identifica con Amarilli.

Ma, soprattutto, il verso 581 è attraversato da una tensione convenzionale nel mondo bucolico: l'opposizione fra campagna e città. I termini *rura* e *urbem* non a caso occupano rispettivamente l'inizio e la fine del verso: nel mezzo sono collocati i termini che esprimono una tensione parallela, quella fra l'io narrante e la donna amata (*te* ed *ego*), altra tensione convenzionale del mondo bucolico. Una terza dialettica va a caratterizzare il verso ed è quella fra una stasi e un movimento: Amarylli è trattenuta in campagna (*tenent*), l'io-narrante si sposta (*vector*) in città. Le varie contrapposizioni sono ben bilanciate: i poli oppositivi sono infatti parimenti distribuiti nelle due parti del verso. Nella prima sono presentate la campagna, Amarilli, la stasi (*rura meam te Amarylli tenent*), nella seconda l'io-narrante, il movimento, la città (*ego vector in urbem*). Il viaggio verso la città e l'abbandono della dimensione rurale rappresentano un motivo fondante del genere stesso: su di esso è imperniato la prima ecloga virgiliana, in cui compare appunto Amarilli, che rimane in campagna, mentre Titiro si reca in città. Se, dunque, l'ipotesto di riferimento è la prima bucolica virgiliana, l'attacco del canto è esemplificato su Tib. *Eleg.* 2,3,1, (*Rura meam, Cornute, tenent uillaeque puellam*), dove la situazione è simile: Nemesi, la donna amata dal poeta, è trattenuta in campagna, mentre il poeta è in città. La distanza tra l'io-poeta e la donna amata, la *puella* elegiaca, si tramuta nella tensione convenzionale tra campagna e città e ispira al poeta il desiderio di spostarsi in campagna e dedicarsi alla vita della campagna, come aveva fatto Apollo<sup>554</sup>.

La mistione di motivi bucolico-virgiliani e tibulliani lascia scorgere in controluce anche una riflessione poetica da parte del Pontano, che qui pare consapevole della contiguità di alcuni passi del *corpus* tibulliano con la bucolica virgiliana<sup>555</sup>. Il canto di Capreone, insomma, tradisce un doppio livello di speculazione poetica e riuso poetico: esso, da una parte, allude e ammicca al Virgilio delle *Bucoliche*, dall'altra ripropone formalmente l'elegia tibulliana, che, a sua volta, ammiccava e alludeva alle *Eclogae* virgiliane. Ci troviamo, dunque, di fronte a un articolato, complicato ed estremamente fine "gioco letterario".

Nel nostro caso, l'io-narrante consiglia alla donna, mentre è lontano, di prendersi cura della campagna, di coltivare i meloni e svellere l'aglio: lavori poco bucolici, a dire il vero, e riferiti, invece, alla dimensione "olitoria". Probabilmente, ancora una volta, i prodotti rurali qui menzionati riflettono la realtà economica del luogo. A sua volta, dalla città egli porterà ad Amarilli dei nuovi doni (*noua munera porto*). L'utilizzo del verbo *porto*, al posto del più classico *fero*, trova risposdenze nella tradizione classica:

<sup>553</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, a cura di C. Previtera, Sansoni, Firenze, 1943, pp. 98-99.

<sup>554</sup> Tib. *Eleg.*, 1- 14: *Rura meam, Cornute, tenent uillaeque puellam / Ferreus est, heu heu, quisquis in urbe manet. / Ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros, / Verbaque aratoris rustica discit Amor. / O ego, dum aspicerem dominam, quam fortiter illic / Versarem ualido pingue bidente solum / Agricolaque modo curuum sectarer aratrum, / Dum subigunt steriles arua serenda boues! / Nec quererer, quod sol graciles exureret artus, / Laederet et teneras pustula rupta manus. / Pauit et Admeti tauros formosus Apollo, / Nec cithara intonsae profueruntue comae, / Nec potuit curas sanare salubribus herbis: / Quidquid erat medicae uicerat artis amor. / Ipse deus solitus stabulis expellere uaccas.*

Per l'espressione *rura tenent* cfr. anche: Verg. *Aen.* 4,525-7, dove la campagna ricopre (*rura tenent*) di silenzio e pace la natura, in contrapposizione all'agitazione interiore di Didone (*Cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque uolucres, / Quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis / Rura tenent, somno positae sub nocte silenti*) e Ovid. *Met.* 3,2 (*Se confessus erat Dictaeaque rura tenebat*), dove la campagna cretese trattiene Giove, dopo il ratto di Europa.

<sup>555</sup> Cfr. ad esempio anche Tib. *Eleg.* 3, 14 *Inuisus natalis adest, qui rure molesto / Et sine Cerintho tristis agendus erit. / Dulcius urbe quid est? an uilla sit apta puellae / Atque Arretino frigidus Arnus agro? / Iam, nimium Messalla mei studiose, quiescas; / Neu tempestiuae saepe propinque uiae / Hic animum sensusque meos abducta relinquo, / Arbitrii quam uis non sinit esse mei.*

l'associazione del verbo con il termine *donum* è infatti in Verg. *Aen.* e in Verg. *Aen.* 11,333<sup>556</sup>, ma il riferimento sembra essere ancora una volta a uno degli ipotesti preferiti: in Catull. *Carm.* 64,279 il verbo *porto* è usato in associazione non con il termine *munera*, ma con *dona*, per indicare, appunto, i doni regali che Chirone reca alle nozze<sup>557</sup>. Lo stesso uso terminologico ricorre in Verg. *Aen.*, 880-2 (*Nec mortem horremus nec diuum parcimus ulli. / Desine, nam uenio moriturus et haec tibi porto / Dona prius." dixit, telumque intorsit in hostem*) per indicare le aste, intese come doni di morte, che Mesenzio scaglia contro Enea, come vendetta per la morte del figlio Lauso. Ma, chiaramente, sembra più opportuno identificare il diretto parallelo nel testo e contesto catulliano.

Rispetto ai passaggi precedenti della tradizione c'è da segnalare, però, l'inserzione dell'aggettivo *nova*, che non deve essere inteso come casuale: anche in questa particolare scelta lessicale può scorgersi una forma di 'riflessione' poetica del Pontano, uno dei momenti in cui più o meno esplicitamente egli dichiara le proprie intenzioni poetiche. Nel v. 583 due sono, in particolare, le indicazioni fornite in tal senso: oltre all'aggettivo *novus*, la determinazione spaziale *ex urbe*; ed esse trasmettono due informazioni fondamentali: ci troviamo di fronte a doni 'innovativi' e provenienti dalla città, ovvero 'urbani'. Nel verso successivo questi indizi vengono ulteriormente arricchiti ed esplicitati; il v. 584 è occupato, infatti, dall'elenco dei regali che saranno portati alla donna: fusi, conocchia e coturni colorati. Si tratta, dunque, come era già stato preannunciato, di doni estranei alla tradizione bucolica (ma anche alla tradizione epitalamica: il Chirone del carne 64 di Catullo recava, infatti, 'doni silvestri'). L'aggettivo *novus* va, dunque, inteso come 'nuovo', 'estraneo', 'altro' rispetto al mondo bucolico. La dimensione della città fa dunque violentemente irruzione in questo stralcio di canto bucolico sotto forma di prodotti tipici di un'economia urbana, che potrebbero anche alludere a un relativo artigianato locale, da smistare e commerciare in città.

Anche il lessico adottato si allontana dal codice bucolico; le scarpette destinate ad Amarilli vengono definite, ad esempio, con modalità ovidiana: l'espressione *pictos cothurnos* ricorre, infatti, in Ovid. *Am.* 2,18,15 (*Risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos*) e in Ovid. *Am.* 3,1,31 (*Hactenus, et mouit pictis innixa cothurnis*) per indicare le calzature della Tragedia. I restanti elementi, il fuso e la conocchia, sono ugualmente sconosciuti al mondo bucolico e, invece, presenti in altri contesti<sup>558</sup>.

I vari elementi sono però presentati con un'estrema attenzione alla resa "cromatica" e "musicale" del verso: la prima è ottenuta con un'aggettivazione mirata che colloca a breve distanza *flava* e *pictos*, la seconda è perseguita mediante l'allitterazione dapprima della consonante *f* (*fusosque flavam*) e poi della velare sorda *c*: *colum pictosque coturnos*, ai fini di ricreare un suggestivo effetto sonoro che riproduce i rumori del fuso e dei lavori alla tela.

vv. 585-589: Alternant socii atque iterant noua carmina ualles  
 Nos dominae siliquas et corna rubentia, felix  
 Oscula Sebethus feret et feret oscula uirgo.  
 Nos ferimus dulcem peponum et melimela beatiss;

<sup>556</sup> Verg. *Aen.* 11,281 (*Munera quae patriis ad me portatis ab oris*); Verg. *Aen.* 11,333 (*Munera portantis aurique eborisque talenta*; cfr. anche Lucil. *Sat.* 168 *Hi prae se portant ingentes munere pisces*).

<sup>557</sup> Catull. *Carm.* 64,279 *Aduenit Chiron portans siluestria dona*.

<sup>558</sup> La canocchia, oltre a comparire nello stesso carne 64 di Catullo (Catull. *Carm.* 64,311 *Laeua colum molli lana retinebat amictum*), viene menzionata in associazione con il fuso in Ovid. *Met.* 4,229 (*Et colus et fusi digitis cecidere remissis*) dove vengono descritti gli strumenti della filatura che la fanciulla Leucotea si lascia sfuggire per la paura dalle mani, quando il dio Sole si rivela, e in Sen. *Herc.* O. 219 (*Captiua colus fusosque legam*), dove sono menzionati gli strumenti che Iole userà ben presto come schiava per una padrona.

La forma bucolica del canto di Capreone, che contenutisticamente si apre ad altri codici, è confermata nel v. 585: il canto è tanto più bucolico in quanto viene ‘alternato’ dai compagni e ‘riecheggiato’ dalle valli. Si fa qui riferimento a dei *socii* non meglio specificati, che alternano il canto e che sono, evidentemente, da identificarsi con i *finitimos heroas* del v. 576.

Il verso 585 non solo funge da cerniera fra il canto di Capreone e quello che le valli riecheggiano, ma fornisce anche delle indicazioni preziose: infatti si fa ricorso ancora una volta all’aggettivo *novus* (*nova carmina*). La locuzione è presente anche in Verg. *Ecl.* 3,86 (*Pollio et ipse facit noua carmina: pascite taurum*), dove riveste un’estrema importanza, in quanto sta a identificare il genere bucolico e la sua validità, in contrapposizione a quell’epico<sup>559</sup>. Il Pontano mutua dall’esempio virgiliano il valore “identificativo” e “dichiarativo” della formula: i *carmina* qui intonati dai compagni di Capreone sono sempre bucolici (come nella terza ecloga virgiliana), ma, allo stesso tempo, innovativi rispetto alla tradizione bucolica. L’affermazione potrebbe apparire ambigua e contraddittoria, ma l’effetto di ‘ambiguità’ è ricercato nella costruzione stessa del passaggio pontaniano, dove l’aggettivo *novus* è affiancato, intenzionalmente, al verbo ‘ripetere’ (*iterant*).

L’obiettivo qui perseguito dal poeta è effettivamente ambizioso e complesso. Egli fornisce, mimetizzandolo quasi nella macrostruttura del componimento, non solo un esempio di generico canto bucolico, bensì, più precisamente, un esempio di canto amebeo bucolico-epitalamico. L’umanista mostra, così, di conoscere e padroneggiare perfettamente gli strumenti, le strutture proprie dei diversi generi e di saperle fondere e miscelare con disinvoltura e originalità. La natura di canto amebeo dei vv. 580-589 è svelata dal ricorso al verbo *alternant* (collocato per di più in posizione incipitaria nel v. 585), e dall’uguale numero di versi che caratterizza i due segmenti poetici (vv. 581-584; 586-589).

Se la forma del canto di risposta è bucolica, in quanto amebeo e riecheggiato, il contenuto appare, invece, esplicitamente epitalamico: il coro porta a Parthenope baccelli e bacche di corniolo, Sebeto le porterà baci e la vergine ricambierà i baci. Innanzitutto, i termini usati per i frutti portati in dono sono estranei alla tradizione bucolica e ricorrono, invece, in quella satirica e della trattatistica tecnica: anche in questo caso si può pensare a un riferimento alla realtà agraria-economica dell’area vesuviana<sup>560</sup>, come pure per i frutti menzionati nel v. 588 come doni del coro agli sposi (il melone e le mele nane), in quanto essi appartengono a una tradizione altra rispetto a quella bucolica; le mele nane, *melimela*, infatti, rientrano in quella satirico-epigrammatica<sup>561</sup>, il melone per lo più nella trattatistica<sup>562</sup>.

<sup>559</sup> Cfr. anche Ovid. *Am.* 1,8,57 (*Ecce, quid iste tuus praeter noua carmina uates*), dove indica genericamente le poesie che il poeta dà alla donna amata.

<sup>560</sup> Iuv. *Sat.* 11,58 (*Si laudem siliquas occultus ganeo, pultes*); Seren. *Med.* 311 (*Decoctis potantur aquis siliquaeque madentes*); Seren. *Med.* 433 (*Nec non et lini tunsum siliquaeque legumen*). Cfr anche: Manil. *Astr.* 4,735 (*Nec paribus siliquas referentem uiribus omnis*); Prud. *cath.* 3,63 (*Nos holeris coma, nos siliqua*); Pallad. *Insit.* 117 (*Assuescunt siliquae uiridi mollescere suco*); Pallad. *Insit.* 153 (*In modicam tornat siliqua tendente figuram*); Carm. epigr. 335,1 (*Siliqua frequens foueas mea membra lauacro*).

<sup>561</sup> Hor. *Sat.* 2,8,31 (*Post hoc me docuit melimela rubere minorem*); Mart. *Epigr.* 1,43,4 (*Dulcibus aut certant quae melimela fauis*); Mart. *Epigr.* 7,25,7 (*Infanti melimela dato fatuasque mariscas*); Mart. *Epigr.* 13,24,2 (*Ponentur, dicas: "haec melimela placent"*).

<sup>562</sup> Plin. Maior, *Nat. Hist.* 19, 65; 20, 11; Cypr. Gall. *Num.* 357 *Inemptos pepones aluumque inflare solentes*; Gargilius Martialis, *Medicinae ex oleribus et pomis*, 15, 148; Marc. Empiric. *De medicamentis*, 4, 41; 19, 42; Apic. *De re coquinaria*, 3,7; Macrobian. *Saturnalia*, 5, 9; Amarcus, *Sermones*, 3, 3, 323.

La struttura del canto è scandita in due sezioni di due versi ciascuna. Nella prima (vv. 586-7) è istituita una corrispondenza fra il coro e gli sposi: come il coro porta frutti agli sposi, così Sebetho porta baci a Parthenope e la sposa ne reca allo sposo. L'aggettivo *felix*, che è riferito a Sebeto, ma rimane isolato e valorizzato in fine del verso 586, fa da gancio fra le due immagini, quella dell'offerta di frutti e quella dell'offerta dei baci. L'*enjambement* fra i due versi fa scivolare a inizio del verso 587 il termine *oscula*, che costituisce il motivo dominante del frangente poetico: non solo si trova a inizio del verso, ma ne viene anche ripetuto nell'ultimo dattilo. Il verso 587, che pure è collegato e in rispondenza al v. 586, costituisce in sé ugualmente un'unità ben calibrata e autonoma: da una parte, cioè, si giustifica con il verso precedente e il parallelismo instauratovi (offerta di frutti-offerta di baci), dall'altra si regge in maniera autonoma sul parallelismo stabilito, a sua volta, tra i baci di Sebeto e quelli di Parthenope. La struttura parallela che prende così forma viene movimentata e ritmata dalla *variatio* degli elementi in corrispondenza: il verso viene diviso in due segmenti dalla cesura eptemimera: nella prima, l'ordine dei termini vede disposti dapprima l'oggetto (gli *oscula*), poi il soggetto Sebethus, infine il verbo *feret*; nella seconda si trova dapprima il verbo *feret*, poi l'oggetto *oscula*, infine il soggetto (*virgo*). In questo modo è variata la posizione di ciascun elemento ed è creato un movimento oscillatorio, parabolico, che trova il suo centro dinamico nella sezione mediana del verso, dove le due identiche voci identiche *feret* e *feret* vengono affiancate e imprimono azione a tutta la sezione. Il tono del canto slitta sempre più verso l'erotico-elegiaco, come mostra l'associazione del verbo *ferre* e del termine *oscula*, che è ricorrente nell'elegia latina<sup>563</sup>.

Nella seconda coppia di versi emerge ancora più chiaramente il motivo epitalamico; il coro porta in dono un melone e delle mele nane agli sposi, che qui sono definiti come "*beatiss*": l'aggettivo si trova in fine di verso, in corrispondenza con il *felix* del v. 586, a riprova del fatto che le due sezioni dialogano e si corrispondono tra di loro e che sono attraversate da una tensione enfatica in crescendo: il felice del v. 586 diventa beato nel v. 588; l'immagine dello scambio di baci tra gli sposi del v. 587 viene sostituita da quella più metaforica, ma anche più intensa, degli sposi che raccolgono nel letto matrimoniale i frutti, usati come simboli erotici.

I due versi 588-9 rivelano, ugualmente, una costruzione basata sul parallelismo: in corrispondenza del pronome personale (*nos*) del v. 588 è posto, a inizio del verso successivo, il pronome (*hi*); nel v. 589, inoltre, è ripetuta la coppia di termini *peponum et melimela*, ma è inserito il verbo *legent* in contrapposizione alla voce verbale *ferimus* del verso precedente. Nell'ultima parte del verso 589 diventa, così, preponderante la sfera epitalamica, come dimostra l'impiego del verso *legere* e dell'endiadi *thalamoque toroque*<sup>564</sup>: l'immagine del melone e delle mele colte nel talamo nuziale si carica di un significato erotico in perfetta armonia con il carattere imeneico del componimento. Il parallelismo di questo passaggio e la ripetizione di strutture simili forniscono l'idea di una scena ben scandita nei suoi passaggi, che ripercorre i vari momenti di un rituale.

Il canto amebeo, che era iniziato come bucolico e con chiare allusioni alla sfera bucolica, finisce, così, per essere squisitamente epitalamico e, d'altra parte, la struttura amebea rientra fra quelle privilegiate nei componimenti epitalamici.

<sup>563</sup> Prop. Eleg. 2,18,18 (*Et canae totiens oscula ferre comae*); Prop. Eleg. 1,20,28 (*Oscula et alterna ferre supina fuga*); Tib. Eleg. 1,9,78 (*Tune aliis demens oscula ferre mea?*); Ovid. Ars 2,325 (*Et uideat flentem, nec taedeat oscula ferre*); Ovid. Ars 2,534 (*Turpe nec ad teneros oscula ferre pedes*); Ovid. Ars 3,310 (*Oscula ferre umero, qua patet, usque libet*); Ovid. Epist. 3,128 (*Multaque mandatis oscula mixta feram*); Ovid. Met. 7,729 (*Continui, male quin, ut oportuit, oscula ferrem*); Cfr. anche Hor. Carm. 3,5,41 (*Fertur pudicae coniugis osculum*); Carm. Epigr. 950,2 (*Braciola et teneris oscula ferre labelis*)

<sup>564</sup> Il termine *torus* è menzionato insieme a *thalamus* anche in Ovid. Met. 7,709 (*Sacra tori coitusque nouos thalamosque recentis*), riferito al letto nuziale di Cefalo e Pocrì, e in Sen. Octavia 742 (*Veloxque sensus. Coniugem thalamos toros*).

vv. 590- 594: Ipse autem monte e summo sua dona Veseuus  
 Deuectat triuium ad uetus Artusique macellum  
 Inuectusque asino spargit sua munera plebe  
 Delicias ruris, post et digitalia et aptos  
 Verticulos fuso et tinnuleas uolsellas

Dopo la parentesi dedicata a Capreone, dal v. 590 l'attenzione ritorna a focalizzarsi su Vesuvio, il cui nome compare nuovamente in posizione di rilievo, a fine del verso. In questa nuova sequenza viene descritta la sua offerta di doni; il movimento da cui è percorsa tutta l'immagine è, ancora una volta "discendente" e questa idea è resa grazie all'espressione *monte e summo* e grazie al verbo *deuectat*: Vesuvio è immaginato trasportare i doni dall'alto del monte (*monte e summo*) fino al vecchio macello Artusio, località riguardo alla quale il Summonte non fornisce informazioni<sup>565</sup>. Il movimento, inoltre, risulta decisamente esteso e va ad abbracciare ben due versi: esso parte nel v. 590 con la determinazione spaziale *monte e summo*, si dispiega tra v. 590 e v. 591 grazie all'*enjambement* che fa scivolare *deuectat* in posizione iniziale e termina nel v. 591 con la specificazione di moto a luogo *ad uetus macellum*. Si accompagna a quest'immagine di ampio respiro anche una spiccata sonorità, che insiste sul suono duro della dentale sorda e del gruppo consonantico *ct*: *Deuectat triuium ad uetus Artusique macellum Inuectusque*, quasi a voler evocare il rumore dei doni trasportati.

Sono in particolare i due verbi *deuectat e inuectus* a risponderci e non solo fonicamente: l'azione attiva di Vesuvio che trasporta i doni si complica e tramuta in quella passiva di Vesuvio che viene trasportato su un asino.

Il suo arrivo, poi, sembra rispondere a una convenzione scenica molto diffusa nell'ambito delle rappresentazioni del Quattrocento: "l'ingresso di un personaggio comico a cavalcioni di un asino è un *topos* scenico già famoso nella festa quattrocentesca, probabilmente legato al trionfo di Bacco e alle prodezze di Sileno"<sup>566</sup>. Il personaggio di Vesuvio viene, effettivamente, avvolto da un'aura trionfale: egli è presentato come un magnanimo benefattore che sparge i suoi doni sulla folla (v.592). La formula *sua munera* del v. 592 si trova in perfetta rispondenza con l'espressione *sua dona* del v. 590, mentre al termine *Veseuus* che chiudeva il v. 590 risponde nel v. 592 *plebi*, in una costruzione in sé perfettamente conclusa.

I due versi successivi (vv. 593-594), infatti, sono occupati dall'elenco dei doni di Vesuvio, che sono, sostanzialmente, di due specie: rurali e artigianali. La distinzione è operata dallo stesso poeta mediante l'avverbio *post* inserito fra l'espressione *delicias ruris* e il resto dell'elencazione: quindi, da una parte le primizie della campagna (*delicias ruris*), dall'altra, poi, ditali, fusaioli e molle per il fuoco (*post et digitalia et aptos / verticulos fuso et tinnuleas uolsellas*). Fra i doni 'urbani' di Vesuvio s'inseriscono, quindi, strumenti per la cucitura e la tessitura, tradendo un interesse per la dimensione 'tessile' che abbiamo già incontrato numerose volte<sup>567</sup>.

L'elenco risulta originale, oltre che per la bipartizione in esso presente, anche per il lessico a cui si fa ricorso: la formula *delicias ruris* non trova riscontri nella poesia classica, né medievale<sup>568</sup>. Anche i termini usati per indicare i doni artigianali, che

<sup>565</sup> Neppure la Monti Sabia riesce a proporre alcuna identificazione per il luogo. Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*. Nota al v. 591.

<sup>566</sup> Pieri, *La scena boschereccia*, p. 89.

<sup>567</sup> Cfr. Nota 478, p. 166.

<sup>568</sup> Essa compare solo nella poesia umanistica e, probabilmente, a partire proprio da Pontano: cfr. Mantov. *Parth.* I 3, 54 (*Deliciae ruris nocturnae haec pabula mensae*); M. A. Flamin. *carm.* 2, 13, 1 (*Deliciae ruris fons formosissime, tuque*); M. A. Flamin. *carm.* 4, 12, 1 (*Deliciae ruris cum pulchra periret Hyella*); Bargaesus *carm.* 4, 5, 32 (*Ruris deliciis, opacitate*); Bargaesus *carm.* app. 15, 14 (*Ruris deliciisque: queis abundant*).

riflettono una stretta aderenza alla vita quotidiana, o non trovano spazio nella poesia classica o s'inseriscono nella lingua comico-satirico: nessuna attestazione per *digitalia* (v. 593); mentre *verticulus* compare in Lucil. Sat. 165 (*Haeret uerticulis affixum in posteriore*), in Auson. *Cento nuptialis*, 36 (*harum uerticularum uariis coagmentis simulantur species mille formarum: helephantus belua aut aper bestia*) e nella trattatistica di vario genere<sup>569</sup>. Il termine *volsella* appare nella commedia e nell'epigramma: in Plaut. *Curc.* 577 (*At ita me uolsellae, pecten, speculum, calamistrum meum*) e in Mart. *Epigr.* 9,27,5 (*Purgentque saeuae cana labra uolsellae*)<sup>570</sup>; completamente originale, invece, l'aggettivo *tinnuleas* che gli viene attribuito e che conferisce, con il suo carattere onomatopeico all'intero verso una pertinente sonorità: più in generale, la prevalenza della liquida *l*, alternata alla dentale sorda *t*, riproduce efficacemente il tintinnare degli strumenti metallici (*verticulos fuso et tinnuleas volsellas*).

I doni artigianali, che richiamano a una dimensione per lo più urbana, sono elencati con una complessa *cumulatio* che è ottenuta mediante polisindeto ed è resa ancora più incalzante dall'*enjambement* fra il v. 593 e 594. Se è abbastanza comprensibile la ragione della scelta dei mantici di ferro come dono recato da Vesuvio, che rimanda in maniera perspicace alla sfera del fuoco, più oscuro il riferimento ai ditali e ai fusaiuoli. Anche in questo caso si potrebbe pensare, in realtà, a un riflesso dell'economia locale vesuviana, che doveva forse annoverare questo tipo di artigianato. Più agevole l'interpretazione del riferimento alle *delicias ruris*: i terreni vesuviani sono caratterizzati realmente da una grande fertilità, dovuta alla loro natura lavica e al deposito di ceneri vulcaniche.

vv. 595-6: Plebs plaudit uarioque asinum clamore salutant  
 basiculisque apioque ferum nucibusque coronant.

Nella sequenza successiva viene descritta la reazione della folla all'arrivo di Vesuvio, che è accolto, a sua volta, come festeggiato. Il suo asino viene, infatti, coronato con broccoli (*basiculis*), sedano (*apio*) e noci (*nucibus*). Se le noci rientrano nel rituale epitalamico, diverso il discorso per i broccoli e il sedano, che sono prodotti ad esso completamente estranei e qui si riferiscono evidentemente a prodotti che dovevano essere coltivati nella zona ai piedi del Vesuvio. Il termine *basiculis* è, anzi,

<sup>569</sup> Vitruv., *De architectura*, 10, 8, 1 (*supra basim eriguntur regulae dextra ac sinistra scalari forma compactae, quibus includuntur aerei modioli, fundulis ambulatilibus ex torno subtiliter subactis habentibus fixos in medio ferreos ancones et verticulis cum vectibus coniunctos, pellibus que lanatis involutis*); Vitruv., *De architectura*, 10, 8, 1 (*quibus foraminibus proxime in verticulis conlocati aerei delphini pendentia habent catenis cymbala ex ore infra foramina modiolorum calata*); Prisc. *Partitiones XII versum Aeneidos principalium, Ad Aen. III*, 1: (*hinc est et versutus et Vertumnus et vertex et vertigo et verticulum et versura*); De physiognomia liber, 53 (*cum autem inter coniunctionem scapularum et cervicis originem verticulus eminet nec ceteri leniter sibimet conveniunt, sed per intervalla cohaerent, ut sit nodorum superficies aspera, superbi et insolentes sunt*); Cass. Fel. *De medicina ex Graecis logicae sectae auctoribus liber translatus*, 51 (*sed si forte nimia intestinorum verticula sive involutione acceptum clysterem retinuerint aegrotantes, simul et ventris officio negato, oportet ex folliculo aerarii curam adhibere, quo possit supra memorata intestinorum verticula sive involutio accepto vento replicari*). In Pontano compare anche in: *Tumul.* 2, 3, 12 *Accipe verticulos, accipe gemmeolos*.

<sup>570</sup> Attestazioni del termine sono presenti anche nella poesia umanistica italiana: Callimaco *Carm.* 87, 3 *Nec satis id, cautis volsellis merita recurrit*; Callimaco *Epigr.* 1, 19, 3 *Nec satis id: cautis volsellis menta recurrit*; Balbi *Carm.* 157, 15 *Volsellae, et strigiles, et acuta novacula quantum*.

del tutto estraneo alla tradizione poetica antica e compare solo in questo passo e in Pontano *Egl.* 6, 34 *Quin cui brasicae semen placet, huic dat ab ipso*<sup>571</sup>.

Per indicare la reazione della folla, nel verso 595 viene usato dapprima il singolare *plaudit*, poi il plurale *ad sensum salutant*; l'oggetto del saluto, *asinum*, occupa la posizione centrale del verso e si ritrova incorniciato dai termini *vario clamore*, divisi per *transiectio*.

Il verso è attraversato da un certo tono altisonante e nobilitante, considerato che l'espressione *vario clamore* si accosta, infatti, molto a quella presente in due versi epici: in Verg. *Aen.* 3,128 (*Nauticus exoritur uario certamine clamor*) il termine *clamor* è aggettivato con *nauticus*, ma è specificato con la formula *vario certamine*, che contiene l'aggettivo *vario* e dà vita alla stessa immagine; lo stesso discorso vale per Sil. Ital. *Pun.* 5,393 (*Pandit iter. clamor uario discrimine uocum*), dove *clamor* sta a indicare il clamore dei soldati nella mischia. L'associazione adottata dal Pontano, inoltre, compare anche identica nella tradizione tardo-antica e, per la precisione, in Claud. *Carm. Min.* 25,21 (*Cum subito uarius uicina clamor ab urbe*)<sup>572</sup>. Il conferimento di un carattere solenne è perseguito anche mediante l'allitterazione nella clausola che dà avvio al verso, *plebs plaudit*, che suggerisce il rumore del clamore e del plauso della folla<sup>573</sup>.

L'ultima parte del verso 596 è costruita in parallelo con il verso precedente: entrambi dislocano in posizione finale il verbo: *salutant* fa da contraltare a *coronat* del v. 595; in entrambi la penultima posizione è occupata da un ablativo strumentale (*clamore* nel 595 e *nucibus* nel 596); in entrambi i casi l'oggetto del verbo si trova prima dell'ablativo; non solo, ma l'oggetto viene sostanzialmente a coincidere, essendo lo stesso: l'asino (*asinum* nel v. 595 e *ferum* nel 596).

vv. 597-601: Mox uecti grauibusque rotant uinalia contis  
Plena horno, plena et bimo, nitrata quadrimo;  
Illa ruunt, ipse ex asino sua munera laudat  
Laudantem plausu sequitur Vesuina iuuentus  
Dissultantque cauae, fauet et de uallibus echo

La sequenza relativa all'accoglienza di Vesuvio continua, con uno spiccato gusto narrativo-descrittivo, che conferisce estrema attenzione al particolare.

Dopo la coronazione dell'asino, la seconda fase del rituale festoso prevede che vengano fatte rotolare delle botti di vino. L'allusione a un motivo ben preciso e molto fortunato della tradizione letteraria antica e rinascimentale diventa qui chiara: già l'apparizione di Vesuvio in groppa all'asino richiamava alla raffigurazione tradizionale di Sileno nel corteo bacchico. L'inserzione della menzione del vino rende ancora più trasparente l'allusione bacchica; nel passaggio si sta cercando di esaltare, in realtà, il vino vesuviano, la cui produzione è tuttora presente e fiorente alle falde del Vesuvio<sup>574</sup>: per questo motivo, Vesuvio assume i tratti convenzionalmente attribuiti a Sileno, raffigurato solitamente come ubriaco in groppa a un asino.

L'avverbio *mox* che apre il v. 597 scandisce drasticamente il passaggio alla nuova fase dominata dall'immagine delle botti trascinate, che viene attornata da un alone

<sup>571</sup> Per il termine *brasiculis* vedi la nota di L. Monti Sabia al verso del *Quinquennius* in cui ricorre il termine: I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 34, p. 138.

<sup>572</sup> Cfr. anche *Chron. Vult.* 5,3 (*Et populis uarios clamores reddat ab alto*).

<sup>573</sup> Cfr. *Sequ. Sang.* 31,7.3 (*Plebs omnis plaudat*).

<sup>574</sup> Basti pensare alla produzione della molto apprezzata varietà vinicola denominata *Lachryma Christi*. La vocazione vinicola della zona viene ricordata, in età antica, già da Marziale nell'epigramma 4, 44: *Hic est pampineis uiridis modo Vesbius umbris, / Presserat hic madidos nobilis uua lacus: / Haec iuga, quam Nysae colles plus Bacchus amauit, / Hoc nuper Satyri monte dedere choros. / Haec Veneris sedes, Lacedaemone gratior illi, / Hic locus Herculeo nomine clarus erat. / Cuncta iacent flammis et tristi mersa fauilla: / Nec superi uellent hoc licuisse sibi.*

epico mediante il ricorso alla formula *gravis contis*, che ricorda da vicino quella di Verg. *Aen.* 9,510 (*Omne genus Teucris ac duris detrudere contis*). Essa trova anche fonicamente un'opportuna raffigurazione mediante l'insistenza sulla dentale *t* e sulla consonante *v*: *mox vecti grayibusque rotant vinalia contis*, che riproducono il rumore del trascinarsi e del rotolamento botti. Il termine usato per indicare le botti non è nuovo nella tradizione, ma vi compare con altro significato: esso sta a indicare le antiche feste romane, denominate Vinalie. Il Pontano opera, invece, una sorta di processo metonimico, per cui il nome dell'astratto viene usato per indicare l'oggetto concreto per la conservazione del vino e con questo significato il termine viene adottato anche in Pontano *Tumul.* 2, 16, 1 (*Funde urnam ad tumulos, funde et vinalia testa*) e in altri passaggi della poesia umanistica italiana<sup>575</sup>.

Il verso successivo è interamente occupato dall'elenco delle varietà di vino trasportate, che sono disposte in una struttura *in tricolon* ben scandita, in cui a ciascun aggettivo relativo alle botte si alterna una tipologia di vino: i primi due *cola* sono costruiti in maniera parallela e cumulativa: *plena harno, plena et bimo*; nel terzo *colon*, invece, per *variatio*, viene sostituito l'aggettivo *nitrata* a *plena*, mentre continua la tensione ascendente nella serie di ablativi, che culmina con *quadrimo*. La *climax* ascendente a cui è improntata il verso riguarda anche la qualità del vino, che, più è vecchio, più è pregiato. I termini adottati per indicare le varietà di vino sono mutuati dalla poesia classica: *in primis*, ovviamente, Orazio, nel quale compaiono tutti e tre i termini: *hornus* in Hor. *Epod.* 2,47 (*Et horna dulci uina promens dolio*); *bimus* in Hor. *Carm.* 1,19,15 (*Bimi cum patera meri*); *quadrimum* in Hor. *Carm.* 1,9,7 (*Deprome quadrimum Sabina*)<sup>576</sup>. Anche l'aggettivo *nitrata* è presente nella tradizione antica, benché solo in un luogo di Marziale: Mart. *Epigr.* 13,17,2 *Nitrata uiridis brassica fiat aqua*, da cui, quindi, deriva.

I successivi tre versi sono costruiti con un movimento a "ingrandimento": l'obiettivo del poeta, che si era concentrato sulle botti, va infatti, man mano, allargandosi in immagini più ampie, coincidenti con le diverse proposizioni del periodo. L'*incipit* del v. 599 contiene un'ultima notazione, quasi epigrafica, sulle botti, che le raffigura ormai in movimento e appare come una laconica e icastica sentenza, che commenta, con approvazione, l'effetto dello sforzo profuso: *illa ruunt*.

A quest'immagine viene immediatamente giustapposta quella di Vesuvio che sull'asino ammira soddisfatto i suoi doni: *ipse* è contrapposto a *illa* e le due proposizioni sono unite per asindeto. La narrazione e l'azione ne guadagnano in velocità, scorrevolezza e tensione.

La terza immagine, che occupa tutto il verso 600, è ugualmente unita per asindeto alla precedente: il ritmo narrativo non conosce sosta e, anzi, viene incrementata la sua tensione grazie all'impiego, a inizio del verso 600, del participio *laudantem*, che riprende la voce verbale *laudat* con cui si era chiuso il v. 599. In questo modo, l'espedito retorico del poliptoto riesce anche a creare un'unità e continuità narrativa che rende più incalzante l'azione. Inoltre, grazie anche all'uso dell'ablativo *plausu* che richiama il verbo *plaudit* del v. 595, viene messa in risalto l'idea della lode e il carattere celebrativo del vino vesuviano che detiene il passaggio.

La tensione descrittiva del frangente viene garantita ritardando il soggetto dell'azione: dapprima viene presentato l'oggetto del verbo (*laudantem*), in seguito la modalità (*plausu*), quindi il verbo (*sequitur*) e solo alla fine il soggetto (*Vesuina iuuentus*). Il verso, dunque, che aveva preso avvio con l'immagine isolata di Vesuvio si apre, alla fine, all'immagine corale della massa di giovani che lo seguono, definiti con

<sup>575</sup> Vedi ad esempio: Puscuro *Const.* 2, 533 *Quinque ruunt non tam vinalia festa frequentes*; Cambini *Eleg.* 8, 39 *Hornaque de quarta depromet vina lagena*.

<sup>576</sup> Per *hornus* riferito al vino cfr anche Petron. *Sat.* 133,16 (*Spumabit pateris hornus liquor, et ter ouantem*); per *bimus* Valg. *Carm. frg.* 5,2 *Et sinum bimi cessamus ponere Bacchi?*

formula epicizzante *Vesuina iuuentus*. L'espressione è ricalcata su numerose formule presenti nell'epica classica, in Ennio e Virgilio, che presentano a fine verso il termine *iuuentus* accompagnato da un aggettivo toponimico, per lo più *Romana* o *Troiana*<sup>577</sup>. Pontano sostituisce i più frequenti toponimici con un originale *Vesuina*, aggettivo che trova precedenti solo in Stazio, in ambito non epico (Stat. *Silv.* 3, 5, 72 *non adeo Vesvinus apex trepidis exhausit urbem*; Stat. *Silv.* 3, 5, 205: *flere pio Vesuina -a cantu*), venendo così a creare una nuova originale formula pseudo-epica.

L'immagine epica a cui si è giunti si dilata e raggiunge un respiro ancora più ampio nell'ultimo verso della sequenza, in cui il giubilo arriva ad abbracciare l'intera natura circostante: sussultano le grotte e si spande l'eco nelle valli. Le modalità del periodare vengono parzialmente mutate: le proposizioni sono unite per polisindeto *dissultantque; fauet et* e si crea, così, una sequenza enfatica dalla struttura cumulativa e ascendente, che dapprima rappresenta le grotte, quindi, con una visuale ancora più estesa, l'eco delle valli, espresso con formula usuale nel Pontano (*fauet echo*)<sup>578</sup>.

vv. 602-604: Lepid: Qua facie, mea Planuri, quo est ore Veseus?

Plan: Porticia hoc mihi fida comes narrare solebat,

Carmeli simul ad fontem dum rapa lavamus:

I vv. 602-604 costituiscono una fase di passaggio finalizzata a introdurre la descrizione fisica di Vesuvio. Il pretesto per la descrizione è offerto dalla domanda di Lepidina che segue immediatamente la narrazione dell'arrivo dell'eroe: ancora una volta, l'andamento sembra ricalcare toni e ritmi teatrali. La domanda di Lepidina s'inserisce dopo una lunghissima sezione pronunciata dalla sola Planuride e ha, quindi, la funzione di movimentare la narrazione e imprimerle maggiore patetismo ed enfasi: lo dimostra bene anche il ricorso all'apostrofe con tanto di aggettivo possessivo da valore 'etico' (*mea Planuri*) e all'impiego della formula sinonimica *qua facie, quo ore*, che rende i toni dell'interrogazione incalzante del parlato.

La risposta di Planuride, ancora una volta, si avvale del racconto udito da terzi: è Porticia, personificazione della località di Portici<sup>579</sup>, ad averla edotta sull'aspetto dell'eroe, mentre erano intente alla lavatura della rapa (vv 603-604). I due versi 603-604, quindi, oltre a fungere da cerniera narrativa per la preparazione della descrizione dell'eroe, offrono anche il destro per la messa in scena di un altro quadretto di vita quotidiana con puntuali rimandi alla realtà geografica ed efficace riproduzione dell'atmosfera di conversazione intima e raccolta di due donne dell'epoca. L'idea di intimità delle conversazioni fra le due ninfe è resa mediante la locuzione di ascendenza classica *fida comes*<sup>580</sup>, mentre la quotidiana abitudinarietà dell'azione è fornita dai verbi *narrare solebat*.

<sup>577</sup> Enn. *Ann.* 550 *Atque atque accedit muros Romana iuuentus*; Enn. *Ann.* 563 *Optima cum pulcris animis Romana iuuentus*; Verg. *Aen.* 1,467 *Hac fugerent Grai, premeret Troiana iuuentus*; Verg. *Aen.* 1,699 *Iam pater Aeneas et iam Troiana iuuentus*; Verg. *Aen.* 2,63 *Vndique uisendi studio Troiana iuuentus*; Verg. *Aen.* 4,162 *Et Tyrii comites passim et Troiana iuuentus*; Verg. *Aen.* 7,672 *Catillusque acerque Coras, Argiua iuuentus*; Verg. *Aen.* 8,182 *Vescitur Aeneas simul et Troiana iuuentus*; Verg. *Aen.* 8,545 *Euandrus pariter, pariter Troiana iuuentus*; Coripp. *Ioh.* 6,507 *Agmina Marmaridum. sequitur Romana iuuentus*; Enn. *Ann.* 499 *Quom sese exsiccet somno Romana iuuentus*.

<sup>578</sup> Pontano *Hesp.* 1, 230 (*Altisonisque fauet reflexa e montibus echo*); Pontano *Hesp.* 1, 606 (*Nos canimus, fauet en facilis cantantibus echo*).

<sup>579</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 603, p. 66.

<sup>580</sup> Frequentemente attestata è la formula nella poesia classica: Tib. *Eleg.* 1, 5, 63 *Pauper in angusto fidus comes agmine turbae*; Germ. *Arat.* 34 *Quod fidae comites prima incunabula magni*; Sen. *Herc. O.* 601 *Fidas comites accipe fati*; Lucan. *Phars.* 5, 804 *Fida comes Magni uadit duce sola relicto*; Stat. *Theb.* 9, 205 *Tydeos hic magni fidus comes et modo frustra*; Stat. *Theb.* 12, 405 *Cooperat Antigone; fidus comes admonet ambas*; Claud. *In Eutr.* 2, praef., 42 *Et ueniet longum per mare fida comes?*; Prud. *Psych.*

Nel verso successivo (v. 604) emerge chiaramente la dimensione realistica e attuale del quadretto affrescato. Il verso si apre, come il precedente, con un rimando geografico: nel v. 603 si trattava della personificazione di Portici, in questo del termine *Carmeli*, che è anticipato con forte *transiectio* rispetto al suo *ad fontem* e che si riferisce alla fontana situata di fianco alla Chiesa del Carmelo<sup>581</sup> in Piazza Mercato. Il verso è bipartito fra la determinazione spaziale che occupa la prima parte (*Carmeli simul ad fontem*) e la specificazione dell'azione nell'ultima parte: *dum rapa lavamus*. Le due ninfe sono, dunque, colte in un'attività quotidiana e umilissima, come può essere quella di lavare un ortaggio, la rapa, che non trova spazio nella "tradizione elegante" della poesia classica<sup>582</sup>, ma che evidentemente doveva essere tipico della zona. Di grande interesse risulta, quindi, questo passaggio: non solo le ninfe pontaniana sono ninfe partenopee e napoletanizzate, ma esse, in alcuni passaggi, sembrano abbandonare la sfera incantata, intangibile e lontana del mito, per calarsi a tutti gli effetti nel mondo di tutti i giorni e assumere i connotati di comuni popolane del Quattrocento.

vv. 605-609: *Ventre quidem modico, at medio de pectore gibbum  
Protendit, quanta est Bauiae cretatis olla,  
qua miscet suibus pultes farcitque catinum;  
quodque pudet, nullas res hic habet et caret illis,  
pro quibus intumuit cucumis niger; inde Napeae*

Con il verso 605 ci addentriamo nella descrizione vera e propria del Vesuvio, che si estende fino al v. 618 e che s'ispira fedelmente alla reale conformazione geografica del vulcano partenopeo. La descrizione, tuttavia, continua con le modalità della personificazione e risulta vivacissima e arguta. Nel v. 605 viene infatti presentato il suo ventre come *modicus* e il petto come fornito di gobba (*medio de pectore gibbum*): il riferimento, come evidenzia giustamente la Monti Sabia, è al Monte Somma, che è la parte più bassa del vulcano, ma gli imprime il caratteristico aspetto di gobba<sup>583</sup>. La descrizione è curata non solo nella disposizione attenta dei termini, che fa sì che *ventre* e *gibbum* occupino i due poli del verso e gli aggettivi in ablativo *modico* e *medio* risultino accostati e in consonanza, ma anche nell'immagine evocata dalla similitudine immediatamente successiva. L'immagine è già stata presentata chiaramente e il verbo *protendit* scivola nel verso successivo (v. 606), dove ha inizio la similitudine fra la gobba di Vesuvio e la pignatta di Bauia.

Di nuovo, ci troviamo di fronte a un passaggio in cui compare un personaggio dalle caratteristiche atipiche, Bauia, che deve essere personificazione di una qualche località ai pendici del Vesuvio<sup>584</sup> e che viene raffigurata in un'attività estremamente umile: la preparazione di un impasto per i porci. Anche il lessico diventa decisamente umile: il recipiente per l'impasto è definito con il termine *olla*, che appartiene alla

---

278 *Cunctanti Spes fida comes succurrit et offert*; Prud. *Psych.* 503 *Semper fida comes, clipeum obiectasset et atrae*; Paul. Nol. *Carm. App.* 1, 115 *Tu modo, fida comes, mecum isti accingere pugnae*; Paul. Pell. *Orat.* 16 *Verna satur fidusque comes nitidusque minister*.

<sup>581</sup> I. I. Pontani *Eclogae, Nota* al v. 604, p. 66.

<sup>582</sup> Nella poesia classica esso compare in Lucil. *Sat.* 1358 *feruentia rapa uorare*; Mart. *Epigr.* 13, 16, 1 *Haec tibi brumali gaudentia frigore rapa*; Seren. *Med.* 146 *Crudaue dulcacido miscebis rapa liquori*. L'ortaggio è menzionato da Pontano anche in *Egl.* 4, 17 (*Narrabat, cum rapa senex poscamque probaret*). Per altre occorrenze nella poesia umanistica italiana: cfr anche Perisaul. *Triumph.* 1, 797 (*Rapa, fabae et milium veniunt pictique faseli*).

<sup>583</sup> I. I. Pontani *Eclogae, Nota* ai vv. 605-19, pp. 66-7.

<sup>584</sup> Nessun indizio viene dato dal Summonte, né dalla Monti Sabia, che tacciono sull'identità di Bauia. Il termine, tra l'altro, non presenta nessuna attestazione nella tradizione latina. Doveva trattarsi evidentemente di un riferimento a una località talmente trasparente da non richiedere una identificazione da parte del Summonte.

tradizione satirico-epigrammatica<sup>585</sup>; l'aggettivo che gli è attribuito, *cretatilis*, è un *hapax* pontaniano e sembra qui coniato come sostituto del convenzionale *fictilis*, che doveva essere avvertito, evidentemente, come troppo raffinato.

Il verso 607 contiene una descrizione ancora più dettagliate delle azioni della ninfa, che è ritratta mentre impasta la farinata per i maiali e riempie un catino fino all'orlo: il ricorso a un lessico di tono dimesso e di ascendenza "satirica" si fa sempre più insistente, come mostrano le occorrenze nella poesia classica dei termini *pultes* e *catinum*<sup>586</sup>. Il riferimento agli animali e la particolare scena in cui viene calata Bauia può forse alludere a un allevamento suino particolarmente prospero nella zona. Sicuramente una similitudine così delineata ha un fine preciso: la descrizione di Vesuvio si colora di tinte grottesche e ironiche, come appare ancora più chiaro nei due versi successivi, dove continua il doppio livello descrittivo. Del corpo dell'eroe viene, infatti, messa in evidenza la mancanza di parti intime e di membro maschile, al posto del quale è presente un bubbone nero, che sta a rappresentare il cono del vulcano. Il tono del passaggio slitta sempre più nel satiresco e nel pruriginoso: questo carattere si adatta, tutto sommato, al lato fescenninico della festa nuziale e forse, poteva, rientrare anche nell'armonia narratologica della rappresentazione scenica, che aveva bisogno di momenti di "sfogo", di comicità grassa e di apotropaico abbandono all'osceno, a cui fra l'altro la figura di Sileno si prestava molto bene. Continua, infatti, la sovrapposizione, per contrasto, di Vesuvio a Sileno e sembra emergere ancora più distintamente dalla reazione di scherno che hanno le ninfe dinanzi al suo bubbone: le ninfe, infatti, nella tradizione sono strettamente correlate alla figura di Sileno<sup>587</sup>.

La sezione si vivacizza ulteriormente, grazie all'introduzione della scenetta delle ninfe che scherniscono Vesuvio: il ritmo narrativo si fa incalzante, come mostrano i vari *enjambement* (tra il v. 609 e il v. 610; tra il v. 610 e il v. 611); vi contribuisce anche l'attenta distribuzione dei termini all'interno del verso: le due voci verbali *rident* e *rident* vengono accostate grazie alla struttura chiasmica che ha agli estremi i nomi delle ninfe (Napee e Oreadi<sup>588</sup>) e che conferisce una certa armonia cadenzata al ritmo della descrizione.

---

<sup>585</sup> Catull. *Carm.* 94,2 *Hoc est quod dicunt, ipsa olera olla legit*; Pers. *Sat.* 5,8 *Si quibus aut Procnes aut si quibus olla Thyestae*; Mart. *Epigr.* 7,20,9 *Illic et uuae collocantur ollares*; Mart. *Epigr.* 12,18,21 *Multa uilica quem coronat olla*; Mart. *Epigr.* 12,32,21 *Nec plena turpi matris olla resina*; Mart. *Epigr.* 13,8,1 *Imbue plebeias Clusinis pultibus ollas*; Iuv. *Sat.* 14,171 *Amplior et grandes fumabant pultibus ollae*. Cfr. anche: Vespa *Iud.* 78 *Vritur Alcides flammis: comburor ad ollas*; Seren. *Med.* 671 *Sumitur et uiuens Samia torretur in olla*; Auson. *Ephem.* 6,5 *Concute feruentes palmis uoluentibus ollas*; Prud. *Epil.* 17 *Est et olla fictili*; Avian. *Fab.* 11,1 *Eripiens geminas ripis cedentibus ollas*; Sidon. *Epist.* 8,11,47 *Ollarum aut nebulae uapore iuncto*; Ven. *Fort. Carm.* 11,10,11 *Olla nigella nimis dat candida pocula lactis*; Carm. *epigr.* 33,2 *Non gustat pernam, lingit ollam aut caccabum*; Carm. *epigr.* 973,9 *"Sed quid ego hoc cerno?" mea sunt hic ossua in olla*.

<sup>586</sup> Hor. *Sat.* 2,2,39 *Porrectum magno magnum spectare catino*; Maecen. *carm. frg.* 1,1 *Ingeritur fumans calido cum farre catinus*; Pers. *Sat.* 3,111 *Cor tibi rite salit? positum est argente catino*; Pers. *Sat.* 5,182 *Portantes uiolas rubrumque amplexa catinum*; Iuv. *Sat.* 6,343 *Simpuiuum ridere Numae nigrumque catinum*; Iuv. *Sat.* 8,16 *Si Tenerum attritus Catinensi pumice lumbum*; Iuv. *Sat.* 11,108 *Ponebant igitur Tusco farrata catino*. Cfr. anche, al di fuori del genere stiro, Auson. *Urb.* 92 *Quis Catinam sileat, quis quadruplices Syracusas?*; Paul. Nol. *Carm.* 20,202 *Cocta importantur patulis numerosa catinis*; Eug. Tolet. *Carm.* 65,1 *Candida conspicuum produxit massa catinum*. Nella poesia umanistica italiana, invece, è il termine ricorre in: Callimaco *Carm.* 99, 35 *Cum cibos posset melius catinum*; Callimaco *Carm.* 106, 46 *Et satur magno stomachus catino*; Perisaul. *Triumph.* 2, 902 *Fercula, quod caenet large et maiore catino*; Bon Christ. 10, 11 *Quae manus hoc mecum est intingier ausa catino*; T. Folengo *Varium* 17, 6 *Permisti urceolis catini, et urnae*; T. Folengo *Epigr.* 21, 6 *Permisti urceolis catini et urnae*; Della Casa *Carm.* 3, 32 *Mancipium domini: manibus ten' ferre catinum*.

<sup>587</sup> Vedi R.E. s.v. *Silenos*, pp. 35-53, in particolare il paragrafo *Silenos und Nymphen* (pp. 41-2).

<sup>588</sup> Le due tipologie di ninfe risultano associate anche in Drac. *Romul.* 7,34-35 *Et Dryades passim ꝥ cohibent per prata Napaeis, Oreadas Faunis iungant et Naidas omnes*.

Alla reazione delle ninfe viene immediatamente opposto, grazie all'asindeto delle due proposizioni e all'accostamento antitetico *Oreades ille*, l'atteggiamento di Vesuvio, raffigurato con toni che indulgono all'orrido. La collocazione dell'aggettivo *superbum* in fine verso e lo slittamento del verbo *nutat* a inizio del verso successivo creano un effetto di aspettazione e tensione che trova sbocco nei vv. 611-612 con il ricorso a una raffigurazione dai toni "macabri" molto marcati. Le espressioni *Inflexo cornu*<sup>589</sup>, *nigra tempora* nel v. 611 e *setis inflexis* nel v. 612; i verbi *horrescit* (v. 611) e *quassat* (v. 612)<sup>590</sup> contribuiscono a quest'effetto, che emerge abbastanza chiaramente anche dal punto di vista fonico, mediante il ricorso alle consonanti sibilanti doppie *inflexo quassat horrescit reflexis*. La sequenza è, anzi, sonoramente ben marcata, in quanto è incorniciata da due participi con la stessa radice etimologica e in consonanza fra di loro: *inflexo* e *reflexis*. Nel verso 612 la suggestione evocata sonoramente diventa ancora più chiara e, nella descrizione delle setole di cui è ricoperto il capo di Vesuvio, si ricorre a un'insiste utilizzo della sibilante: *horrescit setis hinc inde reflexis*.

Alla villosità delle tempie del Vesuvio, si oppone la calvizie del capo, definito nel v. 613 *caluum* e *nullo vestito amictu*: la contrapposizione è marcata dalla congiunzione avversativa *at* che apre in rilievo il verso e sta a indicare metaforicamente il cratere del vulcano.

La descrizione metaforica prosegue nel v. 614, con toni che lasciano trapelare sempre di più un certo gusto per l'orrido: ricollegandosi al verso 612, viene descritto il mento ricoperto di rovi e il petto di cespugli. Il tono del passo si conforma a quello generale che tende a trasmettere l'idea della spaventosità di Vesuvio, come mostra il ricorso alla forma verbale *horrent*, che si riallaccia alla precedente *horrescit* (v. 612), e la sonorità del verso che, mediante l'alternanza della sibilante della dentale (*stant mento sentes horrentque*) contribuisce alla riproduzione di un netto suono stridente.

Tutto il passaggio sembra risentire di diverse suggestioni letterarie: l'associazione del termine *setae* e del verbo *horreo* si trova, ad esempio, in Ovid. *Met.* 8,285 (*Et saetae similes rigidis hastilibus horrent*) per indicare il cinghiale inviato da Diana nel territorio di Eneo. In Sil. Ital. *Pun.* 5,441 (*Et uillosa feris horrebant pectora saetis*), sempre nella descrizione di una belva mostruosa, ricorrono il verbo *horreo* e il termine *saetis*, ma anche il termine *pectora*, che nel passo pontaniano è associato a *horreo* nel v. 614. Ma nel passaggio pontaniano è rintracciabile un rimando ancora più interessante e, precisamente, la descrizione che Pan fa di Sileno in Nemes. *Ecl.* 3, 25-31: Sileno, che tiene in braccio Dioniso ancora fanciullo, viene raffigurato con peli ispidi sul petto, proprio come Vesuvio (cfr. v. 614). Il ricorrere nel passo di Nemesiano di tre elementi già individuati in questa sezione della *Lepidina* – la figura di Sileno, la sfera bacchica, la raffigurazione della peluria ispida – rende i due passaggi letterari significativamente affini<sup>591</sup>.

Ma il procedimento adottato dal poeta si mostra interessante soprattutto per il suo livello di "elaborazione" poetica: Vesuvio viene, sì, personificato, in quanto gli sono attribuite delle tempie, un capo, un mento e un petto, ma a questa personificazione, a questi elementi umani vengono attribuiti connotazioni vegetali (*sentis; dumi*), con un

<sup>589</sup> Per le occorrenze della formula nella poesia latina vedi Ovid. *Fast.* 4,181 *Protinus inflexo Bercyntia tibia cornu*; Claud. *rapt. Pros.* 1,230 *Pallas et inflexo quae terret Maenala cornu*.

<sup>590</sup> Il verbo *quassare* è usato in concomitanza con *tempora* in Verg. *Aen.* 5,855-6 *Vique soporatum Stygia super utraque quassat / Tempora, cunctantique natantia lumina soluit* e in Colum. *Rust.* 43 *Cum satur Autumnus quassans sua tempora pomis*.

<sup>591</sup> Nemes. *Ecl.* 3, 25-31 *Hunc Nymphae Faunisque senes Satyrique procaces, /Nosque etiam Nysae uiridi nutrimus in antro. / Quin et Silenus paruuum ueteranus alumnum /Aut gremio fouet aut resupinis sustinet ulnis, / Euocat aut risum digito motuue quietem / Allicit aut tremulis quassat crepitacula palmis. / Cui deus arridens horrentes pectore setas /Vellicat aut digitis aures astringit acutas / Applauditue manu mutilum caput aut breue mentum / Et simas tenero collidit pollice nares. / Interea pueri florescit pube iuuentus / Flauaque maturo tumuerunt tempora cornu. / Tum primum laetas extendit pampinus uuas*

processo metaforico che tende a “estremizzare”, mediante corrispettivi naturali, le caratteristiche umane. Ma, in realtà, l’oggetto originario della descrizione è proprio un monte, a cui sono più che pertinenti attributi floristici, come i rovi e i cespugli<sup>592</sup>: qui il riferimento è, quindi, è alla reale conformazione del Vesuvio e livello metaforico e livello della realtà vengono mescolati, fino quasi a confonderne i limiti.

vv. 615-619: Ah uereor, soror, et dicam tamen: huius ab ore  
 Curvantur geminae sannae, quarum altera pontum  
 Tetra petit fluctusque ferox et litora uerrit.  
 Altera Sarastris fauces, saxa horrida Sarni,  
 Ac tantum non...

La descrizione di Planuride conosce, a questo punto, un’interruzione, dettata dalla reticenza a esporre particolari troppo ‘orribili’: il momentaneo tentennamento acuisce l’effetto di suspense perseguito in tutta la sezione e dà avvio all’ultima sequenza, in cui esso raggiunge l’acme. Il v. 615 è dominato da espedienti patetici, quali il ricorso alla particella esclamativa *ah*, il verbo *uereor*, l’apostrofe *soror*, l’avversativa *tamen*: il lettore viene preparato sempre più lentamente e gradualmente alla descrizione finale di Vesuvio; un ulteriore effetto di sospensione e prolungamento dell’attesa e dell’aspettazione è realizzato mediante l’*enjambement* tra il verso 615 e il v. 616, che lascia in bilico, in sospeso alla fine del verso l’espressione *huius ab ore*.

I tre versi successivi costituiscono il punto di maggiore tensione della descrizione: all’inizio del verso 616 vengono collocati verbo e soggetto *curvantur geminae sannae* della proposizione che iniziava nel v. 515 con *huius ab ore*: essi sono accostati, quasi pronunciati tutti d’un fiato, come una rivelazione fatta a lungo aspettare. Continua la metafora che “umanizza” Vesuvio, facendone però un terribile mostro, dotato di due zanne. Per una resa efficace, il poeta ricorre a una terminologia mutuata dalla lingua satirica, che ben si adatta alle esigenze di realismo e ineleganza della sequenza: il termine *sanna* compare, infatti, nella poesia latina classica in Persio e Giovenale<sup>593</sup>. La seconda parte del verso 616 costituisce una pausa della tensione narrativo-descrittiva: nell’ultimo piede il termine *pontum* rimane sospeso e diviso dal resto della proposizione mediante un altro *enjambement*. L’immagine successiva, Vesuvio che protende una delle sue zanne sul mare viene, così, solo accennata, ma è nel verso 617 che essa esplose in tutta la sua potente icasticità: l’aggettivo *tetra* che dà inizio al verso, lo impregna anche di una determinata connotazione, volta a delineare un’atmosfera ben specifica. Stessa funzione assume la coppia allitterante *fluctusque ferox*: come è chiaro, l’uso degli aggettivi è indirizzato a riprodurre l’idea di terribilità. Il verso si costruisce, inoltre, per polisindeto (*fluctusque; et litora*), come se si stessero ammassando in maniera concitata una serie di immagini, sempre più paurose, che culminano nell’espressione contenuta nei due piedi finali (*litora uerrit*), dominati dall’icastico verbo *uerrit* in posizione finale. Si accompagna a questa tensione anche un’evidente epicità che caratterizza le azioni di Vesuvio: l’associazione del verbo *uerrit* con il mare e del verbo *uerrit* è di ascendenza epica, come mostrano le sue occorrenze in Virgilio e Lucano<sup>594</sup>.

<sup>592</sup> Non a caso la descrizione della selva in cui si aggirano Eurialo e Niso nel nono libro dell’*Eneide* è condotta con termini simili: cfr. Verg. *Aen.* 9,382 *Horrida, quam densi complebant undique sentes*.

<sup>593</sup> Pers. *Sat.* 1,62 *Occipiti caeco, posticae occurrere sannae*; *Sat.* 5,91 *Disce, sed ira cadat naso rugosaque sanna*; Iuv. *Sat.* 6,306 *I nunc et dubita qua sorbeat aera sanna*; Cfr. anche Mart. Cap. *Nupt.* 6,566,8 *Sin sanna typhi naris imum torseris*; Eug. Tolet. *Carm. praef.* 5 *Nil ualet, infelix, nasutas fingere sannas*.

<sup>594</sup> Verg. *Aen.* 3,208-9 *Adnixi torquent spumas et caerula uerrunt; Seruatum ex undis Strophadum me litora primum*; Verg. *Aen.* 4, 583 *Adnixi torquent spumas et caerula uerrunt*; Lucan. *Phars.* 3, 542 *Audiri*

Aperto dall'aggettivo *tetra* e chiuso dal verbo *verrit*, inframmezzato dall'aggettivo *ferox*, il verso lascia trasparire pienamente le intenzioni poetiche della sezione e riproduce l'immagine liquida di una Napoli marina (*fluctusque; litora*) su cui incombe la mole terribile del Vesuvio. In effetti, la zanna che si protende nel mare rappresenta il versante del monte Vesuvio proteso sul golfo di Napoli e, nello specifico, la Monti Sabia vuole identificarla con i fiumi di lava scesi verso il mare.<sup>595</sup>

Nei versi successivi (618-19), la ninfa Planuride dà avvio alla descrizione relativa alla seconda zanna, che rappresenta il versante 'terreno' del monte Vesuvio e il fiume di lava protesosi verso Sarno<sup>596</sup>. Anche in questo caso, i toni sono marcatamente enfatici e patetici, come mostrano le espressioni *fauces Sarastris* e *saxa horrida*: l'associazione di *saxum* e dell'aggettivo *horridus*, non a caso, è propria della tragedia e dell'epica, essendo attestata in Sen. *Herc. O.* 1272 *Fletum abstulisti: durior saxo horrido*; Sil. Ital. *Pun.* 17,274 *At geminas Notus in scopulos atque horrida saxa*<sup>597</sup>. In questo caso, l'idea dell'orrido non riguarda solo il Vesuvio, ma investe anche la terra danneggiata. La particolare caratterizzazione di Sarno s'inserisce, sì, bene nell'atmosfera, nel tono generale della sequenza, ma a contribuirvi vi è sicuramente il ricordo indelebile nell'immaginario aragonese della sconfitta di Sarno del 1460 durante la prima Congiura dei Baroni.

vv. 619-622: Lepidina:                    Ah soror, ah mea, desine et istos  
 Narrare Oriarchas: en uenit aurea pompa,  
 En cultae Dryades, comptae quoque Oreades adsunt,  
 Et choreas agitare pares et dicere uersus.

L'ultima parte della pompa vede l'intervento di Lepidina che interrompe bruscamente la narrazione di Planuride: il verso 619 si ritrova, così, con il procedimento teatrale dell'*antilabè*, diviso in due tra la battuta della ninfa e quella della donna. L'enfasi e il patetismo della sequenza hanno raggiunto l'apice: la terribilità della descrizione di Vesuvio è tale da impedire a Lepidina di sopportarla ulteriormente e da indurla a stornare il discorso verso altri oggetti. La dimensione della festa nuziale, votata alla spensieratezza e al sollazzo, viene così recuperata in questi ultimi versi.

Il verso 619 risente ancora del tono patetico precedente non solo nella sua particolare ripartizione, ma anche nella presenza di una doppia apostrofe *ah soror* e *ah mea*, dell'interiezione *ah*, e dell'*enjambement* con il verso 620, che lascia l'aggettivo *istos* sospeso in fine di verso e fa slittare verbo e oggetto (*narrare Oriarchas*) a inizio del verso successivo.

Con Vesuvio ha dunque fine la descrizione della pompa di Oriarchi e prende avvio una nuova fase del rituale che è presentata già nel v. 620. In evidente contrapposizione alla menzione degli Oriarchi, è posta, infatti, la dichiarazione: *en venit aurea pompa*, che occupa la seconda parte del verso, dopo la cesura eptemimera ed è esemplificata su Ovid. *Am.* 3,13,29 (*Ore fauent populi tum, cum uenit aurea pompa*), dove indica il corteo di Giunone all'apparire del quale ammutolisce la folla circostante, ma anche Ovid. *Am.* 3,2,44 (*Tempus adest plausus: aurea pompa uenit*), dove indica un corteo di divinità.

---

*potuere tubae. Tunc caerulea uerrunt.* Cfr. anche in Virgilio: Verg. *Georg.* 3,200 *Dant siluae longique urgent ad litora fluctus;/ Ille uolat simul arua fuga simul aequora uerrrens.*

<sup>595</sup> I. I. Pontani *Eclogae Nota* ai vv. 605-19, pp. 66-7.

<sup>596</sup> *Ibid.*

<sup>597</sup> Cfr anche Petron. *Sat.* 134, *Cum uolo, fundit opes, scopulique atque horrida saxa*, dove non sono rare

Insieme alla dimensione della festa e delle nozze, riemerge immediatamente anche quella “bucolica”: Lepidina, infatti, nel descrivere la nuova pompa, fa riferimento ai suoi componenti: ninfe Driadi e Oreadi (v. 621). Benché la menzione associata delle due tipologie di ninfe non sia propriamente bucolica<sup>598</sup>, esse vengono, tuttavia, ritratte in atteggiamenti tipicamente ‘bucolici’ nell’ultimo verso della pompa. Gli ultimi tre versi sono animati da un movimento crescente che tende a moltiplicare e complicare l’azione: dapprima è posto dinanzi agli occhi l’arrivo della pompa, poi, nel v. 621, l’immagine si arricchisce di elementi: prima con la menzione delle Driadi, poi con quella delle Oreadi, presentate mediante la congiunzione *quoque* che fornisce, appunto, l’idea di accumulo di nuovi elementi. Il v. 622 rappresenta il momento in cui sfocia il “movimento” che ha preso piede nei versi precedenti, e vengono presentate le azioni delle ninfe: il polisindeto (*et...aigitare et... dicere*) dona dinamicità al passaggio, mentre mostra le ninfe intente a intrecciare danze e a intonare canti, attività tipicamente pastorali. La seconda attività, in particolare, appare tanto più bucolica in quanto espressa con formula che è tratta dalle *Bucoliche* virgiliane, dove ricorre in Verg. *Ecl.* 5,2 *Tu calamos inflare leuis, ego dicere versus*.<sup>599</sup>

L’aggettivo *aurea* impiegato per la pompa preannuncia un carattere peculiare della processione, che deve detenere evidentemente un carattere divino, come nell’ipotesto ovidiano.

---

<sup>598</sup> Nemes. *Cyn.* 95-96 *Pubentes Dryades Nymphaeque, unde amnibus umor, / Adsint, et docilis decantet Oreadas*

*Echo; Drac. Romul.* 7,33-5 *Bybliades Satyris iungant Nymphisque hymenaeos, / Et Dryades passim ꝑ cohibent per prata Napaeis, / Oreadas Faunis iungant et Naidas omnes; Eberh. Beth. Graec.* 7,72-3 *Naiades fontis sint, Oreades tibi montis, / Sint Dryades nemoris Nereidesque maris; Carm. Bur. amat.* 49,3.1-3 *Estiuantur Dryades, / Colle sub umbroso / Prodeunt Oreades.* Piuttosto frequente anche nella poesia umanistica italiana: Pontano *Hendec.* 2, 18, 4 *Ad plectrum Dryadesque Oreadesque; Mantov. Adul.* 8, 78 *Non erat illa Dryas neque Libethris nec Oreas; Mantov. Calam.* 2, 24 *Qua Dryades habitant, ubi fessa quiescit Oreas; Mantov. Nicol.* 2, 127 *Quas Dryades dicunt, et Oreades adde Napaeas; D’Arco Num.* 1, 84, 10 *Vos Nymphae, Dryades Oreadesque; Fr. Luisini Carm.* 5, 7 *Et Dryadum chorus errantum, montanaque Oreas.*

<sup>599</sup> La formula compare nella tradizione poetica latina anche in Ovid. *Trist.* 4,10,26 *Et quod temptabam dicere uersus erat; Ter. Maur. Litt.* 1805 *Tibia docta, precor, tandem mihi dicere versus; Litt.* 1811 *Cetera pars superest, "mea tibia dicere uersus"; Anth. Lat.* 719a,4 *Et fontis sacros deductos dicere versus.*

## Sesta pompa

La sesta pompa è fondamentalmente composta da due sezioni: la prima (vv. 623-632), costituita da un canto amebeo fra le Driadi e Oreadi annunciate da Lepidina alla fine della pompa precedente, la seconda (vv. 633-700), occupata da un dialogo fra Lepidina e Macrone.

La presenza del canto amebeo era in qualche modo stata preannunciata dal repentino riemergere, nei versi finali della quinta pompa, della dimensione bucolica: come già ampiamente esaminato<sup>600</sup>, questa struttura si pone esattamente a metà strada fra sfera bucolica e sfera epitalamica e ne costituisce, anzi, l'anello di congiunzione. L'oggetto del canto amebeo tra le ninfe è rappresentato, infatti, da consueti motivi epitalamici benauguranti. Costituito da due scambi di battute di due versi ciascuno (vv. 623-626; 627-630) e uno scambio di un solo verso a testa (vv. 631-2), il canto si avvale di una struttura estremamente cadenzata e ponderata. Danno avvio al canto le Driadi e, come di consueto, il coro antagonista, quello delle Oreadi, risponde riprendendo temi o ricollegandosi a motivi introdotti dalle prime.

vv. 623-626: Driades: Turturibus si certa fides certusque columbis  
Est amor, at uariat non mutuus ardor amantum  
Oreades: Turturibus si certa fides certusque columbis  
Est amor, et thalami sunt uincola certa mariti

Il primo scambio di battute è incentrato su un parallelismo fra il mondo animale e quello umano: nei vv. 623-624, la passione degli amanti (*ardor amantum*) è paragonata all'amore e alla fedeltà delle tortore e delle colombe. La scelta dei due tipi di uccelli è giustificata dal fatto che le colombe sono simbolo di amore e di passione (e, infatti, qui è a loro attribuita la qualità dell'amore sicuro, *certusque columbis /est amor*), mentre le tortore sono, invece, simbolo di lealtà e fedeltà<sup>601</sup>. Degno di nota risulta l'uso di termini tecnici, giuridici, quali *fides* e *certus*, che vengono incastonati con grande maestria e abilità retorica all'interno del tessuto poetico. Gli estremi del verso 623 sono, infatti, occupati dai due dativi *turturibus* e *columbis*, che, quindi, si rispondono dai poli opposti. Il termine *fides* viene a trovarsi invece in posizione mediana e incorniciata dai due aggettivi *certa* e *certus*.

Il lessico risente significativamente della tradizione elegiaca, in cui l'associazione dell'aggettivo *certus* e del sostantivo *amor* conosce numerose occorrenze<sup>602</sup>. Il termine riferito a *certus*, ovvero *amor*, scivola invece nel verso successivo mediante *enjambement*: ciò non solo dà vita a una felice *variatio*, ma crea un'ulteriore

<sup>600</sup> Cfr. il commento alla prima pompa.

<sup>601</sup> L'associazione dei due tipi di uccello non è propria della poesia bucolica classica, ma è presente in quella umanistica in: Boccaccio *Egl.* 2, 36 (*Turtur in arboribus socium sociumque columba*); Pontano *Egl.* 1, 4, 92 (*Cedam ego turturibus nigris nostraeque columbae*); *Egl.* 2, 66 (*Consuetus dominae turtur, consueta columba*). Cfr. anche Sisgoreo *Carm.* 2, 14, 3 (*Rure gemit turtur, mordetur rure Columba*); Mantov. *Parth.* I 3, 235 (*Turturis, aut Paphiae duo pignora parva columbae*).

<sup>602</sup> Per la tradizione elegiaca cfr.: Prop. *Eleg.* 1,8,45 *Nec mihi riualis certos subducit amores*; Prop. *Eleg.* 2,29,19 *Parcite iam, fratres, iam certos spondet amores*; Prop. *Eleg.* 2,29,19 *Parcite iam, fratres, iam certos spondet amores*; Ovid. *Am.* 3,6,30 *Virginis Arcadiae certus adegit amor?*; Maxim. *Eleg.* 5,66 *Plurima certus amor lumina semper habet*. Al di fuori della tradizione, ma comunque ovidiana: Ovid. *Met.* 4,156 *Vt quos certus amor, quos hora nouissima iunxit*;

corrispondenza fra *amor* e *ardor*, che si vengono a trovare nello stesso verso e si rispondono, oltre che a livello fonetico, anche a livello di significato. L'uso e la disposizione dei tre sostantivi, *fides*, *amor* e *ardor*, non appare casuale: fra di essi, quello che appare più valorizzato dalla posizione nel verso è senz'altro *amor*, che si viene a trovare un po' isolato all'inizio del v. 624, ma, soprattutto, in posizione intermedia tra i due. La posizione del termine sembra fungere quasi da corrispettivo 'strutturale' e simbolico del valore che è assegnata all'amore nel vincolo matrimoniale, ovvero di punto di convergenza fra fedeltà e passione. All'amore e alla fedeltà degli animali corrisponde la passione degli amanti, *ardor amantum*, posizionata alla fine del verso 624 e a cui è attribuito l'aggettivo *mutuus*, secondo una formula adottata da Lucrezio nella sezione del *De rerum natura* dedicata appunto all'amore<sup>603</sup>. Per indicare la similitudine della condizione amorosa animale rispetto a quella umana si ricorre alla perifrasi *at variat non*, che può apparire un po' concettosa, ma risulta felicissima dal punto di vista fonico: la battuta è improntata a una spiccata musicalità che è conferita dall'insistenza sul suono liquido della *r* e dalla sua alternanza con il suono della nasale *m* e della dentale *t* nel verso 624: *est amor at uariat non mutuus ardor amantum*.

La battuta dell'altro coro si risolve in una ripresa testuale del primo verso e del primo piede del secondo verso (*Turturibus si certa fides certusque columbis / Est amor*): semplicemente, viene cambiato il resto del v. 626. Se il coro di Driadi aveva sottolineato la reciprocità e indissolubilità della passione degli amanti, quello delle Oreadi tocca la dimensione più "sociale" del vincolo nuziale: si fa riferimento, infatti, ai "vincoli del talamo" e, laddove il v. 624 terminava con il sostantivo generico *amantum*, il corrispondente v. 626 si chiude con il più "tecnico" e circostanziato "*mariti*". Non è un caso che la formula usata, *uincula thalami*, che sembrerebbe elegiaca, è attestata in realtà in testi religiosi, dove il concetto del vincolo del letto matrimoniale assume un'importanza sicuramente maggiore<sup>604</sup>. È in realtà, dunque, il coro delle Oreadi a riportare il canto amebeo alla dimensione nuziale, basandosi sugli 'spunti' offerti dal coro antagonista. Lo stesso schema si ripete nello scambio successivo di battute.

vv. 627-630: Driades: Fert filicem desertus ager, male cultus et hortus  
Non filicem bene aratus ager, non cultior hortus

Oreades: Non rixam cultus thalamus, non culcitra litem;  
Fert pacem thalamus cultus, fert culcitra somnum.

I due versi del coro delle Driadi sono destinati rispettivamente all'illustrazione degli effetti negativi apportati da un campo e un orto mal coltivati e di quelli positivi dovuti a campi e orti ben coltivati. Il v. 627 prende avvio con la coppia allitterante *fert filicem*, che presenta immediatamente il carattere negativo del campo non curato, definito con la formula *desertus ager*; parallelamente al campo è preso in considerazione l'orto: mediante *variatio* esso è però connotato con la formula *male cultus*. L'attenzione alla dimensione ortolana sembra emergere anche in questo frangente: d'altra parte il poeta userà una costruzione molto simile in *Egl.* 2, 36, dove sono immaginati partecipare al compianto della moglie sia il campo che l'orto: *Lugeat*

<sup>603</sup> Lucr. *Rer. Nat.* 4,1216 *Obuia confligit conspirans mutuus ardor*; *Rer. Nat.* 4,1077 *Fluctuat incertis erroribus ardor amantum*.

<sup>604</sup> Iuven. *Euang.* 2,277 (*Nunc aliena super thalamorum uincula tollis.*); Iuven. *Euang.* 3,737 (*Vt rex, qui nato thalamorum uincula nectens*); Aldh. *Virg.* 96 (*Dum conexa prius thalamorum uincula rumpunt.*); La formula *uincula mariti* è, invece, presente in Auson. *Cupido* 84 (*Dedecus ipsa suum, quod uincula caeca mariti*).

*hanc desertus ager desertus et hortus*. Nella seconda ecloga, tuttavia, all'orto è conferito lo stesso attributo del campo: *desertus*; retoricamente molto più curata appare, invece, la costruzione del verso nel canto amebeo, che assegna l'attributo *cultus* al campo e la litote *male cultus* all'orto: il canto amebeo, basato già di per sé sul parallelismo, verrebbe troppo appesantito da un'eccessiva ripresa lessicale di termini o aggettivi, mentre è nella *variatio* che trova il suo principale strumento "ornativo".

Il secondo verso del coro delle Driadi (v. 628) è costruito per "analogia oppositiva" al precedente. Se il v. 627 aveva inizio con la menzione della felce, il v. 628 prende avvio con la negazione della stessa (*non filicem*); all'aggettivo *desertus* attribuito al campo nel v. 627 fa da contraltare l'espressione *bene aratus*, mentre, alla definizione di "*male cultus*" attribuita all'orto nel v. 627, si oppone nel v. 628 il comparativo *cultior*. L'equilibrio dei due versi appare ancora più armonico, se si considera che gli attributi del campo e dell'orto sono disposti in una sorte di costruzione chiastica, in cui gli estremi sono occupati da aggettivi (*desertus; cultior*) e i mediani da una coppia che unisce un aggettivo a un avverbio (*male cultus; bene aratus*): l'effetto di alternanza e movimento nei versi viene, in questo modo, ulteriormente perseguito, dando vita a una coinvolgente cadenza.

Il carattere "esemplificativo" delle parole del coro delle Driadi trova chiarificazione in quelle del coro di Oreadi. Come un campo ben arato e un orto ben coltivato non produce felci, allo stesso modo un talamo e un letto "coltivato" non produce lite: il primo coro, dunque, ricorre un repertorio di immagini tratte dalla dimensione naturale, il secondo fa riferimento alla sfera nuziale vera e propria.

Anche i versi delle battute dei due cori sono disposti, in qualche modo, in una struttura chiastica: il v. 629 prende avvio con la negazione, come il v. 628; mentre i versi 627 e 630 iniziano entrambi con il verbo *fert*. La struttura si potrebbe riassumere, quindi, in uno schema del tipo *Fert-Non-Non-Fert*, che risponde, appunto, ai caratteri della costruzione chiastica. Tuttavia, la ricerca dell'effetto retorico raffinato vivifica questo schema, inserendo al suo interno una *variatio* concettuale: mentre il coro delle Driadi assegna valore negativo all'azione presente nel verso che comincia con il verbo *fert*, il coro delle Oreadi si comporta in maniera opposta: nelle sue parole, anche il verso che prende avvio con *fert* designa un'azione positiva.

Nello scambio di immagini simboliche fra i due cori, alle felci del v. 627 corrispondono, nel v. 629, la rissa e la lite: dunque, la felce sta come simbolo del litigio all'interno del matrimonio. Allo stesso modo, al campo e all'orto, corrisponde il letto matrimoniale: l'augurio contenuto nel canto amebeo è, dunque, quello di un matrimonio bene 'coltivato', espresso con la formula *cultus thalamus*. L'espressione non è del tutto estranea alla tradizione, dove pure appare in Ovid. *Met*, 2, 737-8 (*Pars secreta domus ebore et testudine cultos / Tris habuit thalamos, quorum tu, Pandrose, dextrum*) e in *Latina Ilias* 316 (*Et secum in thalamos defert testudine cultos*), ma nei testi classici sta a indicare lo spazio fisico della stanza da letto matrimoniale, riccamente ornata; valore del tutto traslato e morale assume, invece, qui in Pontano, per il quale *thalamus* sta per matrimonio e *cultus* per 'ben coltivato, onorato'.<sup>605</sup> Anche il termine *rixa*, che nella letteratura latina classica compare, in contesto erotico, in Catull. *Carm.* 66,13 (*Dulcia nocturnae portans uestigia rixae*) viene caricato di un valore nuovo e sta a indicare, più genericamente, la lite e il disaccordo fra i due coniugi, anziché il 'combattimento' amoroso con valore erotico.

Rispetto alla struttura dominante nella battuta delle Driadi che si costruiva per giustapposizioni parallele, lo schema dominante nel v. 629 è chiastico: ai poli esterni del verso si dispongono gli oggetti *rixa* e *litem*, in posizione mediana *thalamus* e *culcitra*. Il

---

<sup>605</sup> Cfr. anche Pontano *Hendec.* 2, 22, 62 *Afflabit thalamus torusque cultus*, dove assume, invece, il valore classico.

verbo, sottinteso come nel v. 628, è esplicitato solo nel verso successivo, in cui i soggetti sono gli stessi del verso precedente (*Thalamus* e *culcitra*), ma variano gli oggetti. Alla rissa è opposta la pace (*pacem*), alla lite il sonno (*somnum*). Ancora una volta il poeta persegue un effetto vivace e movimentato, alternando parallelismo e *variatio* nelle due parti del verso divise dalla cesura efemimera: se, da una parte, entrambi i segmenti sono avviati dal verbo *fert*, dall'altra viene invertita la posizione oggetto-soggetto: nel primo l'oggetto (*pacem*) precede il soggetto (*thalamus cultus*); nel secondo è il soggetto, *culcitra*, a precedere l'oggetto, *somnum*.

È possibile notare come l'effetto di variazione venga perseguito non solo schematicamente mediante la disposizione mirata dei termini, ma anche a livello semantico, affiancando a un termine proprio della tradizione classica, *thalamus*, il termine *culcitra*, attestato solo nella lingua satirica (cfr. Petron. *Satyrice*, 38, *5vides tot culcit[r]as: nulla non aut conchyliatum aut coccineum tomentum habet*) e avvertito, evidentemente, come "alternativo" e meno convenzionale<sup>606</sup>.

vv. 631-632: Driades: «Somne io, pax dulcis io» cantate puellae

Oreades: «Oscula io, amplexus et io» celebrate sorores

L'intervento successivo delle Driadi si ricollega direttamente alle ultime parole della battuta delle Oreadi: se questa si chiudeva con un riferimento al sonno (v. 630 *somnum*), l'intervento delle Driadi si apre esattamente con un'invocazione al sonno (v. 631 *somne io*),

Accanto all'invocazione al sonno, trova posto quella rivolta alla pace (*pax dulcis*), che, ugualmente, si richiama alla menzione della pace fatta nel verso precedente (*pacem*, v. 630). Ancora una volta, però, il poeta si compiace di movimentare il suo dettato poetico e di evitare la soluzione più ovvia: le due apostrofi non sono rivolte direttamente dal coro delle Driadi al sonno e alla pace, bensì costituiscono il contenuto di un'invocazione che spetta al coro antagonista, come mostra la parte finale del verso *cantate puellae*. Il canto amebeo si chiude, infatti, con il coro delle Driadi che esorta l'altro a invocare sonno e pace e il coro delle Oreadi che invita il primo invocare i baci e gli amplessi.

Come in tutta la sezione, è il coro delle Oreadi quello che appare più "esplicito", che esprime chiaramente il motivo sottinteso e vagamente alluso mediante le immagini tratte dal mondo della natura dell'altro coro. Il verso con cui si chiude il canto amebeo sembra, infatti, il punto di convergenza ed 'esplosione' di una vaga tensione 'erotica' che attraversa tutta la sezione con un andamento quasi 'parabolico'. L'apostrofe "*oscula io, amplexus io*" del v. 631 rende esplicita la dimensione erotico-sessuale dell'unione matrimoniale che è stata gradualmente proposta nelle battute delle ninfe Oreadi. Dal riferimento ai "vincoli del talamo" del primo scambio di battute (v. 626) si è passati, nel secondo scambio, alla menzione del letto (v. 630), che era, tuttavia, avvolta ancora da un carattere generico e morale; passando per l'immagine del sonno dei due sposi (v. 630), si è arrivati alla menzione esplicita di baci e amplessi nell'ultimo verso (v. 631). Tuttavia una spia preziosa della sotterranea tensione presente nello scambio amebeo era contenuta già nel v. 624, che si concludeva con la formula lucreziana *ardor amantum*.

<sup>606</sup> Scarse le attestazioni anche nella letteratura latina umanistica italiana. A parte Pontano, che lo usa anche in *Coniug.* 1, 8, 22 *Ocia et in molli culcitra picta toro*, altre occorrenze si registrano in Campano *Carm.* 12, 27 *Sed totum tege culcitra iacentem*; Callimaco *Carm.* 99, 5 *Culcitra et nondum tepida resurgit*; Gadio *Carm.* 3, 82 *Impositosque thoro culcitra lata tegat*.

L'ipotesto lucreziano tradisce il valore particolare dell'espressione: in Lucrezio essa è riferita alla passione fisica tra gli amanti, che, nel quarto libro del *De rerum natura*, viene descritta con toni estremamente realistici e materialistici. La dimensione della corporalità e fisicità dell'amore era, dunque, già adombrata all'inizio del canto, ma riemerge esplicitamente solo alla fine e dopo una serie di riferimenti quasi 'tecnici' e 'legali' all'istituto del matrimonio. Nel contesto di un componimento epitalamico, la passione degli amanti, fatta di baci e amplessi, deve e può trovare giustificazione solo mediante concetti come la *fides*, la pace matrimoniale, un matrimonio "*cultus*", che rimandano ai valori fondanti della sfera matrimoniale.

vv. 633-636 Lepidina: Has, coniux, mea Planuris sat nouit; at illam  
nosse nequit mea fida comes, mihi cara Patulcis,  
cultu comam, succincta sinus et candida pectus,  
quaeque etiam roseo uer ipsum spirata ab ore

La sezione amebea si conclude e dal v. 633 inizia il colloquio tra Lepidina e Macrone. Il pronome *has* con cui prende avvio il verso, e l'intervento di Lepidina, è epanalettico e riferito alle Oreadi e Driadi che si sono appena 'esibite' nel canto: la donna ricapitola velocemente la situazione ai fini di introdurre un nuovo personaggio, che è sconosciuto a Planuride, che pur conosce bene queste ninfe. Il nome della nuova ninfa viene ritardato con voluto effetto di aspettazione: inizia ad essere introdotta, infatti, già nel v. 632, dove vi si fa accenno nell'ultimo piede *illam*: l'*enjambement* fra i due versi (632 e 633) accentua ulteriormente l'effetto di *suspence*. I due verbi, collocati a *incipit* del verso 634, poi, contribuiscono ad accentuare il carattere di novità del nuovo personaggio e la curiosità attorno a esso; la precisazione di Lepidina che segue immediatamente dopo *mea fida comes* aggiunge un ulteriore tassello al quadro che si sta delineando; il nome della nuova ninfa spicca in rilievo alla fine del verso 634: *Patulcis*. L'attributo con cui è stata presentata, *mea fida comes*, fa riferimento a un dato reale: Patulci è la personificazione dell'odierna Piedigrotta, l'area di Napoli ai piedi di Posillipo, in cui il Pontano possedeva una villa<sup>607</sup>.

Il v. 635 è interamente dedicato alla descrizione della ninfa ed è costruito con una serie ternaria: in ciascun *colon* viene associato un attributo a una parte del corpo della ninfa: *culta comam, succincta sinus et candida pectus*. Se nei primi due *cola* la struttura appare perfettamente parallela in quanto alterna un participio (*culta; succincta*) e un oggetto del participio (*comam; sinus*), più problematico appare l'ultimo *colon*, dove la tendenza alla *uariatio* del Pontano colloca l'aggettivo *candida* al posto di un participio. La parte del corpo specificata, in questo caso il petto, rimane in accusativo (*candida pectus*), come le precedenti, benché più normale sarebbe stato l'uso di un ablativo di limitazione: *pectus* va, dunque, inteso come accusativo di limitazione alla greca.

Il verso 636, costituito interamente da una relativa che si ricollega al termine *Patulcis* del v. 634, prosegue nella direzione della delineazione ed esaltazione della bellezza della ninfa: s'immagina che dal suo volto spiri la stessa primavera (*roseo uer ipsum spirata ab ore*). La *transiectio* fra *roseo* e *ore* da una parte crea un struttura avvolgente che circonda l'immagine dello primavera, racchiusa nell'espressione *uer ipsum spirat*, dall'altra esalta l'aggettivo *roseo*, creando un raffinato gioco cromatico con l'immagine del candore del petto della ninfa, evocato nel verso precedente dall'aggettivo *candida*. L'aggettivo *ipsum*, riferito a *uer*, inoltre, mostra il carattere

<sup>607</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 634, p. 69.

iperbolico dell'affermazione e della descrizione di Planuride e sembra posto lì a maggiore garanzia della descrizione 'enfatica' della ninfa.

vv. 637-641: Talis eras, cum te primum, Lepidina, sub ulmo  
Cantantem uidi, croceis sic ipsa coturnis  
Saltabas, sic ora rosas, sic colla ligustrum  
Florebant; memini numeros et uerba canentis:  
«Vrit me Macronis amor Neside creati»

Le descrizione di Patulci offre lo spunto a Macrone per rievocare le prime fasi dell'amore con Lepidina. Si apre, a questo punto, una sezione molto simile a quella del prologo, dove un'intera sezione del dialogo fra i due coniugi era dedicata al ricordo dell'inizio della loro unione (vv. 8-22).

Nella rievocazione del marito, Lepidina viene assimilata a una sorta di ninfa bucolica, e come tale raffigurata; già l'*incipit* dell'intervento di Macrone presenta una sovrapposizione fra la donna e la ninfa Patulci, istituita mediante la similitudine che prende avvio con l'attacco *Talis eras*. Subito dopo il paragone, comincia a emergere la dimensione temporale del passato e quella emotiva del ricordo, mediante la formula: *cum te primum*. L'apostrofe che segue immediatamente dopo (*Lepidina*) è funzionale a rimarcare l'intimità, la tenerezza, il legame fra i due. In posizione finale di verso, viene, infine, collocata una determinazione spaziale, *sub ulmo*: la scena rievocata prende forma e vita. Non solo, ma assume anche una specifica connotazione, che è una connotazione bucolica: l'espressione ricorre, infatti, anche in *Ecl.* 3,3, riferita al riposo di Pan e collocata nella stessa posizione finale di verso (*Cum Pan uenatu fessus recubare sub ulmo*)<sup>608</sup>.

Nel verso successivo viene completata la proposizione, mediante l'enunciazione del verbo e la specificazione del suo oggetto: *cantantem uidi*: Lepidina viene evocata nell'atto d'intonare un canto sotto un olmo. La caratterizzazione in direzione bucolica si conferma nell'uso del participio *cantantem*, che va però a creare con il verbo *vidi* uno strano effetto di sinestesia sensoriale. Si tratta, a dire il vero, di una costruzione piuttosto brachilogica.

La seconda azione rievocata è quella della danza. Il movimento da cui è percorso il verso è sempre lo stesso: dapprima viene costruita l'immagine soffermandosi sui particolari (*croceis cothurnis*, v. 638), alla fine viene presentata l'azione, che scivola nel verso successivo con *enjambement* (*saltabas*, v. 639). Il quadro, intanto, comincia a prendere colore, come mostra il dettaglio cromatico attribuito alle scarpe di Lepidina: *croceis cothurnis*, secondo un'associazione che trova un'unica attestazione classica (Anth. Lat. 941,18 *Purpureas croceo suras euincta cothurno*), ma più attestazioni umanistiche (Navagero *Lusus* 12, 5 *Afferri tibi vis croceos, niveosque cothurnos?*; F. Molza *Varia* 20, 45 *Et mecum croceis evinctus crura cothurnis*; F. Molza *Eleg.* 1, 1, 65 *Tum croceos non passa diu pendere cothurnos*).

La scena si vivacizza ulteriormente nel v. 639, con la rappresentazione dell'immagine dei fiori che fioriscono sul collo e sul volto della donna. La rievocazione di Macrone è costruita, quindi, in maniera strettamente parallela alla precedente descrizione di Patulci fatta da Lepidina: se della ninfa si era messo in evidenza prima l'acconciatura, poi l'abbigliamento, quindi il candore del petto e infine il viso da cui spira la primavera, dell'immagine giovanile della moglie Macrone evidenzia dapprima le calzature, quindi il fiorire del petto e del collo.

<sup>608</sup> Al plurale, invece, essa è presente in Verg. *Georg.* 2,72 (*Flore piri, glandemque sues fregere sub ulmis*).

Il cromatismo della sequenza, in questo modo, diventa più articolato: non solo al colore giallo delle scarpe di Lepidina si aggiunge il colore delle rose delle gote della donna ma, a quest'ultimo, è accostato anche il bianco dei ligustri, secondo un "chiaroscuro" cromatico ben attestato nella tradizione tardo-antica e medievale<sup>609</sup>.

Il verbo *florebant* scivola, secondo lo schema già evidenziato, per *enjambement* a *incipit* del verso successivo (v. 640)<sup>610</sup>, in corrispondenza con *saltabas*: una tale struttura non è finalizzata, esclusivamente, a mettere in rilievo i vari attributi della figura della donna, ma anche a creare una sottile, ma immediata corrispondenza tra i due verbi; infatti, trattandosi di due imperfetti, spicca la collocazione temporale 'passata' degli eventi e, quindi, il carattere di lontana e nostalgica rievocazione che tradiscono le parole di Macrone.

Dopo la pausa ottenuta mediante la cesura tritemimera, la narrazione del marito torna al canto di Lepidina (*memini numeros* etc.), a cui aveva accennato prima della 'digressione' sull'aspetto giovanile della moglie. I connotati del canto vanno facendosi sempre più chiari e sempre più ostentata è la 'bucolicità' del passaggio: per rievocare le parole precise del canto della moglie, Macrone ricorre all'espressione *memini numeros et verba canentis*, che contiene la formula virgiliana tratta dalla nona ecloga *Audieram? numeros memini, si uerba tenerem* (Verg. *Ecl.* 9,45)<sup>611</sup>. Nel componimento virgiliano, Licida, rivolgendosi a Meri, gli chiede di riportare i versi che gli ha sentito cantare di notte e di cui ricorda il motivo, ma non le parole. Macrone, al contrario, con esplicito richiamo oppositivo all'ipotesto bucolico, afferma di ricordare sia il motivo che le parole (*numeros et uerba*). In entrambi i casi, comunque, si tratta di canti che vengono ascoltati da un punto di vista esterno, quasi 'rubati' da un uditore nascosto a un cantore che canta senza sapere di essere ascoltato: anche in Virgilio, infatti, troviamo il participio *canentem* riferito al cantore, allo stesso modo in cui in Pontano esso viene impiegato per Lepidina<sup>612</sup>.

Il verso 641 riporta il contenuto preciso del canto di Lepidina, anch'esso spiccatamente bucolico. Benché l'oggetto del canto sia amoroso, in quanto la donna canta della sua passione d'amore per Macrone, figlio di Neside, la sua "forma" rimanda alle *Bucoliche* virgiliane: l'espressione *urit amor* è, infatti, mutuata da Verg. *Ecl.* 2,68 (*Me tamen urit amor: quis enim modus adsit amori?*), e la connotazione della passione amorosa con il verbo *urit* è presente anche in Verg. *Ecl.* 8,84 *Daphnis me malus urit, ego hanc in Daphnide laurum*.

---

<sup>609</sup> L'alternanza di rose e ligustri è in: Claud. *Rapt. Pros.* 2,130 (*Haec graditur stellata rosis, haec alba ligustris*); Hid. *Cen. Agn.* 1,13 (*Astra ligustra, rosas imitatur, reddit, adaequat*); Arnulf. *Aur. Mil.* 270 (*Purpureis certant alba ligustra rosis*); Alex. Neck. *Monach.* 622 (*Mixtaque sanguineis alba ligustra rosis*); Hugo Mat. *Milit.* 2,312 (*Vt rosa seu uiole siue ligustra fluit*); Ioh. Garl. *Epithal.* 6,341 (*Passa rosis stellare comas, candere ligustris*). Nella poesia umanistica è ben attestata l'associazione dell'immagine del collo a quella dei ligustri: Callimaco *Carm.* 54, 4 *Colla rosis qualem iuncta ligustra parant*; *Epigr.* 1, 26, 4 *Colla, rosis qualem iuncta ligustra parant*; Boiardo *Past.* 8, 13 *O bene candenti certantia colla ligustro*; Boiardo *Past.* G 8, 13 *O bene candenti certantia colla ligustro*.

<sup>610</sup> Nella stessa posizione incipitaria di verso, la voce verbale *florebant* si trova anche Ovid. *Fast.* 5,321 (*Florebant oleae, uenti nocuere proterui*); *Fast.* 5,322 (*Florebant segetes, grandine laesa seges*); *Stat. Silu.* 5,1,142 (*Florebant hilares inconcussique penates*); *Sil. Ital. Pun.* 5,413 (*Florebat; sed Massylus succiderat ensis*); Claud. *rapt. Pros.* 3,202 (*Florebat tranquilla domus; nec limina uirgo*); Ven. *Fort. Carm.* 7,16,25 (*Florebant pariter ueneranda palatia tecum*); Moyses *Perg.* 14 (*Florebant, Italum petierunt regna furore*); Walt. *Map Carm.* 30,133 (*Florebant antiquitus artium doctors*); Ioseph. *Isc. Ylias* 6,740 (*Florebant Asiae fines, florebat opimis*).

<sup>611</sup> La formula compare anche, di rimando, in Ovid. *Am.* 3,7,26 (*Me memini numeros sustinuisse nouem*);

Ovid. *Met.* 12,461 (*Vulnera non memini numerum nomenque notauit*).

<sup>612</sup> La formula *uerba canentis* usata in fine di verso è, però, in Ven. *Fort. Carm.* 7,17,5 *Nam si respicias uotum per uerba canentis*.

Causa della fiamma d'amore è, però, in questo caso Macrone, del quale viene specificata anche la provenienza. Macrone è definito, nel canto di Lepidina, 'creato da Neside', ovvero originario di Nisida, l'isolotto del golfo di Napoli, che trova più attestazioni nella tradizione latina classica e neolatina<sup>613</sup>. Il Pontano fa ricorso alla personificazione di Niside anche nel terzo componimento della *Lyra*, dove è citata come madre di Antiniana, da lei generata insieme a Giove<sup>614</sup>. Difficile stabilire cosa si nasconda, e se si nasconde qualcosa, dietro questa costante attribuzione a Niside del ruolo materno. La menzione dell'isoletta si affaccia costantemente anche nelle *Eclogae* di Sannazaro<sup>615</sup> e nelle *Elegiae di Rota*<sup>616</sup>.

vv. 642-646: Lepidina: Ipse refers :«Patula cantat meus ignis ab ulmo»  
 Ulmus amor Macronis, amor Macronis ab ulmo  
 Alter erat croceus, alter tibi calceus albus,  
 cingebat crines frondoso e subere ramus,  
 Et primo tonsore tibi noua barba nitebat

A questo punto s'inserisce l'intervento di Lepidina che, a sua volta, riporta il canto che all'epoca Macrone intonò di rimando a quello udito dalla donna. La sezione assume, così, i caratteri dell'alternanza e reciprocità che sono propri del canto pastorale. Benché le battute dei due coniugi non siano della stessa lunghezza, come prescrive il canto amebeo, lo scambio è attraversato, comunque, da un'equilibrata proporzione e una puntuale corrispondenza tra gli interventi dei due personaggi. Al canto di Lepidina riportato da Macrone, corrisponde quello di Macrone riferito da Lepidina.

Anche i caratteri del canto di Macrone sono bucolici: innanzitutto l'ambientazione, che è costituita da un ampio olmo (*patula ab ulmo*). La collocazione dell'aggettivo *patula* a *incipit* del canto rappresenta una spia linguistica precisa: l'intenzione di alludere alla prima bucolica virgiliana sembra, piuttosto, scoperta. L'attribuzione dell'aggettivo *patula* all'olmo è, tuttavia, attestata nella poesia antica solo in Pers. *Sat.* 3,6 (*Iam dudum coquit et patula pecus omne sub ulmo est*)<sup>617</sup>. L'ambientazione di un canto all'ombra di un olmo è, d'altra parte, presente in uno dei rappresentanti del genere antico, ovvero in Nemesiano, dove ricorre due passaggi e, precisamente in Nemes. *Ecl.* 1,30-2 (*Dic age; sed nobis ne uento garrula pinus / Obstrepit, has ulmos potius fagosque petamus. / Hic cantare libet; Hic cantare libet; uirides nam subicit herbas*) e in Nemes. *Ecl.* 4,47-9 (*Hic tibi lene fluens fons murmurat, hic et ab ulmis / Purpureae fetis dependent uitibus uuae. / Cantet, amat quod quisque: leuant et carmina curas*).

L'ulteriore elemento marcatamente bucolico presente nel verso è l'accento al fuoco d'amore, espresso ancora una volta con una definizione tratta dalle bucoliche virgiliane: *meus ignis* compare in Verg. *Ecl.* 3,66 (*At mihi sese offert ultro meus ignis,*

<sup>613</sup> Per la tradizione latina classica e medievale: Ovid. *Epist.* 15,54 *Nesiades matres Nesiadesque nurus*; Lucan. *Phars.* 6,90 *Obscuram in nubem. Tali spiramine Nesis*; Stat. *Silu.* 2,2,78 *Aera respirat pelago circumflua Nesis*; Stat. *Silu.* 3,1,148 *Siluaque quae fixam pelago Nisida coronat*; Prisc. *Periheg.* 585 *Nec spatium distant Nisidum litora longe*. Per l'identificazione dell'origine di Macrone cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 641, p. 69.

<sup>614</sup> Pontano, *Lyra* 3.

<sup>615</sup> Sannaz. *Pisc.* 1, 14 *Piscosamque lego celeri Nisida phaselo*; *Pisc.* 2, 33 *Servat adhuc; plures Nesis mihi servat echinos*; *Pisc.* 4, 46 *Te quoque formosae captum Nesidos amore*.

<sup>616</sup> Rota menziona Nisida in *Eleg.* 2, 2, 15 *Mergillina ferat conchas, det Nesis echinos*; ma soprattutto nella terza elegia, dove ne racconta il mito di trasformazione in scoglio: Rota, *Eleg.* 3.

Un'altra occorrenza significativa nella poesia neolatina umanistica è: Bembo *Carm. inc.* 6, 455 *Et quae Pausilypi, et quae Nesidos alumnae*; dove è menzionata insieme a Posillipo.

<sup>617</sup> Per la poesia medievale cfr. Galter. *Carm.* 17,2.1 *De sub ulmo patula*; Galter. *Carm.* 32,1.5 *Sub ulmo patula*.

*Amyntas*), dove viene così definito Aminta da Menalca nel canto amebeo che intraprende con Dameta<sup>618</sup>.

Nel verso successivo (v. 643) è ulteriormente ribadita la collocazione bucolica, mediante l'insistenza e la ripetizione del termine *ulmus*: l'elemento naturale diventa, anzi, un tutt'uno con l'amore di Macrone. Esso non solo è testimone dell'amore tra Macrone e Lepidina, ma anche partecipa: in una struttura un po' concettosa, l'olmo diventa soggetto del verbo *cantat* e viene specificato con l'apposizione *amor Macronis* (*ulmus amor Macronis*); nella seconda parte del verso, però, la formula *amor Macronis* viene ripetuta e diventa soggetto del verbo *cantat*, mentre il termine *ulmus* compare all'ablativo nella determinazione *ab ulmo* (*amor Macronis ab ulmo*). Il verso è, dunque, basato su una struttura manieristica fatta di richiami e corrispondenze, che ricalca uno schema chiastico (olmo, Macrone-Macrone, olmo).

I tre versi successivi della battuta di Lepidina sono destinati alla descrizione fisica di Macrone giovane. L'intervento della donna presenta, dunque, un movimento corrispondente, ma inverso a quello da cui era percorso l'intervento di Macrone: in quest'ultimo veniva dapprima rievocata la bellezza fisica della futura moglie (vv. 637-640) e successivamente il contenuto del canto (v. 640). Lepidina fa esattamente il contrario: dapprima ricorda il canto di Macrone e poi passa alla descrizione fisica.

Anche in questa sequenza descrittiva sono individuabili delle analogie con l'intervento precedente: come Macrone aveva ricordato le calzature di Lepidina, la donna ora ricorda i calzari del marito.

Ma le buone norme di un canto pastorale condotto in rispondenza prescrivono che sia inserita, a questo punto, una *variatio* rispetto al segmento precedente. Così, le calzature che indossa Macrone nella rievocazione della moglie sono, sì, gialle, come quelle di Lepidina, ma anche bianche: egli viene, infatti, raffigurato con un sandalo giallo e uno bianco (v. 644, *Alter erat croceus, alter tibi calceus albus*), dando vita così, a un animato quadro cromatico.

Il v. 645 aggiunge un nuovo particolare alla figura di Macrone: un ramo di sughero fra i capelli (*cingebat crines frondoso e subere ramus*), che contribuisce ulteriormente a caratterizzarlo in maniera bucolica, ma che potrebbe essere anche un riferimento alla flora di Nisida o, comunque, dell'area napoletana. D'altra parte, il Mediterraneo rientra fra le principali zone di diffusione della quercia da sughero.

Il v. 646, invece, è dedicato alla raffigurazione giovanile di Macrone ed esalta, di conseguenza, la dimensione del ricordo: gli aggettivi *primo* e *nova*, in particolare, riferendosi alla comparsa della prima barba di Macrone (*noua barba nitebat*)<sup>619</sup>, sottolineano la distanza temporale della scena rievocata.

vv. 647-8: Macron: *Ipsa canis, querulae rumpunt tua uerba cicadae,*  
et dixit: «Nec amant et sunt sine amore cicadae»

I vv. 647-8 costituiscono un commento all'intervento di Lepidina. Al suo canto (*ipsa canis*, v. 647) viene giustapposto, in antitesi esaltata dall'asindeto, il frinire delle cicale che funge quasi risposta (*querulae rumpunt tua uerba cicadae*, v. 647). L'espressione con cui si designa l'esplosione del frinire delle cicale è mutuata da Verg.

<sup>618</sup> Altre attestazioni, che sono riflessi dell'originaria formula virgiliana si trovano in: Ovid. *Epist.* 18,85 *Vt procul aspexi lumen: "meus ignis in illo est;* Sen. *Tro.* 40 *Meus ignis iste est, facibus ardetis meis;* Anth. Lat. 23,2 *Qualem pinxit amor, qualem meus ignis anhelat;* Marbod. *Carm.* 1,16,8 *Hanc puer insignis, cuius decor est meus ignis.*

<sup>619</sup> L'uso del verbo *nitere* in associazione con la barba è anche in Tib. *Eleg.* 1,4,4 (*Non tibi barba nitet, non tibi culta coma est;*) dove è riferito alla barba di Priapo, che di certo non splende e in Ovid. *Trist.* 3,10,22 (*Et nitet inducto candida barba gelu*), dove è riferito alle barbe gelate di neve dei popoli del Ponto.

Georg. 3,328 (*Et cantu querulae rumpent arbusta cicadae*), dove è presente sia l'attribuzione dell'aggettivo *querulus* alle cicale che il verbo *rumpere*<sup>620</sup>. L'immagine designata è, però, sostanzialmente diversa: in Virgilio il verbo *rumpo* non è riferito alle parole, ma agli arbusti; quindi, in Pontano vengono interrotte le parole di Lepidina<sup>621</sup>, in Virgilio il canto delle cicale stanca gli arbusti.

Il verso 648 contiene la reazione di Lepidina all'interruzione provocata dalle cicale. Ancora una volta la tematica dominante è quella amorosa: la donna riconduce la reazione 'irrispettosa' delle cicale, che hanno interrotto il suo canto, alla loro mancanza d'amore e alla loro incapacità d'amare: "*Nec amant et sunt sine amore cicadae*". Il concetto è espresso, oltre che con il ricorso alla figura etimologica *amant-amore*, da una struttura piuttosto tortuosa, che prende avvio con la litote *nec amant*, e prosegue con l'espressione *sunt sine amore*. La predominanza del motivo amoroso è tale da investire anche il mondo amoroso: la donna, infatti, proietta sulle cicale una sfera propria del mondo umano; la spiegazione del comportamento animale, cioè, è ricercata in chiave amorosa, nell'assenza dell'amore nel mondo delle cicale. I due versi, dominati dal motivo del suono che prende corpo in due forme diverse e contrapposte (il canto di Lepidina e il frinire delle cicale), sono attraversati da una spiccata sonorità, conferita dalla ripetizione della liquida "r" nel verso 647: *querulae rumpunt tua uerba cicadae* e dalla dentale "t" nel verso successivo: *et dixit*: «*Nec amant et sunt*, che riproducono la complessità dei suoni evocati.

vv. 649-650: Lep: *Ipsa arcu querulas stringis de fronde cicadas*  
 Et dixit: «*Querulae rumpant nunc uerba cicadae*»

La parola passa a Lepidina, che, a sua volta, ricorda la reazione di Macrone all'interruzione causata dalle cicale. La corrispondenza tra i due interventi è marcata dall'uso del pronome *ipsus* a inizio del verso: *ipsa*, riferito a Lepidina, è pronunciato al v. 647 da Macrone; *ipse*, riferito a Macrone, al v. 649 è pronunciato da Lepidina.

Più in generale, i vv. 649 e 650 sono costruiti in stretta corrispondenza con i vv. 647-648. Il v. 649 costituisce, infatti, una risposta parallela alla reazione delle cicale del v. 647: non solo viene ripresa l'associazione di *querulae* e *cicadae* del v. 647, ma essa viene anche ripetuta nella stessa posizione.

<sup>620</sup> L'associazione di *querulus* e *cicada* ricorre anche in: Lux. Anth. 296,1 *Corpore par querulis es uel clamore cicadis*; Bald. Burg. Carm. 76,15 *Et donec querulae sileant ualeantque cicadae*; Bald. Burg. Carm. 252,16 *Inter aues querulas rauca cicada strepo*; Alex. Neck. Laud. 2,874 *En querulam natum garrula mater habet*. Frequentissima nella poesia umanistica latina italiana: Giov. Virg. Egl. ad Mussatum 24 *Et circum querulae ramis cecidere cicadae*; Petrarca Buc. 9, 35 *Scalpere tellurem, querulasque optare cicadas?*; Silvestri Eryp. 246 *Obstreperare et querulas volitare per ethera ranas*; Guarino Carm. 39, 14 *Qui iubeas cygno querulam certare cicadam*; Aldegati Eleg. 45, 55 *Forma hominis subito querulae fit imago cicadae*; Strozzi Egl. 2, 8 *Nondum transierat queruli vineta Cicadae*; Strozzi Egl. 3, 15 *Mene putas queruli mores nescire Cicadae?*; Pontano Egl. 1, 6, 25 *Ipsa canis, querulae rumpunt tua uerba cicadae*, Egl. 1, 6, 27 *Ipsa arcu querulas stringis de fronde cicada*; Egl. 1, 6, 28 *Et dixit: "Querulae rumpant nunc uerba cicadae,"*; Mantov. Falc. 38, 5 *Dum semusta sonant querulis arbusta cicadis*; Calenzio Croac. 1, 81 *Atque soporatos glires querulasque cicadas*; Calenzio Croac. 2, 77 *Invisasque deis cocleas querulasve cicadas?*; Anger. Erot. 53, 3 *Ex homine in querulam di me vertere cicadam*; Epicuro Carm. 4, 2 *Dicat, vel querulo taedia ferre sono?*; D'Arco Num. 1, 12, 23 *Et donec querulis resonant pineta cicadis*; Num. 3, 239, 91 *Cantabas, memini: querulae tacuere cicadae*; Num. 3, 262, 3 *Arida dum querulae resonant pineta cicadae*; Tulesio Carm. 26, 7 *Et frondosa fremunt querulis virgulta cicadis*; T. Folengo Varium 24, 8 *Pallescunt, querulis strident cicadis*; Epigr. 10, 8 *Pallescunt, querulis strident cicadis*; Pontano Uran. 2, 318 *Insequitur simul et niveis per gramina plantis*; Meteo. 1428 *Lubricaque intorquent niveis vestigia plantis*; Egl. 1, 6, 31 *Sic memini, niveas nudasti tum mihi plantas*.

<sup>621</sup> Un uso simile, che prevede l'associazione di *rumpere* e *uerba* si riscontra anche in Ven. Fort. Carm. 8,12,2 *Inconsulte, dolor, rumpere uerba uetas*.

Macrone fa cadere dagli alberi le cicale con il suo arco e aggiunge un proprio commento alla loro caduta, proprio come Lepidina aveva commentato il loro frastuono. Il commento di Macrone è introdotto con la stessa formula usata per Lepidina: *et dixti* e si conclude con lo stesso termine, *cicadae*, nella medesima posizione di verso. L'andamento e le norme del canto amebeo sembrano, dunque, fedelmente ricalcate e rispettate.

L'intervento di Lepidina, appare più ampio di quello precedente di Macrone. Dopo i due versi che rievocano le azioni del marito, si fa ricorso a altri due versi (vv. 651-2), che, tuttavia, presentano un motivo completamente diverso. Gli ultimi due versi si possono, dunque, come costituenti una sezione a parte, una nuova sezione.

651-652: *Vt sese ad choreas, Macron, mouet apta Patulcis,  
Et niueis suris nigrisque Patulcis ocellis!*

La nuova sezione ha come oggetto la ninfa Patulci, sulla quale Lepidina focalizza la propria attenzione e quella del marito: la ninfa viene presentata con i soliti caratteri di eccezionalità e straordinarietà, accentuati anche dal ricorso a un'esclamativa che funge da introduzione: *ut..mouet* (v. 651).

La figura di Patulci viene schizzata con un movimento solenne e arioso allo stesso tempo: da una parte, infatti, è presentato il suo incedere maestoso con l'espressione *sese mouet*, dall'altra si fa riferimento alla sua leggiadria con la specificazione *ad choreaa apta*. Il v. 652, infine, è occupato dall'esaltazione della bellezza di Patulci, condotta mediante un potente chiaroscuro che accosta il candore delle gambe (*niveis suris*) della ninfa al colore scuro degli occhi (*nigrisque ocellis*), con formula catulliana<sup>622</sup>.

vv. 653-654: *Macron: sic, memini, niueas nudasti tum mihi plantas  
ad fontem cum fessa lauas; ego condor in ulua*

Le parole di Lepidina costituiscono, ancora una volta, un motivo di rievocazione per Macrone, che ricorda che un tempo i piedi della donna gli apparvero altrettanto candidi quanto quelli della ninfa. È, dunque, il candore delle membra delle due figure femminili il motivo che aggancia l'intervento di Macrone a quello precedente di Lepidina. Dal punto di vista di Macrone la bellezza giovanile della moglie assurge al livello di quella di una dea: non solo le membra candide, simbolo di bellezza già nella poesia antica<sup>623</sup>, ma anche la presenza della donna presso una fonte (v. 654, *ad fontem*) contribuisce a trasfigurare, mediante il ricorso, la figura di Lepidina e ad assimilarla a quella di una dea. L'ambientazione della scena rievocata appare, dunque, ancora una volta bucolica e non solo nella caratterizzazione di Lepidina come ninfa o nel particolare della fonte, ma anche nella raffigurazione di Macrone nascosto tra l'erba: la formula con cui si chiude il v. 654, *in ulua*, è presente, infatti nella stessa posizione finale di verso, in Verg. *Ecl.* 8,88 (*Propter aquae riuom uiridi procumbit in ulua*), dove

<sup>622</sup> Catull. *Carm.* 43,2 *Nec bello pede nec nigris ocellis*; Catull. *Carm.* 3,8 *Nec sese a gremio illius mouebat*.

<sup>623</sup> La formula che unisce l'aggettivo *niueus* al termine *planta* ricorre in: Stat. *Ach.* 1,100 *Reppulit et niueas feriunt uada Thessala plantas*; Claud. *Carm.* 10,152 *Fulta Venus; niueae delibant aequora plantae*; nella poesia umanistica invece: F. Molza *varia* 104, 9 *Quin etiam niveae excurrunt vestigia plantae*; Barignani *Gigant.* 2, 34 *Lubricaque intorquent niveis vestigia plantis*. Per l'immagine dei piedi deundati cfr. invece: Colum. *Rust.* 358 *Dardanicæ ueniunt artes nudataque plantas*; Sil. Ital. *Pun.* 9,390 *Succidit ac nudae sero uestigia plantae*; Sil. Ital. *Pun.* 12,357 *Enormes cohibet nudae sub imagine plantae*; Prud. *Perist.* 10,154 *Nudare plantas ante carpentum scio*; Ven. Fort. *carm. app.* 1,25 *Nuda maritalem calcauit planta cruorem*; Rhythm. *Var.* 90,10.5 *Vt nuda planta graderet*; Hrotsv. *Gest.* 357 *Intrans nudatis templi sacra limina plantis*; Carm. Lamb. 1,166 *Nudatus plantas et opertus tegmine duro*.

è usato per indicare l'erba palustre in cui si accascia, sfinita, la giovenca che insegue il toro in preda al furore d'amore<sup>624</sup>. Oltre alla 'pregnanza' allusiva della formula, ricalcata sull'ottava ecloga virgiliana, dove compare in un contesto ugualmente 'erotico', è da notare il ritorno del modulo narrativo che prevede una visuale trasversale e 'nascosta' delle scene raccontate: un personaggio che osserva di nascosto una scena con protagonista una ninfa e la scena "rubata".

vv. 655-656: ipsa canit formosa Patulcis, amatque Patulcis;  
me miseram, ut tristes surgunt ad tempora rugae!

L'intervento di Lepidina si allontana dal motivo di quello di Macrone e torna a focalizzarsi sulla ninfa. Ancora una volta, viene istituito un paragone fra Patulci e la donna: anche la ninfa, come Lepidina, canta e ama (v. 655). Il meccanismo logico è lo stesso del v. 648: così come aveva notato la differenza di condizione rispetto alle cicale, in questo frangente la donna istituisce una similitudine con la condizione di Patulci: l'amore e il canto accostano le due figure femminili.

Il v. 655 è attraversato da una certa enfasi, ottenuta mediante la *duplicatio* del nome della ninfa: *Patulcis; Patulcis*; il *pathos* si amplifica nel verso successivo, v. 656, che prende avvio con l'esclamazione patetica *me miseram* e prosegue con una seconda esclamazione *ut surgunt*. La dimensione del tempo e la consapevolezza del suo scorrere fanno improvvisamente irruzione nella dimensione del ricordo, segnandone irrevocabilmente la fine.

Si conclude, infatti, con il v. 656 lo scambio "amebeo" tra i due coniugi che li ha visti rievocare la loro giovinezza e l'inizio del loro amore, si conclude mediante l'impatto con una dimensione diversa: non tanto quella del presente, contrapposta al passato, ma, piuttosto, la dimensione 'atemporale' delle divinità. Il v. 556, in cui Lepidina si lamenta della propria età e delle proprie rughe, è posto, infatti, in forte contrapposizione con il v. 555, in cui è presentata Patulci. I due versi sono attraversati da un movimento oscillatorio che affianca e contrappone le due figure femminili: dapprima le due condizioni, quella di Lepidina e quella di Patulci, sono accostate in quanto entrambe sono dedite all'amore e al canto, ma poi l'esito finale di questo paragone è la constatazione dolorosa, da parte di Lepidina, di essere sottoposta alle leggi della vecchiaia, che sfocia nell'esclamazione che occupa il v. 556. Da una parte, dunque, l'atemporalità e l'eterna giovinezza di una ninfa, Patulci, dall'altra l'inesorabile scorrere del tempo per la donna Lepidina. Il momento della rievocazione di Macrone è ormai passata, l'assimilazione della donna alla ninfa, dei mortali agli dei del mito, è durata il breve lasso di tempo di un ricordo, ed è stata possibile solo nella trasfigurazione consentita dal ricordo pieno d'amore di un amante.

Ma ancora una volta è Lepidina a presentarsi come il personaggio più 'saggio', più dotto, quello che guida e muove le fila del dialogo e della narrazione: è lei a riportare la narrazione su un livello più 'realistico' ed è con la sua esclamazione che cala il sipario sulla rievocazione 'trasognata' dei due coniugi, e prende la parola la ninfa Patulci.

---

<sup>624</sup> Altre occorrenze nella poesia classica, sempre nella stessa posizione, in: Verg. *Aen.* 2,135 *Limosoque lacu per noctem obscurus in ulua*; Verg. *Aen.* 6,416 *Informi limo glaucaque exponit in ulua*; Prud. *c. Symm.* 1,175 *Lusa pudicitiam fluuiali amisit in ulua*; Ysengrimus 5,127 *Connectit paleas, nodum uestigat in ulua*; Ysengrimus 5,1143 *"Coruigare, hic, frater, densa", inquit, "stamus in ulua*.

vv. 557-: Patulcis: Parthenope Sebethon amat, Platamonis Halantum,  
Vtraque nympha suum tenet et fouet utraque amantem;

Il tema amoroso si conferma motivo dominante della sezione: l'intervento di Patulci prende avvio, infatti, con la menzione dell'amore fra alcuni personaggi. La prima coppia ricordata è quella costituita da Partenope e Sebeto: il nome della dea viene collocato in posizione incipitaria ed è seguito da quello di Sebeto, mentre il verbo *amat* viene posto in terza posizione: i due amanti si trovano, così, anche visivamente accostati, quasi fossero uniti da un legame indissolubile. L'ultima parte del verso, dopo la cesura efemimera, è occupata da una seconda coppia: Platamone-Alunte, i cui nomi sono, ugualmente, giustapposti. Il verbo *amat*, al centro del verso, funge, così, da cerniera fra le due coppie, costituendo una sorta di baricentro dell'economia e dell'equilibrio dell'intero verso. Per quanto riguarda l'identità della seconda coppia, la ninfa Platamone è personificazione della via Chiatamone, situata ai piedi del monte Echia, come nota la Monti Sabia<sup>625</sup>. Nella poesia classica è attestato solo un *Platamona* in Avien. *Orb. terr.* 827 (*Caespite dorsa trahens in Nysaeum Platamona*), che non ha a che fare con il personaggio pontaniano; mentre nella poesia umanistica compare in Sannaz. *Pisc.* 5, 5 (*Aequoreus Platamon sacrumque Serapidis antrum*) e un personaggio dal nome Platamone viene menzionato nell'*Epigramma* 188 di B. Rota<sup>626</sup>. Nessuna attestazione invece per il personaggio immaginato come amante di Platamone, chiamato *Halantum*; per la sua creazione ci si potrà dunque attenere a quanto ipotizzato dalla Monti Sabia<sup>627</sup>.

Il v. 658 funge da completamento al precedente, in quanto Patulci specifica che ciascuna ninfa stringe e accarezza l'innamorato. Il lessico adoperato attinge, ovviamente, all'elegia d'amore latina: l'associazione del verbo *teneo* e *foveo* è presente infatti in Prop. *Eleg.* 2,22,37 (*Altera me cupidis teneat foueatque lacertis*) ed è funzionale a evidenziare l'amore di cui possono godere le ninfe in contrapposizione alla condizione di Patulci, descritta nei versi successivi.

vv. 659-666: Sola Patulcis, amans, sola est sine amante Patulcis:

Illum Nisa tenet deserti ad litoris algam  
Nigra genu croceisque genis et lumine glauco;  
Alba genu roseisque genis et lumine nigro  
Oreque puniceo moeret deserta Patulcis  
Expectatque deae non seram uindicis iram  
Et uenit ad corea nec iam desperat amantem:  
Nisa, meum tandem reddes mihi, Nisa, Niuanum!

Nei vv. 659-666 viene illustrata la condizione di Patulci e i suoi motivi d'infelicità. Il senso di esclusione dalla sfera d'amore, finora dominante e pervasiva, viene messo in risalto dalla ripetizione dell'aggettivo *sola*, che apre il v. 659 e viene ripetuto dopo la cesura pentemimera, in ulteriore posizione di rilievo. Anche il nome Patulcis viene duplicato all'interno del verso; così anche il verbo *amare*, mediante il poliptoto *amans-amantem*. In questo modo il verso 659 appare costituito essenzialmente di tre elementi costitutivi in replica: l'aggettivo *sola*, il nome della ninfa, il participio di

<sup>625</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 657, p. 70-1.

<sup>626</sup> Rota, Epig. 188: *Dicite Nereides, quae circum luditis undas, / An maiora meis aequora sint lacrymis? / Dicite formosae, Platamon quam deperit, Aegles / An ne magis duri pectore sint scopuli? / Credite iam dudum nostro res nota periclo est, / Nempe minora meis aequora sunt lacrymis, / Credite formosae, Platamon quam deperit, Aegles / Quod vel dura magis pectora sunt copuli.*

<sup>627</sup> La studiosa pensa a una coniazione grecizzante che richiami al mare o a un derivato dal verbo *halare*. Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 657, p. 70.

*amare*, a cui corrispondono i motivi dominanti della sequenza relativa a Patulci: l'amore infelice e la solitudine della ninfa. Il verso appare, così, densissimo, anche per la posizione studiata dei termini, che consente al participio *amans* di spiccare, tra i due aggettivi *sola*, con tutto il suo valore concessivo: dapprima è presentata la solitudine di Patulci (*sola Patulcis*); poi è avanzata l'ipotesi dell'amore: *amans*, poi è ribadita la condizione di solitudine della ninfa (*sola est*) e le viene categoricamente negato l'amore (*sine amante Patulcis*).

Nei versi successivi la ninfa spiega il motivo della sua solitudine: nel componimento viene inserita una "microstoria" con protagonista la ninfa, una rivale in amore e l'amato conteso, Nivano.

Il v. 660 prende avvio con il pronome *illum*, in posizione di rilievo, che è riferito al participio *amante* del verso precedente: il personaggio amato da Patulci rimane anonimo, mentre il nome della rivale è immediatamente affiancato al pronome *illum*: Nisa. La figura femminile è tratteggiata come una sorta di 'incantatrice', moderna Calipso, che "trattiene" l'amato sulla spiaggia, presso il mare. Carico di allusività risulta l'aggettivo *desertus* utilizzato per indicare il *litus*: nello stesso modo viene connotato il lido su cui Teseo abbandona Arianna in Catull. *Carm.* 64,133 (*Perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?*)<sup>628</sup>. La situazione è qui rovesciata: non è la ninfa ad essere stata abbandonata dall'amato su una spiaggia deserta, ma è l'amato ad aver abbandonato Patulci e a trovarsi in riva al mare: tuttavia, è comune ai due passi la rievocazione della solitudine e la menzione della riva marina in associazione con il dolore amoroso. L'aggettivo, in ultima analisi, è caricato in entrambi i passaggi di un valore 'emozionale', 'sentimentale': la connotazione attribuita alla spiaggia altro non è che il corrispettivo immaginifico dello stato d'animo prostrato e solitario della donna che racconta la propria sofferenza d'amore.

Il v. 660 è dedicato alla descrizione fisica di Nisa, per la quale si ricorre a un *tricolon*, che dà vita a un acceso colorismo dal forte impatto visivo. La struttura del verso viene animata, inoltre, da una *variatio* collocata nell'ultima parte: al modulo che fa precedere un aggettivo a una parte del corpo (*nigra genu; croceisque genis*) viene sostituito quello in cui la parte del corpo precede l'aggettivo corrispondente (*lumine glauco*). La descrizione fisica della rivale di Patulci appare piuttosto 'anomala': a lei sono attribuite membra nere (*nigra genu*), con una formula mai attestata nella tradizione, e gote color zafferano (*croceisque genis*); le gote color zafferano sono presenti, invece, solo in Ovid. *Fast.* 3,421 (*Cum croceis rorare genis Tithonia coniunx*), riferite però, metaforicamente, all'Aurora<sup>629</sup>. Anche gli occhi glauchi costituiscono una caratteristica 'anomala', non solo rispetto alla tendenza dominante del componimento, che esalta il colore scuro degli occhi delle ninfe, ma anche in riferimento alla tradizione antica in generale: la formula *lumine glauco* è, infatti, mutuata da Verg. *Georg.* 4,451 (*Ardentis oculos intorsit lumine glauco*), dove la caratteristica è attribuita a un personaggio 'anomalo' come Glauco<sup>630</sup>.

Il verso successivo contiene, invece, la descrizione di qualità fisiche opposte a quelle delineate per Nisa: il verso 661 è, infatti, costruito mediante un parallelismo antitetico al verso precedente, per cui ne vengono ripresi, e rovesciati!, i termini

---

<sup>628</sup> La formula che unisce *desertus* a *litus* ricorre anche in Verg. *Aen.* 2,24 *Huc se prouecti deserto in litore condunt*; Verg. *Aen.* 3,122 *Idomenea duces, desertaque litora Cretae*; Ovid. *Epist.* 18,116 *Frigida deserta litora turre peto*. Nella poesia umanistica compare in Petrarca *Buc.* 3, 10 *Dane, ego te solam deserto in litore primum* e nello stesso Pontano in *Parthen.* 2, 11, 3 *Et deserta gravi resonant num litora planctu*.

<sup>629</sup> Cfr. anche Sidon. *Carm.* 22,48 *It croceas demissa genas uetitaque recondi*.

<sup>630</sup> Claud. *Carm.* 1,214 *Illi glauca nitent hirsuto lumina uultu*; Sidon. *Carm.* 5,240 *Saetarum per damna nitet, tum lumine glauco*.

fondamentali. All'espressione *nigra genu* del v. 661 viene contrapposta *alba genu*; alla formula *croceis genis* è sostituita la più usuale associazione dell'aggettivo *roseis* con *genis*<sup>631</sup>; infine, nell'ultimo *colon*, viene rispettata la *variatio* presente nel verso precedente, invertito l'ordine aggettivo-sostantivo e opposto a *lumine glauco* il colore scuro del *lumine nigro*: se gli occhi glauchi costituivano una caratteristica "anomala", i *lumina nigra* sono ben attestati nella poesia elegiaca (cfr. Prop. *Eleg.* 2,12,23 *Qui caput et digitos et lumina nigra puellae*; Prop. *Eleg.* 4,3,14 *Traxit ab euerso lumina nigra rogo*) e rappresentano, anzi, un carattere proprio della *puella* elegiaca.

A differenza di quanto succedeva nel v. 661, la descrizione fisica avviata nel v. 662 non si esaurisce nel giro di un solo verso, ma prosegue nel 663 con la formula iniziale *oreque puniceo*. Il verso, dunque, si apre con un'ulteriore determinazione fisica per chiudersi con la menzione del soggetto detentore di tali attributi: *Patulcis*. La sequenza è, dunque, costruita con un confronto serrato e diretto tra le due rivali in amore: ovviamente esso si risolve a favore di Patulci, che lo conduce: è a se stessa che la ninfa attribuisce le qualità della bellezza proprie del canone estetico della *Lepidina* – membra bianche, gote rosee, occhi neri, labbra rosse – e lo fa in chiara opposizione ai caratteri esteriori di Nisa.

La sequenza dei vv. 660-663, inoltre, è strutturata con un carattere avvolgente che pone ai propri estremi, subito dopo la menzione vaga dell'amante *illum*, i nomi delle contendenti *Nisa* (v. 660) e *Patulcis* (v. 663); nel mezzo, dapprima le azioni delle ninfe (*tenet deserti ad litoris algam*, v. 660, e *moeret deserta*, v. 663), quindi le caratteristiche fisiche (v. 661 e v. 662). In effetti, anche le azioni delle due ninfe sono in rispondenza, come mostra il riuso del termine *desertus* nel v. 663. *Desertus* che era usato nel v. 660 in riferimento alla spiaggia, viene attribuito come participio direttamente a Patulci nel v. 663 ed è ancora una volta attivo l'ipotesto catulliano del carme 64 e il parallelismo con la condizione d'infelicità di Arianna (Catull. *Carm.* 64,57 *Desertam in sola miseram se cernat harena*).

Alle azioni della ninfa Patulci è dedicato un maggiore spazio: non solo è descritta la sua afflizione, ma l'intero verso successivo, il v. 664, è interamente occupato dal suo sentimento di speranza nella vendetta divina. A inizio del verso spicca, infatti, il verbo *expectat*, mentre a fine del verso è collocato il termine *iram*; la *transiectio* tra *deae* e *vindicis* contribuisce a creare una struttura movimentata che enfatizza i sentimenti negativi di Patulci: l'accostamento di *iram* e *vindicis* imprime, infatti, alla parte finale del verso un *surplus* enfatico, per cui il tono dei sentimenti della ninfa assurge a un piano quasi epico-tragico. Non a caso, infatti, la formula *ira sera* è attestata in Stat. *Theb.* 5,689 (*Sera quidem, manet ira tamen*". *Sic fatus, et arces*), mentre il riferimento alla divinità vendicatrice è proprio della tragedia, comparando in Sen. *Thy.* 1110 (*Tuos putasti. Vindices aderunt dei*); la formula *uindicis iram* in fine verso ricorre ugualmente in contesti patetici quali: Ovid. *Pont.* 2,9,77 (*Quicquid id est, habuit moderatam uindicis iram*); Ovid. *Pont.* 3,6,49 (*Fortunamque meam metuens, non uindicis iram*); Lucan. *Phars.* 2,540 (*Proelia iusta decet, patriae sed uindicis iram*).

Le azioni di Patulci non solo sono caratterizzate da un maggiore spazio, ma sono anche delineate in maniera molto dinamica. Nei vv. 663-665 è, infatti, identificabile un movimento in crescendo che segna un'evoluzione nella condizione psicologica della protagonista: inizialmente Patulci si autoritrae intenta a struggersi "moeret", ma subito dopo mette in rilievo il proprio desiderio di rivincita (*expectat*). Il v. 665 segna un ulteriore passo in avanti in questo processo di superamento del dolore d'amore: la ninfa non rinuncia a danzare (*venit ad choreas*) e non rinuncia a sperare in un ritorno

<sup>631</sup> Verg. *Aen.* 12,606 *Et roseas laniata genas, tum cetera circum*; Stat. *Theb.* 4,336 *Dum roseis uenit umbra genis uultusque recedunt*; Anth. Lat. 220,2 *Fulgebat roseisque genis, cui lumina blanda*; Carm. epigr. 1399,4 *Implebat roseas barbula grata genas*.

dell'amato (*nec iam desperat amantem*). Il lungo periodo è costruito per polisindeto *expectatque; et uenit; nec iam desperat*, che imprime un ritmo in crescendo, di cui l'ultima proposizione costituisce il culmine e dà voce alla speranza che torni l'amato. La parabola amorosa di Patulci si chiude, così, all'insegna della speranza e viene suggellata dall'esclamazione finale della ninfa, un'allocuzione diretta a Nisa che occupa l'intero v. 666. I piani della narrazione si confondono e Patulci che, finora, era stata cantrice di se stessa e che aveva parlato di se stessa in terza persona, riprende la parola in prima persona nel verso finale, che rappresenta l'esito finale del suo mal d'amore: un appello patetico alla rivale affinché le restituisca l'amato. Il *pathos* del passaggio si riflette nell'apostrofe duplicata a Nisa, e nell'accostamento dell'ultima parte del verso del nome della rivale e dell'amato (*Nisa, Nivanum*). È, dunque, solo alla fine della narrazione che viene svelato il nome dell'amante conteso: *Nivanum*, rivelazione che possiede il gusto della *pointe* finale. Il nome *Nivanum* viene a collocarsi all'apice dell'enfasi narrativa, ma nella seconda parte del v. 66, in realtà, risultano visivamente accostati tutti e tre i protagonisti della vicenda amorosa: Patulci, la rivale Nisa, e il conteso Nivano (*mihi, Nisa, Nivanum*) e la collocazione rispetta i rapporti esistenti tra i tre: il nome di Nisa, infatti, viene a interporsi tra i due amanti e a separarli.

Per quanto riguarda l'identificazione di questo personaggio maschile, è da accettare l'identificazione della Monti Sabia, che vuole vedervi la personificazione di Grumo Nevano<sup>632</sup>; il personaggio è protagonista di un altro passaggio pontaniano: *Eridanus* 2, 22, dove, nella cornice bucolica di un *locus amoenus*, viene ambientato il suo amore con Patulci, immaginata ancora una volta come sua amante<sup>633</sup>.

vv. 667-669: Vt languet formosa et amari digna puella!  
 Et sua furta mihi narravit saepe Nivanus  
 Nisa illum studiis auium ad sua litora traxit

Dopo l'esclamazione di Patulci, prende la parola Macrone con un'altra esclamazione. Il dolore d'amore della ninfa trova corrispondenza, in questo frangente, nello spiccato patetismo di cui sono pervasi gli interventi degli interlocutori. Il v. 667 si risolve in un commento solidale e compassionevole per il dolore di Patulci: la

<sup>632</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 666, p. 71.

<sup>633</sup> Pontano, *Eridanus* 2, 22. de Patulci et Nivano: *Fessa sub Hesperidum ramis formosa Patulcis / Ducebat somnos, et gravis aestus erat; / Spirabant Zephyri, Zephyris strepit aurea silva, / Silva ciet somnos, et sopor ipse iuvat. / Ecce Nivanus adest, non exspectatus amator. / Dum puer in volucres retia tenta parat, / Exsilit haec somno, puerumque amplexa locavit / Blanda toro, blandis perfruiturque iocis. / Decipit heu fallax spes et frustratur amantes; / Saepe in amore tamen sors sua cuique favet, / Sortis Amor comes est, sors et comitatur Amorem; / Quisquis amas sorti, credite, compos eris. / Aurum multa potest, multum lacrimantia verba, / Praevalet haec ipsis et pretio et lacrimis; / Temporis haec spatium gaudet; vos tempora laeti / Expectate, suo tempore laeta venit. / Sorte sua bello reges potiuntur, opimis / Victorum victor gaudet et exuviis. / Sorte triumphat Amor, sortem veneremur amantes: / Ipsa seni et cupido, candida diva, fave. / Quanquam, Stella, mihi sors est tua certa voluntas, / Haec spes, haec tempus, haec sine fraude fides, / Nobis Eridanus, nobis et Mincius umbra, / Blanditurque suis Pasyalea vadis; / Sors igitur nobis sit mutuus ardor amandi, / Mutua sors, certa simus uterque fide. / Tempora qui spectant, amittunt tempora; dives / Temporis est, nullum qui sinit ire diem. / Nulla dies sine amore fluat, nox occupet umbras / Deliciis, lucas occupet ipsa dies; / Nox lucem, tenebras pellat lux inter amandum; / Vita brevis; profert tempora laetus amans. / Vivit, amat quicumque suoque potitur amore; / Non vivit fructu quisquis amoris eget*

condizione paradossale della ninfa viene sottolineata dall'accostamento stridente del verbo *languet* all'aggettivo *formosa* e alla formula *amari digna*<sup>634</sup>.

Dopo l'esclamazione, Macrone fornisce nuove indicazioni relative alla storia d'amore fra Nivano e Patulci, evidenziando un rapporto di grande intimità con il protagonista maschile. L'uomo, infatti, si descrive come una sorta di confidente di Nivano, depositario dei racconti relativi ai suoi tradimenti. Il motivo erotico-elegiaco è ancora prevalente, come testimonia non solo il tono generale del racconto, ma anche il lessico e, nello specifico, l'impiego della formula "*sua furta*", che è sia tibulliana che ovidiana<sup>635</sup>. Il nome Nivano viene, ancora una volta, ritardato a fine verso con un effetto di attesa che vede presentati dapprima i *furta*, poi l'atto della narrazione (*mihi narravit*), infine il soggetto, *Nivanus*.

Il verso successivo, v. 669, prende avvio con il nome di Nisa, seguito immediatamente dal pronome *illum*: i due poli della tensione amorosa adulterina vengono accostati e alternati, quasi ad esprimere la complessità dei rapporti intercorrenti fra i diversi protagonisti.

Nel v. 669 viene, così, chiarita la dinamica del tradimento di Nivano: è stata Nisa ad averlo attratto sul lido sfruttando la sua passione per gli uccelli. Il punto di vista qui adottato non è più quello di Patulci, ma rimane intrinsecamente 'misogino': Nisa non solo "trattiene" (*tenet*) Nivano sulla spiaggia, ma è stato anche lei ad averlo "attratto", "*traxit*"<sup>636</sup>. La figura femminile di Nisa detiene, dunque i caratteri della donna incantatrice, che ha il potere di attrarre a sé gli uomini e trattenerli presso di sé, mentre la figura maschile viene svuotata di qualsiasi responsabilità e qualsiasi volontà.

Il riferimento agli uccelli (*studiis avium*, v. 669), infine, può rappresentare un nesso con la fauna di Nisida o, forse, alludere alla diffusione della pratica della caccia sull'isola o nella zona di Grumo.

vv. 670-674: Tu modo fac uiridem ligurim de coniuge Pansae,  
-(Deperit hanc iuuenis) nunc hoc age perface, coniux –  
Coniuge de Pansae dono ferat ipsa Patulcis:  
Non mora, quin retrahat celerem in sua uota Niuanum.  
Ipsa Patulcin adi, cura est mihi Niuanum.

I vv. 670-674 costituiscono un ulteriore passaggio dal carattere spiccatamente teatrale: Macrone, infatti, si preoccupa di architettare uno stratagemma per riavvicinare i due amanti, avvalendosi dell'aiuto e della complicità di Lepidina; l'azione risolutiva del servo è elemento ricorrente già nella commedia antica. Il carattere dinamico e teatrale del passaggio ha come controparte uno scarso ricorso alla letterarietà della

---

<sup>634</sup> La formula che associa il verbo *amari* all'aggettivo *dignus* è presente in Verg. *Ecl.* 5,89 *Non tulit Antigene (et erat tum dignus amari)*, con uguale valore concessivo: benché Antigene fosse degno di essere amato, era rimasto escluso dal dono del bastone da parte di Mopso. La formula ricorre anche in Ovid. *Met.* 10,336 *Spes interdictae discedite; dignus amari*; con valore particolare, in questo caso limitativo: Cinira è degno, sì, di essere amato da Cinira, ma solo come padre. Cfr. altre attestazioni anche in: Carm. epigr. 650,2 *Culpando nihilum dignus, set dignus amari*; Eber. Beth. *Graec.* 21,92 *Si tempus perdat, ut amandus dignus amari*.

<sup>635</sup> Tib. *Eleg.* 1,2,36 *Obuia: celari uult sua furta Venus*; Ovid. *Trist.* 2,432 *Detexit uariis qui sua furta modis*. Cfr. anche *App. Ciris* 215 *Caeruleas sua furta prius testatur ad umbras*.

<sup>636</sup> Per la formula *ad litora traxit* nella poesia classica cfr: Paul. Petric. *Mart.* 5,675 *Innexum propere uicina ad litora traxit*; Cic. *Carm. frg.* 52,133 *Auersamque trahunt optata ad litora puppim*. Nella poesia umanistica italiana la formula è diffusa in autori di ambito partenopeo: Pontano *Hesp.* 2, 198 *Pleias Alcyone Neptunnum ad litora traxit.*; Pontano *Egl.* 1, 6, 47 *Nisa illum studiis avium ad sua litora traxit*; Sannaz. *Pisc.* 3, 69 *Dic te squamigeras traxisse ad litora praedas*; Rota *Eleg.* 3, 1, 19 *Visus eram plenas traxisse ad litora nassas*.

poesia antica: poche le riprese di autori classici, e sostanzialmente originale, e vivace, il dettato poetico pontaniano. Il lucherino, l'uccello che deve fungere da 'esca' per riportare Nivano da Patulci non trova, ad esempio, attestazione nella poesia antica<sup>637</sup>. Il verbo *deperit*, qui usato da Macrone per indicare l'interesse di Nivano per il lucherino, viene usato, in associazione all'amore e con tono più serio, in Plaut. *Cist.* 131 (*Is amore misere hanc deperit mulierculam*); Plaut. *Cist.* 191 (*Is amore proiecticiam illam deperit*)<sup>638</sup>.

Il verso 670 contiene la parte iniziale dell'ordine impartito da Macrone alla moglie, che si conclude solo nel v. 672: si cominciano a prospettare alcuni elementi dello stratagemma architettato, ovvero la necessità che Lepidina faccia accadere un determinato evento (*tu modo fac*), l'oggetto attorno a cui ruota la trovata (*uiridem ligurim*); un personaggio coinvolto, o meglio una comparsa (*de coniuge Pansae*), di cui non viene precisato altro. Neppure Summonte fornisce alcuna informazione riguardo alla moglie di Pansa e probabilmente in questo caso si deve pensare a un semplice ricorso a un antroponimo comune del tempo, dato che il nome Pansa viene anche attestato nella poesia umanistica italiana<sup>639</sup>.

Prospettati i primi elementi, l'ordine di Macrone viene rallentato dall'incidentale con cui prende avvio il v. 671 (*Deperit hanc iuvenis*). Dopo la cesura pentemimera, Macrone torna a incalzare la moglie, riacquistando il ritmo precedente. Il passaggio, presentando l'imperativo *nunc hoc age perfice* e l'apostrofe alla moglie (*coniunx*), lascia trapelare la concitazione delle parole del marito e del frangente teatrale: l'imperativo *perfice* viene infatti utilizzato, in maniera analoga, nel teatro terenziano, nello specifico in Ter. *Eun.* 1054 *Obsecro, Gnatho, in te spes est. Quid uis faciam? Perfice hoc*; Ter. *Haut.* 862 *Inceptumst: perfice hoc mi perpetuo, Chreme*.

La dinamica esatta dello stratagemma viene esplicitata solo nel v. 672, dove appare chiaro il compito di Lepidina: la donna deve far sì che Patulci porti in dono a Nivano il lucherino ottenuto dalla moglie di Pansa. Il verso ha inizio con la ripetizione del complemento di derivazione con cui si era concluso il v. 670 (*coniuge de Pansae*): questa prima parte ha dunque funzione ricapitolativa, dopo la parentesi del v. 669. Il piano di Macrone viene finalmente svelato nell'ultima parte del verso (*dono ferat ipsa Patulcis*), dopo che è stato abilmente ritardato ed è stata abilmente creata la necessaria tensione e aspettazione.

Nel verso successivo, v. 671, la concitazione del comando di Macrone viene mantenuta costante grazie all'espressione ellittica *non mora!* e alla completiva seguente *quin retrahat celerem in sua uota Nivanum*; in questa la *transiectio* tra *celerem* e *Nivanum*, da una parte, isola l'aggettivo e lo mette in risalto, dall'altra pone il nome *Nivanum* in rilievo alla fine. Tra aggettivo e nome è collocata la formula *in sua vota*, quasi a rimarcare l'instabilità e la volubilità a cui sono soggetti i voti stessi di Nivano.

Il v. 674 segna la conclusione dell'esposizione del piano di Macrone: l'ultima parte prevede la distribuzione dei compiti, per cui a Lepidina è affidata la cura di Patulci (*Ipsa Patulcin adi*), a Macrone quella di Nivano (*cura est mihi adire Nivanum*).

vv. 675-676: O coniux, o Macron, ego hoc pro munere iam scis,  
Scis tibi quid referam; referet sua dona Patulcis.

<sup>637</sup> Una sola attestazione nella poesia medievale: Saxo Gramm. *Carm.* 6,9,11,13 *Lacteam qui nunc adipem liguris*.

<sup>638</sup> Con accezione realmente seria compare, invece, in: Catull. *Carm.* 35,12 *Illum deperit inpotente amore*; Galter. *Carm.* 20,3.6 *Amore quassa deperit*.

<sup>639</sup> Naldi *Eleg.* 3, 3, 36 *Sed consul donec Pansa futurus erat*; F. Molza *Carm.* 42, tit. 42. *Paulli Pansae de Molsae obitu elegia*; Bargaeus *Syrias* 11, 131 *Ire iubet Pansam, Pansaeque adiecit Agronem*.

I vv. 675-676 contengono il commento di Lepidina al piano escogitato da Macrone. L'entusiasmo della donna è espresso mediante il ricorso a espedienti retorici volti a conferire *pathos*, quali la doppia apostrofe *o coniux, o Macron* (v. 675) e la ripetizione del verbo *scis* (v. 675; v. 676). Il tono teatrale e "commediale" del passaggio è riflesso anche dal lessico, se si considera che la formula *iam scis* è propria della lingua della commedia latina<sup>640</sup>. Nelle parole di Lepidina viene prospettata la ricompensa che ha meritato Macrone, ovvero da una parte quella che riveceverà dalla moglie e che già conosce, dall'altra i doni di Patulci: il poliptoto del verbo *refero*, che è presente nel verso con le due voci *referam* e *referet* accostate le une all'altre rende, amplifica l'idea della ricompensa dovuta al marito e l'importanza del suo piano.

vv. 677-681: *Ecce uenit formosa, uenit decus heroinon,  
Et myrto diues serpillisque inclita uirgo.  
Clara thymo longeque etiam carissima melle  
Antiniana. Ruunt huius fama undique amantes,  
Et bona pars sine dote petunt connubia nymphae.*

I vv. 677-681 segnano l'arrivo di un nuovo personaggio: secondo il modulo narrativo invalso nel componimento, il nome viene ampiamente ritardato ed è preceduto da un'introduzione "celebrativa", in cui vengono esaltati i caratteri di nobiltà e bellezza della nuova figura. Il suo arrivo è introdotto con attacco tipico ovidiano "*Ecce venit*": così è presentata Ociroe in Ovid. *Met.* 2,635 *Ecce uenit rutilus umeros protecta capillis*, Niobe in Ovid. *Met.* 6,165 *Ecce uenit comitum Niobe celeberrima turba* e Filomela in Ovid. *Met.* 6,451 *Ecce uenit magno diues Philomela paratu*. In Calp. Sic. *Ecl.* 6,28 la formula incipitaria ritorna, ma riferita a un personaggio maschile, Mnasyllus, il cui arrivo segna l'inizio dell'agone bucolico (*Ecce uenit Mnasyllus: erit (nisi forte recusar)*).

Il nuovo personaggio viene, dunque, connotato da subito come eroina ovidiana, mentre il secondo dato presentato è il carattere comune a tutte e eroine della *Lepidina*, la bellezza, che viene espressa mediante l'usuale aggettivo *formosa*. Nella seconda parte del verso l'intento encomiastico viene ulteriormente esaltato mediante la *duplicatio* enfatica del verbo *uenit* e per mezzo della formula altisonante *decus heroinon*. L'associazione dell'aggettivo *formosus* con il verbo *uenio* e il termine *heroine* si ripresenta anche in Prop. *Eleg.* 1,19,13 (*Illic formosae ueniant chorus heroinae*), dove sta a indicare le belle eroine, bottino di guerra degli eroi argivi che il poeta incontrerà dopo la morte nell'aldilà. Il genitivo *heroinon*, però, non è attestato nella poesia classica e deve trattarsi di un genitivo plurale 'grecizzante' coniato dall'autore stesso nell'intento di conferire maggiore lustro all'espressione di encomio dedicata alla nuova ninfa. In generale, il termine *heroine* è attestato solo in Properzio (*Eleg.* 1,13,31 *Illa sit Inachiis et blandior heroinis*; Prop. *Eleg.* 1,19,13 *Illic formosae ueniant chorus heroinae*; Prop. *Eleg.* 2,2,9 *Qualis et Ischomache, Lapithae genus, heroine*): quindi il Pontano riprende un termine properziano e ne conia il genitivo plurale, che manca nella tradizione.

Bellezza e nobiltà sono le caratteristiche principali, immediatamente presentate in riferimento alla nuova eroina in arrivo. Nel verso successivo, il processo di esaltazione e nobilitazione continua, andando a fondersi con riferimenti alla realtà e all'attualità.

<sup>640</sup> Essa compare sia in Plauto che in Terenzio: Plaut. *Aul.* 444 *Scis iam meam sententiam. Quo abis? redi rusum*; Cist. 508 *Non remittes? Scis iam dudum omnem meam sententiam*; Cist. 613 *Ea uxor diem obiit. Iam scis? Teneo istuc satis*; Curc. 435 *Et aurum et uestem. Iam scis ut conuenerit*; Most. 723 *Intu! Quid id est? Scis iam quid loquar. Sic decet*; Persa 589 *Priu' dico: hanc mancupio nemo tibi dabit. Iam scis? Scio*; Ter. *Eun.* 1016 *Illam esse eum indutum pater? Quid est? Iam scis te perisse?*

All'idea di nobiltà viene aggiunta quella della ricchezza, mediante l'attributo *myrto dives*. La ninfa viene immediatamente associata, dunque, a una determinata flora: il mirto e, subito dopo, il serpillio: *serpillisque inclita uirgo*. La commistione di realismo e trasfigurazione letteraria trova in quest'ultima espressione un fulgido esempio: la nobiltà della ninfa viene ulteriormente acuita dalla formula epica finale *inclita uirgo*, che ricorre identica in Sil. Ital. *Pun.* 13,527 in riferimento alla Sibilla (*Humanos iuuisse fuit, siste, inclita uirgo*)<sup>641</sup>.

Nel verso successivo (v. 679) viene messa in risalto un'ulteriore caratteristica della ninfa, sempre in relazione a una pianta: la celebrità per il suo timo. L'esaltazione delle qualità dell'eroina continua con tensione ascendente: l'aggettivo *clara* con cui prende avvio il v. 679 viene amplificato ulteriormente, dopo la tritemimera, mediante il superlativo *longeque etiam clarissima*. In posizione finale di verso viene posto l'ablativo di limitazione *melle*: motivo di maggiore fama, dunque, è il miele e deve trattarsi, anche in questo caso, di un'affermazione che rispecchia la realtà economica della zona, che doveva essere rinomata per ricca produzione di miele.

Dopo che sono stati svelati tutti gli attributi 'speciali' della ninfa, viene finalmente rivelato il nome. A *incipit* del verso 680, in *enjambement* con il precedente, viene infatti collocato, con una sorta di effetto di svelamento, il nome della ninfa: Antiniana, che è personificazione della villa che il poeta possedeva nella zona del Vomero, chiamata Antignano<sup>642</sup>. Evidentemente la zona, all'epoca, doveva distinguersi per la fiorente coltivazione di mirto, serpillio e timo e per la ricca produzione di miele.

Nella sesta pompa entrano, dunque, in scena, una dopo l'altra, tutte e due le ninfe che sono personificazioni delle ville del poeta: Antiniana e Patulci. L'associazione delle due è ricorrente nel versante poetico della produzione del Pontano che in quello in prosa. Le due ninfe vengono citate insieme in *Tumul.* 1, 1, 8; 1, 18, 8; *Hend.* 2, 24, 12; 2, 37 12; *Lyra* 3, 8; 4,2-4 e in *Erid.* 1, 40, 38; 2, 31, 37<sup>643</sup>, ma è in un passaggio del dialogo *Aegidius*, che vengono esplicitati i caratteri distintivi e viene attuata una differenziazione tra Patulci e Antiniana:

cum etiam illorum cultrix Patulcis fuerit, nympharum hortensium peritissima, cuius viculus ipse hodie quoque nomen retineat, meorum vero Antiniana, non tam hortensium deliciarum perita quam sive admiratrix sive studiosa<sup>644</sup>.

Quindi, se Patulci pertiene alla sfera poetica 'olitoria', Antiniana si ricollega a una sfera più astratta e contemplativa, come mostra, d'altra parte, anche la sua raffigurazione nella *Lepidina* come 'cantrice'<sup>645</sup>. Un altro aspetto particolarmente interessante della ninfa è la sua connessione con un'originale mitologia 'napoletana': nel terzo carme della *Lyra*, è immaginata figlia di Giove e dell'isola di Nisida nel sesto carme della *Lyra* è a lei affidato il compito di cantare le lodi della città di Napoli<sup>646</sup>.

<sup>641</sup> Altre occorrenze della formula in: Mart. Cap. *Nupt.* 2,123,1 *Caput artibus, inclita uirgo*; Carm. Epigr. 256,1 *Incola Tifatae, uenatibus inclita uirgo*; Ioseph. Scot. *Carm.* 3,12 *Inclyta uirgo fide sed raro uota sacrauit*; Ioh. Garl. *Epithal.* 5,483 *Preterea quinis committitur inclita Virgo*; Carm. Bur. *Amat.* 35,2.8 *Haec, ecce uirgo inclita*. Cfr. anche: Ven. Fort. *Carm.* 8,3,387 *Inclita uirginitas, caelos quae dote mereris*, dove l'aggettivo *inclitus* è associata al termine astratto *uirginitas*, anziché a *uirgo*. Per la poesia umanistica vedi: Pontano *Uran.* 5, 506 *Non laeto aspiciunt, non Virginis inclita dextra*; Pontano *Laud.* 2, 25 *Salve, sancta parens Christi, salve, inclita uirgo*; Zovenz. *Istrias* 2, 98, 9 *Barbarus est qui te visa semel, inclita uirgo*; Gambarà *Navig.* 1, 260 *Per tantos tutam ire sinus. Ferque, inclita Virgo*; Bargaeus *Carm.* 1, 5, 101 *At uirgo infelix, rara uirgo inclita forma*,

<sup>642</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 680, p. 72.

<sup>643</sup> Cfr. anche Rota *Eleg.* 2, 2, 13-4 (*Porrigat ante omnes florentia sarta Patulcis Spargat odoratas Antiniana rosas*).

<sup>644</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, p. 248; linea 14-18.

<sup>645</sup> Con lo stesso ruolo di cantrice la ninfa compare anche nella quinta ecloga, *Coryle*, dove è lei a riportare la favola di Amore contenutavi.

<sup>646</sup> Ugualmente, B. Rota la ricorda all'interno di due originali miti di trasformazione che hanno protagoniste rispettivamente Hercullana in *Eleg.* 1, 6, 12 (*Cedebat cultis Antiniana comis*) e Nisida in

Ritornando all'introduzione di Antiniana nel passo della *Lepidina* in questione, i vv. 680-1 costituiscono un'ulteriore forma di celebrazione della ninfa, che non è condotta mediante la presentazione di altri attributi, ma mediante la descrizione della massa dei suoi pretendenti. L'immagine del loro accorrere precipitoso prende forma grazie al verbo dinamico *ruunt*, che viene accostato al nome di Antiniana. All'immagine compassata dell'incedere maestoso della ninfa viene giustapposta quella frenetica della corsa dei pretendenti: il termine *amantes* scivola alla fine del verso, i cui estremi sono occupati, così, dai poli dell'attrazione amorosa, Antiniana e gli *amantes*. L'avverbio *undique*, per di più avvicinato al termine *fama*, dà la misura della celebrità della ninfa e della sua importanza.

Nel v. 681 la modalità precedente di esaltazione della ninfa viene accresciuta con effetto di amplificazione: buona parte dei pretendenti sarebbe disposta a sposare Antiniana anche senza dote. Il verso, oltre che celebrativo, è indicativo dal punto di vista storico-sociale dei costumi e delle convenzioni matrimoniali dell'epoca, che rendevano sconveniente, se non impossibile, un matrimonio senza dote da parte della sposa.

vv.682-687: Ipsa seni blandita, senem cupit, huius ab ore  
 Et choreas agit et carmen meditata per hortos  
 Laeta canit; stupet ad sepem mirata iuuentus.  
 Hinc sola incedit passuque elata superbo  
 Inuitatque senem et suspiria ridet amantum.  
 Nec nosti, Lepidina, deam?

Nei versi successivi viene descritta la vera passione di Antiniana, in contrapposizione alle aspettative dei pretendenti. Il pronome *ipsa*, collocato a *incipit* del verso 682, è in antitesi al soggetto del verso precedente *bona pars*. Il poeta, prospettando da principio le attese dei giovani amanti, ha creato un "clima" di aspettazione che viene deluso e capovolto dal v. 682 con l'espressione giocata sul parallelismo *seni blandita, senem cupit*. Oggetto dell'amore di Antiniana è, dunque, un vecchio e la stranezza della sua condizione è sottolineata dal poliptoto *seni-senem*. Nulla è precisato sull'identità dell'anonimo vecchio nei versi successivi, tuttavia appare chiaro che egli sia legato alla sfera della poesia. Sembra, dunque, opportuno rifarsi alla nota di Summonte che identifica il *senex* con Pontano stesso<sup>647</sup>.

I versi successivi sono dominati dall'immagine della danza e dalla dimensione del canto e lasciano intravedere un'ispirazione di carattere bucolico. Il ricorso al polisindeto tra le due proposizioni (*Et ... agit; et...canit*) moltiplica e amplifica il movimento da cui è percorsa l'immagine, che si compone sostanzialmente di tre azioni: la danza, la composizione del carme (*carmen meditata*<sup>648</sup>) e il canto, ambientato in una cornice rurale, come rivela la formula finale del v. 683 *per hortos*<sup>649</sup>.

---

*Eleg.* 3, 8, 72 (*Mergillina suas, Antiniana suas*). L'importanza della ninfa viene testimoniata nella sua presenza anche in altri autori della poesia umanistica e, nello specifico, in F. Molza *Eleg.* 3, 6, 17 (*Et dominam agnoscens vocem, Antiniana rosetis*); in Epicuro *Epigr.* 3, 8 (*Sirenes myrtis, Antiniana rosis*), mentre in Bembo *Carm. inc.* 6, 450 sono menzionati degli orti antiniani: *Antinianeis tumulo tua condet in hortis*.

<sup>647</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 682, p. 72.

<sup>648</sup> L'espressione che unisce il verbo *meditor* e il termine *carmen* è in: App. *Dirae* 109 *Et mea summissa meditatur carmina uoce*; Auson. *Prec.* 1,13 *Et commutata meditatur harundine carmen*.

<sup>649</sup> La formula usata in fine di verso è piuttosto frequente nella poesia classica: Ovid. *Fast.* 5,225 *Tu quoque nomen habes cultos, Narcisse, per hortos*; Colum. *Rust.* 333 *Nascuntur uolucres serpitque eruca per hortos*; Sedul. *Carm. Pasch.* 1,273 *Nonnulli uenerantur holus mollesque per hortos*; Sidon. *Carm.* 23,155 *Et te Massiliensium per hortos*; Paul. Diac. *Carm.* 4,11 *Punica mala rubent laetos hinc inde per*

L'ultima azione della ninfa (*laeta canit*) scivola nel verso successivo: dopo la pausa ottenuta con la tritemimera, il verso riacquista tensione, presentando la reazione di meraviglia che manifesta la gioventù dinanzi al suo canto, lo stupore generato dall'abilità canora della ninfa è espresso con il verbo *stupet* ed amplificato con la formula *mirata iuventus*, che conferisce un tocco di grandiosità alla scena, grazie al suo carattere epico: essa compare, infatti, dapprima in Verg. *Aen.* 5,555 *Trinacriae mirata fremit Troiaequae iuventus*; e poi anche in Lucan. *Phars.* 3,461 *Credidit et muros mirata est stare iuventus* e in Arator. *Apost.* 2,1191 *Incolumem sic stare diu mirata iuventus*. La menzione della gioventù e la sua collocazione in posizione di rilievo rende perspicuo il contrasto con la vecchiaia dell'amato da Antiniana. Il particolare *ad sepem*, infine, contribuisce a caratterizzare con più precisione la scena come 'rurale'.

La tensione epica affacciatasi nel v. 684 prende il sopravvento nel verso successivo, dove Antiniana è descritta nel suo incedere con passo superbo sola e fiera: dapprima è l'aggettivo *sola*, e quindi l'immagine della sua solitudine, a venire presentata. Poi è la volta della fierezza della ninfa: la *transiectio* tra *passu* e *superbo* consente l'interposizione di *elata*: l'accostamento del participio *eleata* e dell'aggettivo *superbo* viene, così, ad enfatizzare l'immagine di superbia e fierezza della ninfa<sup>650</sup>.

Nel v. 686 si riaffaccia l'immagine del vecchio, che è destinatario degli inviti di Antiniana: il verso viene bipartito dalla cesura pentemimera in due sezioni che corrispondono all'opposto atteggiamento della ninfa nei confronti del mondo maschile: da una parte invita a sé il vecchio (*invitatque senem*), dall'altra mostra un atteggiamento sprezzante nei confronti degli amanti (*suspiria rider amantum*): la formula *suspiria amantum*, di gusto 'elegiaco', viene così capovolta e stravolta, fino a diventare oggetto di beffa per la ninfa.

L'intervento di Macrone si conclude con una domanda rivolta alla moglie, per sapere se abbia mai conosciuto Antiniana, che viene qui definita "dea". Il verso 687 risulta diviso tra le battute dei due interlocutori: ancora una volta, dunque, si fa ricorso al procedimento dell'*antilabè*.

vv. 687-692:Lepidina

Quin, o mea cura,  
(Nondum notus eras) sensi sub rupe canentem.  
Prima illi vox: «Eurydice, meaque optima coniux,  
Eurydice, mihi solus amor». Tum uerba notauit,  
Nunc numeros memini; quid amor, iam denique sensi;  
Quid sit amor, quid hymen, quid sint connubia nosco

La risposta di Lepidina si risolve in una rievocazione del canto di Antiniana da lei udito.

L'andamento del dialogo fra i due coniugi continua ad essere teatrale, come mostra non solo l'espedito dell'*antilabè*, ma anche l'attacco 'colloquiale' della donna mediante la congiunzione *quin*. L'apostrofe "o mea cura" rientra, ugualmente, nel tono colloquiale e affettivo del passaggio.

Nel v. 688 la donna specifica le circostanze in cui ha potuto ascoltare la ninfa cantare: il racconto di Lepidina conosce una nuova sortita nella dimensione del passato e del ricordo. L'incidentale (*nondum notus eras*) chiarisce, infatti, che l'episodio ricordato risale a prima del suo incontro con il futuro marito. La determinazione

---

*hortos*; Alcuin. *Carm.* 23,9 *Pomiferis redolent ramis tua claustra per hortos*; Milo *Amand.* 3,124 *Ferueret ut miraris apes per prata, per hortos*; Radulf. *Cadom. Tancred.* 805 *Per sata, per dumos, per tecta, per arua, per hortos*.

<sup>650</sup> In Ovid. *Met.* 2,772 il verbo *incedere* viene ugualmente determinato con l'ablativo *passu*, ma l'aggettivo che lo accompagna è *inerti* e l'andamento descritto è quello trascinato dell'Invidia (*Corpora serpentum passuque incedit inerti*).

spaziale *sub rupe*, oltre ad arricchire di particolari il racconto della donna, ha la funzione di qualificare in maniera bucolica il canto di Antiniana: essa ricorre, infatti, in due passi delle ecloghe virgiliane: Verg. *Ecl.* 1,56 (*Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras*) e Verg. *Ecl.* 10,14 (*Pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem*). Nella prima ecloga virgiliana è, inoltre, utilizzata proprio come ambientazione di un canto.

Se nel v. 688 vengono presentati contesto spaziale e temporale del canto, nel verso successivo ne viene riportato il contenuto. L'oggetto del canto di Antiniana udito da Lepidina è di carattere "orfico": lo stralcio di canto riportato è costituito, infatti, da una duplice apostrofe a Euridice. La prima apostrofe è riportata nel v. 689: Euridice viene definita solennemente *meaque optima coniux*, con formula finale che è originariamente ovidiana, ma è ben attestata anche in epica e nei carmi epigrafici<sup>651</sup> e che Pontano utilizza anche nell'*Urania* (*Prima illi vox: "Eurydice, meaque optima coniux*).

Nella seconda apostrofe, nel v. 690, Euridice viene definita, invece, "*mihi solus amor*". È chiaro che Euridice sta qui cantando sotto le sembianze di Orfeo e che sta cantando un canto di orfeo, il che equivale a creare una sovrapposizione tra la figura di Orfeo e quella di Antiniana e a conferire a quest'ultima le sembianze di cantrice orfica. D'altra parte, come già notato, il carattere 'orfico' è una delle qualità distintive dei canti dei pastori virgiliani<sup>652</sup>.

Il commento di Lepidina al canto di Antiniana presenta, ugualmente, movenze bucoliche: *tum verba notavi, / nunc numeros memini* ricalca, infatti Verg. *Ecl.* 9,45 *Audieram? numeros memini, si uerba tenerem*. Nell'ecloga virgiliana, Licida si rammarica di non ricordare le parole del canto di Meri che ha ascoltato di notte: *quid, quae te pura solum sub nocte canentem* (è significativo che anche il v. 688 del Pontano ricorda da vicino il verso virgiliano, con la sostituzione, però, di *nocte* con *rupe*); nel componimento pontaniano, Lepidina afferma, invece, di aver annotato le parole all'epoca dell'ascolto e di ricordare il ritmo: ci troviamo dinanzi a una sorta di 'risposta a distanza' del testo pontaniano rispetto al testo virgiliano. La proposizione virgiliana *si uerba tenerem* viene sostituita con la formula *tum verba notavi*, che è originariamente ovidiana (Ovid. *Epist.* 20,21 *Affuit et, praesens, ut erant, tua uerba notauit*; Ovid. *Met.* 13,788 *Talia dicta meis auditaque uerba notauit*; Ovid. *Met.* 14,813 *Nam memoro memorique animo pia uerba notauit*), ma compare in un caso anche nella tradizione bucolica in Calp. Sic. *Ecl.* 3,43 (*Dic age; nam cerasi tua cortice uerba notabo*).

Il dialogo a distanza con l'iposto bucolico virgiliano continua anche nel resto del v. 691, dove Lepidina afferma di sapere ormai cos'è l'amore: l'affermazione *quid amor, iam denique sensi* ricorda da vicino quella di Verg. *Ecl.* 8,44 *Nunc scio quid sit Amor: nudis in cotibus illum* nel canto di Damone. Un altro elemento fondamentale di congruenza e contiguità fra i due testi è rappresentato dal fatto che l'affermazione del canto di Damone giunge al termine della rievocazione di un amore, dopo che l'io-narrante ha rievocato l'inizio del suo amore per Nisa (Verg. *Ecl.* 8, 38 ss), e questa affermazione è vista come punto di arrivo del processo di 'rivelazione' apportato dall'esperienza amorosa. Anche qui Lepidina sta tracciando una distinzione tra un prima e un dopo: c'è un tempo, indistinto e incosciente, che appartiene alla fase precedente all'amore e poi c'è il tempo maturo e consapevole, successivo all'irruzione dell'amore

<sup>651</sup> Per l'occorrenza in Ovidio: *Trist.* 3,3,55 *Nunc, si forte potes (sed non potes, optima coniunx)*; per la presenza nell'epica cfr: *Ilias Latina Ilias* 98 *Offensa est Iuno: "Tantum"que ait, "optime coniunx*; Stat. *Theb.* 3,378 *Ibo libens certusque mori, licet optima coniunx*; Sil. Ital. *Pun.* 2,678 *Tunc rapiens letum "tibi ego haec" ait "optime coniunx*. Per i carmi epigrafici: Carm. epigr. 88,2 *Mors intercessit, iam mihi, coniunx optime*; Carm. epigr. 1286,1 *Cerne uiator, in hoc tumulo iacet optima coniunx*; Carm. epigr. 1347a,15 *Solamen tanti coniunx tamen optima luctus*. Cfr. anche: Ven. Fort. Carm. 6,1A,29 *Catholico cultu decorata est optima coniunx* e Trag. eleg. *Affra* 199 *Vix tandem sic orsa fuit: "Tuus, optime coniunx*.

<sup>652</sup> Cfr. Nota 284, p. 106.

nella propria vita. Il tempo degli innamorati e degli amanti si computa sulla base del proprio oggetto d'amore e il discrimine è l'esperienza dell'amore: Pontano fa suo, nelle parole di Lepidina, questo fondamentale "precetto bucolico".

Nel verso successivo (v. 692), Lepidina, ribadisce il 'concetto' bucolico, estendendolo e ampliandolo alla sfera epitalamica: il verso, così, riproduce in miniatura tutto l'equilibrio compositivo dell'ecloga pontaniana, in quanto il punto di partenza bucolico viene proiettato e amplificato in una dimensione più estesa, che è quella del matrimonio e delle nozze. La conoscenza e l'esperienza di Lepidina non è limitata più solo all'amore, com'era nel mondo bucolico, ma, come prescrive il contesto epitalamico, essa si estende anche alla sfera del matrimonio. La formula bucolica *quid sit amor* dell'ottava ecloga virgiliana viene, infatti, ampliata in: *quid sit amor, quid hymen, quid sint connubia nosco* (v. 692). I tre elementi così evocati ritornano in associazione, e per di più in una proposizione interrogativa indiretta, in Ovid. *Met.* 1,480 (*Nec quid Hymen, quid Amor, quid sint connubia, curat*), dove è riferita a Dafne che, colpita dalla freccia di Cupido che metteva in fuga dall'amore, rifiuta amori e nozze. Ancora una volta, una formula della poesia classica viene ripresa per essere 'rovesciata' nel suo significato essenziale: laddove, originariamente, indicava il disinteresse e la fuga dall'amore e dai connubi, passa a denotare, nel testo di arrivo, la conoscenza e l'esperienza degli stessi. Dalla fusione della formula virgiliana con una formula delle *Metamorfosi*, viene coniata, dunque, una nuova espressione, dotata di significato originale.

vv. 693-700: Est illi sepostum opus artificis Melidoxi  
Fistula, sunt numeri intacti cantoris Hymellae:  
Despicit hinc et oloris auenam et carmina cygni.

Il successivo intervento di Macrone funge da completamento alla descrizione dell'abilità nel canto di Antiniana, assimilabile a quella di un "cantore" bucolico: alla ninfa viene, infatti, riconosciuto l'attributo 'bucolico' del cantore, ovvero la *fistula*. Anche la caratterizzazione che riceve la 'zampogna', definita "*opus artificis Melidoxi*", lascia trasparire influssi bucolici, in quanto sembra ricalcata su Verg. *Ecl.* 3,37 *Fagina, caelatum diuini opus Alcimedontis*. La struttura delle due definizioni è simile: in entrambe è presente il termine *opus* accompagnato da un aggettivo e, ugualmente, il nome dell'autore posto in fine di verso e specificato da un altro aggettivo. Se nel verso virgiliano, però, l'oggetto 'qualificato' occupava la prima parte del verso (*fagina, caelatum...*), in Pontano il termine *fistula* nel verso successivo, dove è collocato, comunque, in posizione iniziale di forte rilievo. Come suggerisce giustamente la Monti Sabia, con il riferimento all'artefice Melidosso, il poeta allude a sé stesso<sup>653</sup>. Avvalora la sua identificazione anche il fatto che nel nome *Melidoxus* sia rintracciabile la stessa radice di Meliseo, il personaggio letterario *alter ego* del Pontano.

Il v. 694 termina con la formula *cantis Hymellae*, in perfetta corrispondenza con la formula precedente: *artificis Melidoxi*, venendo, così, a svelare una sostanziale identità tra le due figure, dietro entrambe le quali si cela il poeta stesso.<sup>654</sup> La Monti Sabia rintraccia anche una finissima allusione all'origine dell'umanista nel ricorso alla citazione dell'Imella, che è un fiume umbro, ricordato già in Verg. *Aen.* 7,714 (*Casperiamque colunt Forulosque et flumen Himellae*)<sup>655</sup>.

<sup>653</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 693, p. 73.

<sup>654</sup> *Ibid.*

<sup>655</sup> *Ibid.* Il fiume viene menzionato nella poesia umanistica anche in: Strozzi *Egl.* 1, 20 *Hic retinent; mihi servat oves crinitus Himellas*; Strozzi *Egl.* 2, 4 *Est ita. Nonne vides, concussa vastus Himellas*; Strozzi *Egl.* 2, 180 *Sed pastas ad flumen oves invitat Himellae*; M. A. Flamin. *Carm.* 4, 15, 12 *Himella florida, et Taburne pinifer.*

Il v. 695 esalta l'abilità della 'zampogna' di Antiniana, che è diretta discendenza dell'arte del Pontano, il che equivale a una sorta di autocelebrazione da parte del poeta della propria poesia. Per i caratteri del proprio encomio, il poeta ricorre ai toni iperbolici del paragone con il canto del cigno: Antiniana può permettersi di disprezzare persino il suo canto. L'immagine acquista potenza grazie alla disposizione del verbo *despicit* a inizio del verso 695 ed eleganza grazie alla struttura chiasmica in cui viene racchiuso il concetto del canto del cigno: *oloris auenam et carmina cygni*<sup>656</sup>: il ricorso alla coppia sinonimica *oloris-cygni* non fa altro che amplificare l'idea del canto del cigno e rendere, di conseguenza, ulteriormente evidente quella della superiorità di Antiniana. D'altra parte, il paragone con il cigno era già stato usato da Virgilio stesso nelle *Bucoliche* per indicare la dolcezza del canto, rispetto al quale i versi di Cinna stridono come un cinghiale appunto fra i cigni in Verg. *Ecl.* 9, 36 *Digna, sed argutos inter strepere anser olores*). Il Pontano riprende, dunque, il valore 'metapoetico' di questo passo e lo traspone nel proprio passaggio dedicato alla 'riflessione' poetica.

vv. 696-697: Tum septem nitidae sunt praesto ad munera nymphae,  
Sedulaque Vranie scenam atque umbracula tendit.

Nei due versi successivi trapela, oltre al valore 'metapoetico' del passaggio, anche quello 'metateatrale': nel seguito di Antiniana sono immaginate sette ninfe e Urania, che allestisce la scena e tende i 'teloni'. Ancora una volta si riaffaccia il gusto per il 'colorismo', che domina l'intero componimento e tende a esaltare la sfera cromatica del nitore e della limpidezza, che è riconducibili all'elemento dell'acqua: le ninfe vengono, infatti, qui caratterizzate con l'attributo '*nitidae*'. La Monti Sabia stessa accenna a un'interpretazione 'metateatrale' del passaggio, proponendo di leggere nelle sette ninfe le sette pompe della *Lepidina*<sup>657</sup> e nella scena di Urania che tende i teloni e prepara la scena un riferimento a una possibile rappresentazione nel podere di Antignano<sup>658</sup>. Se appare sicuramente giusta la chiave interpretativa indicata dalla studiosa, meno probabile, a mio avviso, è la tesi di una messa in scena ad Antignano: il componimento è, infatti, piuttosto da ricondurre all'ambiente di corte e alle sue forme di rappresentazione e autorappresentazione<sup>659</sup>. In ogni caso, i vv. 696-697 rappresentano il passo in cui più chiaramente emerge la natura teatrale dell'opera e in cui essa, anzi, viene denunciata *apertis verbis*.

Il carattere metapoetico della sezione è ulteriormente denunciato dalla menzione di *Urania*, che è allusione al poema astrologico dell'umanista. E' chiaro che il poeta sta alludendo a più livelli e con una molteplicità di riferimenti alla propria poesia: egli si nasconde dietro il vecchio amato da Antiniana, ma anche dietro 'Melidosso' e dietro 'il cantore di Imella': la sua poesia è adombrata nella zampogna di Antiniana, nelle ninfe a disposizione di Antiniana, nel personaggio di Urania. Il passaggio presenta, dunque, una trama fittissima di citazioni e allusioni.

vv. 698-700      Illam non alias ederae cinxere uirentes  
Aptius aut roseis insedit fistula labris;  
Quin numerous meditate canit noua carmina uirgo.

<sup>656</sup> L'indicazione del canto del cigno mediante il termine *carmen* è presente in Anth. Lat. 59,1 *Carmine dulcis olor dum uirginis otia mulcet*; Anth. Lat. 59,2 *Texit furta Iouis carmine dulcis olor*.

<sup>657</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 696, p. 74.

<sup>658</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 697, p. 74.

<sup>659</sup> Cfr. il discorso introduttivo sulla teatralità del componimento contenuto nell'*Introduzione*.

I vv. 698-700 tornano a descrivere la ninfa, sottolineando la straordinarietà dell'occasione presente; la sequenza detiene anche una struttura piuttosto circoscritta, in quanto il v. 698 prende avvio con il pronome *illam* riferito ad Antiniana e il v. 700 si chiude con il termine *virgo*, riferito alla stessa. Nel mezzo viene fornita ancora un'immagine della ninfa, pervasa della freschezza e ariosità conferitale dagli attributi con cui viene ritratta: l'edera verdeggiante menzionata nel v. 698, in cui spicca l'aggettivo *uirentes* in fine di verso, e le labbra rosee che stringono la zampogna nel v. 699. Anche in questo caso a spiccare è l'aggettivo *roseis*, che si viene a trovare all'interno del verso, staccato da un forte *transiectio* dal termine *labris*<sup>660</sup>: tra aggettivo e il termine di riferimento è inserito il termine *fistula* con cui è designata la zampogna, che viene a trovarsi avvolta dalle labbra della ninfa anche visivamente nel verso.

L'ultimo verso della sequenza funge da preparazione e introduzione alla pompa successiva: la sesta pompa si chiude, infatti, con l'immagine di Antiniana che dopo aver composto la musica, intona '*nova carmina*'. Come già accennato, il termine con cui è indicato la ninfa spicca in fine di verso: significativamente, ella viene definita '*virgo*', che è un richiamo forte alla sfera matrimoniale. Antiniana sta per intonare l'imeneo: la posizione di forte rilievo attribuito al termine *virgo*, lascia credere che l'accento alla verginità venga quasi avvertita come presupposto necessario, o pertinente, per l'inizio dell'imeneo.

Il canto nuziale che sta per essere intonato riceve, a sua volta, una definizione molto allusiva, in quanto è indicato con la formula *noua carmina*, che è bucolica: in Verg. *Ecl.* 3,86 (*Pollio et ipse facit noua carmina: pascite taurum*) essa sta a indicare i versi di Pollione e, dunque, un modello positivo di poesia<sup>661</sup>. Il suo uso in questo frangente denota, dunque, un intento estremamente celebrativo del canto di Antiniana, assimilato tacitamente a quello di Pollione.

---

<sup>660</sup> Il termine *roseis* accompagnato da *labris* ricorre in: Mart. *Epigr.* 8,55,15 *Et libata dabat roseis carchesia labris*; Drac. *Romul.* 2,108 *Seruiet et roseis recubans dabit oscula labris.*”; Anth. Lat. 742,80 *Mellea tunc roseis haerescant basia labris*

<sup>661</sup> In Ovid. *Am.* 1,8,57 (*Ecce, quid iste tuus praeter noua carmina uates*) la stessa formula è usata per indicare l'unica cosa che il poeta può donare alla donna amata: nuovi versi.

## Settima pompa

La settima pompa è bipartita fra una prima parte, occupata dal canto di Antiniana, a cui risponde il coro con un *refrain* (vv.701-781), e una seconda parte, di carattere dialogico, in cui protagonisti tornano a essere i due coniugi Macrone e Lepidina (vv. 782-821).

Nel canto di Antiniana, a sua volta, si distingue una prima sezione (vv. 701-722) in cui la ninfa ripropone motivi epitalamici, quali l'arrivo di Espero (vv. 701-713) e i voti rivolti agli sposi (vv. 714-722), e una seconda sezione (vv.722-781) occupata da profezie relative alla progenie di Parthenope e Sebeto. Nella prima profezia (vv. 723-728) viene preannunciata la nascita di una stirpe abile nei lavori dei campi; nella seconda (vv. 729-733) di una stirpe abile nella tessitura, nella terza (vv.734-739) di una stirpe di guerrieri e nella quarta (vv.740-744) di una stirpe di pastori; nella quinta (vv. 745-756) viene alluso l'arrivo di Virgilio a Napoli, nella sesta (vv. 757-768) l'arrivo di Pontano stesso, nell'ultima (vv. 769-777) si fa riferimento alla fortuna dei suoi successori. Dopo un intermezzo contenente un'ultima invocazione a Imeneo (vv. 778-781), interviene la sezione dialogica fra i due coniugi: i vv. 782-785 sono occupati da un commento dei pastori al canto di Antiniana, i successivi vv. 786-803 dalla descrizione della dote di Partenope, i vv. 804-809 da considerazioni e osservazioni relative alla dolcezza delle parole di Lepidina. Negli ultimi versi (vv. 810-821), infine, Macrone riferisce alla moglie le parole da rivolgere agli sposi

vv. 701- 705 Antiniana: Dicite «Io», iuuenes, et «Io» geminate puellae.  
Hesperus adueniet fausto cum sidere, nymphae  
Qui referet thalamos, qui uincula nectat amantum.  
Dicite «Io», iuuenes, et «Io» geminate, puellae.  
Chorus: Dicimus: «O Hymenaeae, io Hymen Hymenaeae!»

Il canto di Antiniana prende avvio con l'esortazione che i giovani innalzino il grido di giubilo "Io" e le giovani donne lo ripetano. Già dal primo verso è fornita una notizia utile alla comprensione della struttura dell'imeneo, ovvero la presenza di due gruppi di interlocutori, uno maschile e l'altro femminile, la cui menzione separata riproduce la polarità del vincolo matrimoniale.

Il fatto che il canto prenda avvio con un perentorio imperativo, posto in forte posizione di rilievo (*dicite*), e che, dopo la cesura pentemimera, il verso riacquisti un ritmo incalzante mediante un secondo imperativo (*geminate*) conferisce immediatamente ad Antiniana un ruolo ben preciso: quello di "corifea", che non solo avvia e intona un proprio canto, ma guida anche quello del coro.

Il secondo verso del canto della ninfa è costituito da una ripresa quasi testuale di Catull. *Carm.* 64,328 (*Hesperus, adueniet fausto cum sidere coniunx*): in questo caso l'ipotesto appare, più che trasparente, volutamente manifesto; tuttavia, in Catullo il termine *Hesperus* non funge da soggetto del verbo *adueniet*, come nel passaggio pontaniano, bensì da soggetto della proposizione contenuta nel verso precedente: v. 327: *Adueniet tibi iam portans optata maritis*, mentre il soggetto della proposizione del v.

328 è *coniunx*. Nel testo della *Lepidina*, invece, il termine *coniunx* è eliminato e sostituito con il vocativo *nymphae*<sup>662</sup>.

Il v. 703 contiene due proposizioni relative improprie, riferite alle azioni Espero, e separate dalla cesura pentemimera: nella prima Espero è immaginato come colui che “è capace, ha la facoltà di portare i talami” (*referet thalamos*)<sup>663</sup>; d'altra parte, in Catullo gli era attribuito il participio *portans* e l'oggetto *optata maritis*, che sono, concettualmente, pressappoco corrispondenti al verbo *referet* e al suo oggetto *thalamos*. La seconda relativa ribadisce il concetto, ma lo esprime in maniera più ampia, in quanto Espero è esplicitamente definito come colui che detiene il potere di “intrecciare i vincoli degli amanti”: l'associazione del verbo *necto* e *vincula* è ricorrente in Pontano<sup>664</sup>; lo stilema *uincula amantum* appare solo in questo passo pontaniano ed è indipendente anche da ipotesti classici presente nella tradizione è invece l'associazione di *uinculum* con termini che indicano altri concetti, molto concreti, come la parentela (*vincula propinquitatis*, Cic. *Planc.* 27), il vincolo matrimoniale, (*vinculum iugale*, Verg. *Aen.* 4, 16), la concordia (*vincula concordiae*, Cic. *Fin.* 2, 117), la *fides* (*vinculum fidei*, Liv. 8, 28, 8), il mestiere (*mercenaria uincla*, Hor. *Epist.* 1, 7, 67); nell'antichità *vinculum* è, dunque, avvertito come termine molto tecnico, da associare in espressione che designano concetti molto circostanziati. L'innovazione pontaniana consiste appunto nella sua associazione a un termine piuttosto vago come *amantum*, che attiene a una sfera più indefinita e meno ‘tecnica’, che è quella dell'affetto e dell'amore; ma la coniazione dell'originale formula è anche cartina di tornasole di una nuova *Stimmung* che caratterizza la poesia del Pontano e la sua concezione del matrimonio, in cui all'attenzione per l'aspetto ‘socio-legale’ si affianca l'interesse per il suo lato affettivo-emozionale.

La sequenza si conclude con la ripetizione del verso di apertura (v. 701), che viene replicato in maniera identica nel v. 704: i due versi delimitano l'intervento di Antiniana, che assume, così, le sembianze di una sezione in sé ben conclusa. La struttura caratterizzata dalla ripetizione tradisce, poi, la natura rituale del canto: mediante la reiterazione e l'insistenza su determinate parole si evidenziano, e istituzionalizzano, le varie fasi del rito.

Il v. 705 è occupato dalla risposta del coro, composto dai giovani e dalle giovani a cui si era rivolta Antiniana: la risposta è costituita, come prescritto dalla corifea, dall'allocuzione a Imeneo, apostrofato tre volte, che è preceduta dal grido di giubilo *Io*. Come mostra la triplice apostrofe, ci si trova dinanzi a un grido di gioia, un'invocazione irrazionale, in cui l'idea principale è quella dell'accumulo, della replica, della ripetizione insistente del nome d'Imeneo. La prima apostrofe ricorre, però, al vocativo *Hymenaeae*, la seconda alla forma diversa *Hymen*, la terza, di nuovo, alla forma *Hymenaeae*: benché basato sull'iterazione, il canto del coro è, dunque, percorso da una sottile alternanza che gli conferisce un lieve andamento ritmico. Il grido del coro si ripeterà identico per altre due volte a termine delle battute di Antiniana (v. 709, v. 713), venendo a costituire un *refrain* che fa da ‘commento’ alle parole delle ninfe e che inframmezza il dettato poetico..

---

<sup>662</sup> Lo stilema *fausto sidere* qui usato viene, a sua volta, ripresa da G. Altilio in *Carm.* 1, 78 *Candidaque ora refert: fausto tibi sidere portat*.

<sup>663</sup> Non è stato rinvenuto nessun parallelo lessicale nella tradizione; l'espressione si avvicina solo a Ovid. *Met.* 7,710 (*Primaque deserti referebam foedera lecti*), ma nel caso ovidiano *refero* ha il valore di ‘raccontare’ ed è usato da Cefalo nella rievocazione della sua unione con Procli.

<sup>664</sup> Cfr. Pontano *Erid.* 2, 1, 20 *Elisiusque iterum vincula nectat Hymen; Uran.* 3, 961 *Nodosasque plagas, pedibus quoque vincula nectit; Uran.* 3, 1101 *In vetitumque ruunt et Amor nova vincula nectit; Uran.* 3, 1198 *Adiicis aut templis, aut, voti vincula nectens; Meteo.* 705 *Excipit incautum Boreas, et vincula nectit*. La formula ricorre, per dipendenza pontaniana, anche in Altilio *Carm.* 1, 255 *Concordesque animos ac mutua vincula nectat*.

vv. 706-709: Antiniana: *Hesperus adueniet, socii qui foedera lecti,  
 Qui statuatur leges, qui deducat Hymenaeum.  
 Dicite «Io», iuuenes, et «Io» geminate puellae.  
 Chorus: Dicimus: «O Hymenaeae, io Hymen Hymenaeae!»*

Il secondo intervento della ninfa Antiniana prende avvio nuovamente con la formula *Hesperus adueniet*, che costituiva anche l'*incipit* del verso 702. Rispetto all'intervento precedente, viene eliminato il primo appello al coro e lasciato solo quello finale (v. 708); d'altronde, la collocazione di un nuovo appello con un imperativo come "dicite" avrebbe creato un contrasto eccessivamente stridente con la risposta della battuta del coro: i versi si sarebbero trovati accostati in una sequenza del tipo: *Dicite-dicimus-dicite*; in questo modo, invece, viene creato un ritmo che rispetta sia l'alternanza che l'armonia generale della sezione.

La struttura dell'intervento di Antiniana ricalca sostanzialmente quella precedente: all'annuncio dell'arrivo di Espero, seguono le relative improprie che determinano una qualità particolare di Espero, la sua connessione con il matrimonio e il ruolo decisivo ricoperto al suo interno. Se nell'intervento precedente le relative improprie erano due e inserite in un solo verso (v. 703), in questa seconda battuta della ninfa le relative improprie sono tre: la prima, infatti, è inserita immediatamente dopo l'affermazione *hesperus adueniet*; le altre due occupano il verso successivo (v.707), secondo uno schema presente anche nella sequenza precedente. Il riferimento e l'attenzione al carattere legale del matrimonio continuano a essere perspicui: non solo il v. 706 si conclude con la formula *foedera lecti*, ma il termine *lectus* è anche aggettivato con l'attributo *socii*. La cesura pentemimera divide, così, il verso in due sezioni ben distinte: nella prima viene fornita la generica immagine dell'arrivo di Espero, nella seconda si batte sul concetto del vincolo matrimoniale, con un linguaggio che si fa immediatamente molto tecnico. Nella seconda parte del verso sono, infatti, accostati due termini propri del lessico legale: *socii* e *foedera*, che vengono però riutilizzati alla luce del nuovo valore acquisito in seno alla tradizione elegiaca: la formula *foedera lecti* è diffusissima fra gli elegiaci e presente sia in Propertio, che in Tibullo e in Ovidio<sup>665</sup>; allo stesso modo, l'associazione di *socius* e *lectus* compare in elegia in Ovid. *Ars* 2,377 (*Femina quam socii deprensa paelice lecti*): la seconda parte del v. 706 è, dunque, il risultato della fusione di due espressioni elegiache che sfruttavano la simbologia legale per indicare le dinamiche amorose della coppia. Il valore tecnico legale originario, però, riemerge nel riutilizzo fattone dal Pontano, che lo sfrutta in maniera duplice e qui allude esattamente al matrimonio inteso come istituzione, come emerge ancor più chiaramente nel verso successivo.

Anche la struttura del v. 707 viene bipartita dalla cesura pentemimera, che la suddivide in due parti coincidenti con le due relative. L'andamento del canto si costruisce per stacchi e per riprese, cosa che gli imprime un indubbio carattere ritmico.

Il contenuto della prima relativa impropria conferma la tendenza della sezione a un lessico di carattere tecnico-legale, come mostra l'uso del verbo *statuat* e del sostantivo *leges* (*statuat leges*): in effetti, l'espressione precedente *foedera lecti* era rimasta sospesa e senza verbo alla fine del verso, imprimendo così tensione al ritmo narrativo, e trova completamento solo nel v. 707 mediante il verbo *statuat*.

La seconda relativa vede raffigurato Espero come colui che è dotato della capacità di condurre l'imeneo: sembrerebbe, dunque, staccarsi dal carattere 'legale' e tecnico

<sup>665</sup> Prop. *Eleg.* 4, 3, 69 *Incorrupta mei conserua foedera lecti!*; Tib. *Eleg.* 1, 5, 7 *Parce tamen, per te furtiui foedera lecti*; Ovid. *Ars* 3, 593 *Postmodo riualem partitae foedera lecti*; Ovid. *Epist.* 5, 101 *Vt minor Atrides temerati foedera lecti*; Ovid. *Met.* 7, 710 *Primaque deserti referebam foedera lecti*; Ovid. *Met.* 7, 852 *Haec se pauca loqui: "per nostri foedera lecti"*

delle relative precedenti, ma in realtà il verbo *deduco* è, a sua volta, il termine tecnico usato per indicare il ‘condurre la sposa dalla casa paterna a quella dello sposo’<sup>666</sup>. Il poeta sta continuando, dunque, a giocare con le diverse suggestioni di cui sono caricati i termini scelti e a muoversi, compiaciuto, fra i diversi aspetti della sfera matrimoniale.

L’ultimo verso di Antiniana (v. 708) è una ripetizione fedele del v. 704, a cui segue la risposta puntuale del coro secondo il *refrain* evidenziato (709): dunque, il ritornello vero e proprio della sezione è ripartito tra Antiniana e il coro e ciascuno degli interlocutori contribuisce con un verso al ritornello che scandisce questa prima parte della pompa.

vv. 710-713: Antiniana: Hesperus adueniet cari desponsor amoris,  
 qui teneros lusus et mutua gaudia mostret.  
 Dicite «Io», iuuenes, et «Io» geminate puellae.  
 Chorus: Dicimus «O Hymenaeae, io Hymen Hymenaeae!»

La struttura del terzo intervento è leggermente variata rispetto ai precedenti, pur rispettandone le costanti di base. Nel primo verso (v. 710) viene mantenuto l’attacco *Hesperus adueniet*, ma la dichiarazione non è seguita da un complemento come *fausto cum sidere* (v. 702) o da una relativa come nel v. 706, bensì da un’apposizione: l’alternanza di strutture e costrutti del primo verso dell’intervento lo caratterizza come deputato alla *variatio*, necessaria in una sezione in cui così frequente è l’*iteratio*.

Il termine *desponsor* non trova accoglienza nella poesia latina classica, mentre frequente, soprattutto nella poesia medievale, è la formula *cari amoris*<sup>667</sup>. Se l’intervento precedente era improntato su una concezione del matrimonio come istituto legale, in questo terzo intervento della ninfa emerge la dimensione ‘affettiva’ e più ‘erotica’ del matrimonio. Inizialmente, infatti, Espero è chiamato *cari desponsor amoris*, definizione in cui la formula *cari amoris* concentra l’attenzione sulla tenerezza e la dolcezza del legame amoroso. La dimensione intima del legame matrimoniale emerge ancora più chiaramente nel v. 711, che prende avvio, come i versi corrispondenti delle altre battute di Antiniana (v. 703; 707), con il pronome relativo *qui*: a differenza dei precedenti, il verso è occupato, però, da una sola relativa. Il verbo viene dislocato nell’ultimo piede, mentre il resto del verso è sostanziato dall’immagine erotica, espressa dalle due formule: *teneros lusus* e *mutua gaudia*. Per quanto riguarda “*lusus teneros*”, si tratta di una formula originale pontaniana: nella tradizione classica numerosissime le attestazioni di *lusus*, ma esso non viene mai associato all’aggettivo *teneros*; l’associazione non è solo prodotto originale, ma anche prodotto tipico del Pontano, la cui poesia è attenta tanto alla sfera più rigorosamente erotica quanto a quella più genericamente affettiva del rapporto amoroso. L’aggettivo *teneros* carica di tenerezza un termine, *lusus*, che, quando è usato in elegia, ha valore più erotico; l’amore elegiaco classico acquista con la

<sup>666</sup> In associazione con *domum* compare in Ter. *Hec.* 135 *Vt ad pauca redeam, uxorem deducit domum*; Catull. *Carm.* 68, 143-4, *Nec tamen illa mihi dextra deducta paterna / fragrantem Assyrio venit odore domum*. Senza la specificazione *domum*: Plaut. *Mil. Glor.* 3, 1, 90-1: *Nam bona uxor, si ea deducta est usquam gentium / Ubi eam possim inuenire?*; Prop. *Eleg.* 4, 3, 13 *Quae mihi deductae fax omen praetulit*; Liv. 10, 23: *deducere virginem*.

<sup>667</sup> Ven. Fort. *Carm.* 4,9,31 *Principibus carus huiusque amor unicus urbis*; *Carm. figur.* 3,2,10 *Cum Christo moritur carus amor homini*; Theodulf. *Carm.* 25,96 *Dent natae egregiae, det quoque carus amor*; Milo *Carm. figur.* 1,8 *Salve, carus amor aeterna laude coruscans*; Milo *Carm. app.* 3,2,1.2 *Aue, carus amor noster, dulce nomen Amande*; Engelm. *Carm.* 3,18 *Quo te, carus amor, placido complector honore*; Carus *Clem.* 1,890 *Carus amor Christi feruebat in agmine fido*; Auson. *Epist.* 11,16 *Amore sed caro expeto*; Avian. *Fab.* 35,3 *Namque unum caro genetrix educit amore*; CARM. *epigr.* 2113,3 *Telesinus maritus caro deuinctus amore*; Alcuin. *Carm.* 9,93 *Quemque pater natum caro complectit amore*; Hraban. *Carm.* 37,89 *Quem pater ast natum caro complectit amore*; Engelm. *Carm.* 2,57 *Suppliciter qui te caro complexus amore*.

produzione matura del Pontano una complessità di significati, che va a toccare più sfere e sentimenti: non è solo passione, più o meno felice, nei confronti di una *puella*, più o meno *dura*, ma assume i caratteri meno stilizzati e più complessi di un sentimento reale, che è, di volta in volta, passione fisica, affetto familiare, tenerezza amorosa. La felicità dell'associazione operata nella formula, che viene usata dal poeta anche negli *Hendecasyllabi*<sup>668</sup>, è testimoniata pure da una certa fortuna che essa riscontra, a partire dal Pontano, nella poesia umanistica, come mostrano le occorrenze in Navagero *Lusus* 61, 43 (*Hos inter teneros, Lycinna, lusus*) e in F. Molza *Eleg.* 1, 9, 71 (*Sed moneo, teneris apti dum lusibus anni*); *Eleg.* 1, 10, 1 (*Ergo ego, qui teneris tantum sim lusibus aptus*).

Se la prima formula risulta originale pontaniana, la seconda è di origine lucreziana e compare nella sezione del *De Rerum Natura* dedicata all'*eros* (*Lucr. Rer. Nat.* 4,1206 *Quod facerent numquam nisi mutua gaudia nossent*), per poi essere riconvertita in ambito elegiaco da Ovidio (*Ovid. Am.* 2,3,2 *Mutua nec Veneris gaudia nosse potes*)<sup>669</sup>.

Segue l'invito di Antiniana a innalzare il canto di gioia e la risposta canonica del coro (vv. 712-3).

vv. 714- Antiniana: Interea, adueniet dum Vesperus aureus et dum  
 Flameolum et roseos Hymen parat ipse cothurnos,  
 Omina dicamus thalamo Geniumque citemus.  
 Gausapinas uirides, noua nupta nousque maritus,  
 Induite et uiridem capiti geminate coronam;  
 Sint uobis anni uirides uiridisque iuuentus,  
 Et uirides horti sint et uiridantia rura.  
 Dicite Io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt  
 Chorus: Euge io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!

Il clima di aspettazione ottenuto mediante la ripetizione della formula *Hesperus adueniet* viene momentaneamente sospeso e l'avverbio *interea* segna bene questo passaggio: mentre arriva Espero, Antiniana invita il coro a rivolgere l'attenzione ad altro. La ninfa lascia che la notte faccia il suo corso, che Vespero arrivi e Imene prepari torcia e coturni, e si volge alla pronuncia degli auguri, degli *omina*.

L'intero intervento di Antiniana tradisce la ricerca di uno spiccato gioco cromatico. Espero, qui citato nella forma *Vesperus* più utile dal punto di vista metrico, è definito *aureus*, con una caratterizzazione cromatica non priva di precedenti<sup>670</sup>, mentre nel verso successivo, a proposito di Imene, il colorismo si complica, in quanto raffigurato con un mantello infiammato (*flameolum*)<sup>671</sup> e i coturni rosei (*roseos*

<sup>668</sup> *Hendec.* 1, 11, 15 (*Certatim teneros inire lusus*) e *Hendec.* 2, 6, 3 (*Miscere et teneros, amice, lusus*).

<sup>669</sup> Cfr. anche *Lucr. Rer. Nat.* 5,854 *Mutua qui mutant inter se gaudia uterque*; Paul. Pell. *Euch.* 225 *Communemque parans per mutua gaudia fructum*; Serlo Wilt. *Carm.* 14,5 *Gaudia mutua siue magis tua uendis amanti*. Pontano *Parthen.* 1, 3, 22 *Mutuaque amplexus gaudia poscit hiems*; *Parthen.* 2, 2, 73 *Mutua sic placido traheremus gaudia lusu*; *Coniug.* 1, 3, 68 *Mutua quid testes gaudia differimus?*; *Coniug.* 1, 6, 68 *Mutuaque in tacito gaudia ferre sinu*; F. Molza *Eleg.* 1, 10, 50 *Mutua cum renovat gaudia pulchra Venus* Andreliano *Amor.* 3, 8, 33 *Mutua diverso reuocentur gaudia lusu*.

<sup>670</sup> Cfr. per esempio: App. *Culex* 203 *Et piger aurata procedit Vesper ab Oeta*; Hil. Pict. *Gen.* 67-68 *Lucifer exurgit roseus et fulgidus ore /Vesper; puniceos spargit Aurora capillos*. In questi casi, si tratta della descrizione dell'aurora e non del tramonto, ma la sovrapposizione deriva dal fatto che si tratti di una stessa stella, che prende il nome di Vespero al tramonto e quello di Lucifero all'aurora.

<sup>671</sup> L'aggettivo *flameolum* appare decisamente 'prezioso', vista la sua rarità: nella variante grafica con la consonante *m* scempia compare solo in *Carm. Rivip.* 11,9 *Dic mihi, flameolum ualet exornare capillos*; in quella con la consante doppia in Colum. *Rust.* 307 *Pressaque flammeola rumpatur fiscina calta*; Iuv. *Sat.* 10,334 *Flammeolo Tyriusque palam genialis in hortis*; Prud. *Psych.* 1,449 *Fibula flammeolum strofium diadema monile*. Una sola occorrenza nella poesia umanistica latina italiana: Cancianini *Epigr.* 2, 22, 6 *Edere candidulas, flameolasque genas?*.

*cothurnos*)<sup>672</sup>. I colori raffigurati sono esattamente quelli di cui si tinge il cielo al tramonto e la perifrasi si rivela del tutto pertinente. D'altra parte, la stessa costruzione dei due versi è condotta in maniera tale da accostare i tre termini indicanti i colori l'uno all'altro, senza soluzione di continuità: *aureus/ flameolum /roseos*. L'immagine risulta sovraccarica di colore, mentre i due nomi di Vespero e Imene aprono e chiudono il binomio dei due versi in cui si addensano i colori (*Vesperus aureus et dum flameolum et roseos Hymen*). L'attesa di Vespero, prima stella della sera, e la raffigurazione di Imeneo che si tinge dei colori del tramonto insinuano la suggestione della sera che sta rapidamente arrivando e che vedrà l'unione dei due amanti.

Il v. 716, che contiene l'esortazione della ninfa al coro pronunciare gli auguri per gli sposi, si ricollega al 714 e, più precisamente, all'avverbio *Interea* lasciato in sospeso nel 714: nel mezzo è stata inserita la vivace immagine di Vespero e Imene, che precede e, con le sue forti suggestioni, prepara la pronuncia dei voti per le nozze. Il termine *omina* apre e domina l'intero verso 714, costituendo il motivo prevalente della sezione che sta prendendo avvio, dal chiaro carattere rituale-epitalamico, in quanto dedicata al buon augurio. Dopo la pausa conferita dalla cesura eptemimera, segue la seconda esortazione, a invocare il Genio delle nozze.

I successivi quattro versi (vv. 717-720) sono occupati dai voti per gli sposi e caratterizzati anch'essi da un uso mirato delle suggestioni cromatiche e, anzi, percorsi da una vera e propria retorica del colore. La tonalità cromatica dominante è il verde, qui impiegato per il suo valore simbolico, per il suo identificarsi con il concetto di giovinezza e d'inizio: il verde diventa corrispettivo del carattere 'iniziativo' del matrimonio, che dà inizio a una nuova fase nelle vite degli sposi.

Il v. 717 prende avvio esattamente con l'indicazione di un oggetto verde in posizione di rilievo: *gausapinas uirides*<sup>673</sup>. Non solo il verso si apre all'insegna del colore verde, ma subito dopo la cesura pentemimera è inserita l'apostrofe alla sposa e al marito, per entrambi i quali è usato l'aggettivo *novus*, a ulteriore conferma dell'insistenza, presente nella sezione, sul concetto della novità<sup>674</sup>. Il verbo compare solo a *incipit* del verso successivo (*induite*) e in corrispondenza con il termine *gausapinas*. Il v. 718 viene così a contenere i due imperativi, dal momento che è presente anche la voce verbale *geminare*: il tono del passaggio riproduce, in questo modo, quella che deve essere la perentorietà del voto, quasi per conferire maggiore forza al voto che si sta esprimendo. L'oggetto dell'imperativo *geminare* è ancora una volta un sostantivo accompagnato dall'aggettivo *viridem*: questa volta si tratta di una corona<sup>675</sup> e il termine chiude il v. 718 come il termine *gausapinas* aveva aperto il v. 717, delineando una struttura avvolgente circolare.

Dopo i precetti relativi all'abbigliamento, si passa alla fase degli augurii veri e propri nei vv. 719 e 720: Antiniana esprime l'augurio che gli sposi possano godere di una verde gioventù e di orti e campagne verdi. La simbologia del verde è dominante: sono legati a tale colore i termini *anni* (v. 719)<sup>676</sup>; *iuventus* (v. 719)<sup>677</sup>; *horti* (v. 720)<sup>678</sup>;

---

<sup>672</sup> La clausola *roseos coturno* ritorna in M. A. Flamin. *Carm.* 3, 16, 3 *Aspice flaventem pallam, roseosque coturno*.

<sup>673</sup> Per l'uso del termine *gausapina* vedi pag. 245.

<sup>674</sup> Un'espressione simile si ritrova in: Plaut. *Cas.* 782 *Nam nouom maritum et nouam nuptam uolo*

<sup>675</sup> La corona verde nella tradizione della poesia classica è ricollegabile a diversi simboli, ma mai alla sfera matrimoniale: essa compare come premio per la vittoria in Verg. *Aen.* 5,110 *In medio, sacri tripodes uiridesque coronae* e in Stat. *Theb.* 6,255 *Collibus incuruis uiridique obsessa corona*; all'interno di una descrizione topografica in Sil. Ital. *Pun.* 16,525 *Intonsasque comas uiridi redimita corona*; come simbolo del martirio in Paul. Nol. *Carm.* 15,189 *Compatitur, uirides grauior cui poena coronas*

<sup>676</sup> L'unione dell'aggettivo *viridis* al termine *annus* si ritrova in: Calp. Sic. *Ecl.* 5,21 *Tunc florent saltus uiridisque renascitur annus*; Stat. *Silu.* 3,1,161 *Quod si dulce decus uiridesque resumeret annos*;

*rura* (v. 720)<sup>679</sup>; nel giro di due versi, cioè, l'aggettivo *uirides* viene richiamato tre volte e una volta variato mediante il participio *uiridantia*.

La costruzione dei due versi tradisce un preciso intento ornativo e spiccato carattere retorico: nel v. 719 i due aggettivi *uirides uiridisque* sono accostati in uno schema chiastico, che vede agli estremi i termini semanticamente affini *anni* e *iuuentus*. Nel v. 720, ugualmente, i sostantivi (*horti* e *rura*) hanno un significato affine, ma gli aggettivi vengono disposti in una struttura cumulativa, in cui i due soggetti (*et uirides horti* e *uiridantia rura*) sono collegati per polisindeto.

Il verso 721 contiene un nuovo appello della ninfa al coro, il cui l'attacco è simile a quelli precedenti, *dicite*, ma il contenuto è diverso ed è più ampio: il primo termine del nuovo *refrain* è sempre "Io", ma è seguito da due proposizioni collegate per asindeto: *sic fila neunt; sic stamina voluunt*. I fili a cui si fa riferimento sono, dunque, quelli delle Parche e l'allusione è, quindi, al destino. L'utilizzo del verbo *neuo* e del termine *fila*, per ricreare l'immagine simbolica della filatura del destino è anche in: Sen. *Phaedr.* 662 (*Tibi fila potius nostra neuisset soror*); Claud. *Carm.* 20,461 (*Tandem fila tibi neuuerunt ultima Parcae*); *Carm. Epigr.* 436,8 (*Et neuere super uobis uitalia fila*). Nella stessa simbologia, il termine *stamen* e il termine *fila* ritornano associati in *Carm. Epigr.* 587,1 (*Vltima clausurunt Parcarum stamina filo*); *Carm. Epigr.* 1552a,70 (*Atropos: ut primo coepit decurrere filo*), Lux. *Anth.* 344,6 (*Aeternoque putas stamine fila trahi*), mentre il termine *stamina* è accompagnato da *voluere* solo in Alex. Neck. *Laud.* 2,222 (*Cum Lachesis uoluit stamina laeta manu*). Un tale uso è ripreso in età umanistica da Pontano, appunto, e da Andreliano *Bucol.* 4, 105 *Stamina volverunt concordi mente Sorores* sempre all'interno di un'opera bucolica. Benché la ripresa lessicale non sia fedele, la vera fonte d'ispirazione del ritornello è, in realtà ancora una volta il carne 64 di Catullo, dove è ugualmente presente un *refrain* con l'immagine dei fili del destini: *Currite ducentes subtegmina, currite, fusi*. *Catull. Carm.* 64, 327; 333; 342, 347; 352; 356; 361; 365; 371; 375; 381. L'allusione all'ipotesto catulliano si fa, in questo modo, ancora più raffinata: il Pontano ne riprende, sostanzialmente, l'immagine, ma mostra di poterla esprimere con un lessico che evoca anche altre suggestioni letterarie.

Come rimando finale Antiniana sceglie, dunque, quello alla sorte e al destino: la ripetizione insistita e battente, fornita dal suo carattere di ritornello, è un mezzo per farne uno strumento 'apotropaico' e renderne più forte il carattere beneaugurante.

Il coro risponde all'invito di Antiniana, iterando letteralmente il ritornello indicato dalla ninfa: unica variazione è rappresentata dall'inserimento della particella *euge*, che ha un marcato carattere mimetico-teatrale, come dimostra la sua presenza nella poesia classica dapprima nel teatro di Terenzio e poi nelle *Satire* di Persio<sup>680</sup>.

---

Sil. Ital. *Pun.* 1,187 *Huic uirides ausis anni feruorque decorus*; Mart. *Epigr.* 11,71,5 *Vir rogat ut uiuat uirides nec deserat annos*; Ioh. Hauv. *Architr.* 1,219 *Vellera mollescent, uirides quot luserit annos*

<sup>677</sup> Diffusissima l'associazione di *viridis* e *iuuenta* o *iuuentus*; se ne riportano solo le occorrenze in un testo epitalamico: Ioh. Garl. *Epithal.* 4,365 *Germinat in puero bonitas uiridique iuuenta*; *Epithal.* 4,399 *Quid quid, dum uiridis floreret flamma iuente*.

<sup>678</sup> L'aggettivo *viridis* viene riferito a *hortus* in: Colum. *Rust.* 229 *Pendulus arbustis, holitor uiridantibus hortis*; *Carm. litt.* 6 *Si me Graece legas, uiridi tum nascor in horto*; Walahfr. *Gall.* 1,102 *Ast alii uirides aptant pro uiribus hortos*; Henr. Hunt. *Hist. Angl.* XII.8 49 *Lucidior uitro, uiridi formosior horto*. Nel passo di Columella, compare anche il participio *viridans* che è usato qui da Pontano per il termine *rura*.

<sup>679</sup> Il sostantivo *rus* è accompagnato dal participio *viridans* solo nella poesia umanistica, in: Sisgoreo *Carm.* 2, 14, 11 *Alma Ceres gaudet uiridanti rure capillo*; e in M. A. Flamin. *Carm.* 2, 4, 47 *Ille urbis strepitem fugit, uiridantia silvis/ Rura colens, gaudet longos extendere in annos*, dove è al plurale come nel passo di Pontano.

<sup>680</sup> Ter. *Ad.* 911 *Pater lepidissime. (Euge! Iam lepidus uocor; Ter. Haut. 677 Euge habeo optumam. Retraham hercle opinor ad me; Pers. Sat. 1, 49 "Euge" tuum et "belle." nam "belle" hoc excute totum; Pers. Sat. 1, 75 Et tua aratra domum lictor tulit. euge poeta!; Pers. Sat. 1, 111 Nil moror. euge omnes, omnes bene, mirae eritis res; Pers. Sat. 5, 167 "Euge, puer, sapias, dis depellentibus agnam. Cfr. anche*

Con il v. 722 comincia la sezione delle profezie.

vv. 723-728: Antiniana: Nascetur proles heroo sanguine digna,  
Altera, quae tauros domet et sciat ordine plantas  
Disserere et lentam in quincuncem ponere uitem,  
Felix et pratis et felix ubere terrae.  
Dicite: «Io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!»  
Chorus: «Euge io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!»

La sezione delle profezie si snoda per buona parte della pompa (fino al v. 776) ed è strutturata con l'alternanza di una profezia di Antiniana e di una risposta del coro, che assume nuovamente i caratteri del ritornello<sup>681</sup>. Già l'attacco del v. 723 rimanda al modello di riferimento, che è ancora una volta il carme 64 di Catullo e, nello specifico, Catull. *Carm.* 64,338 (*Nascetur uobis expers terroris Achilles*), dove viene pronosticata la nascita dell'eroe Achille dalle nozze di Teti e Peleo. In entrambi i casi la sezione dell'epitalamio deputata alla profezia è quella finale. Sostanzialmente diverso è, però, il contenuto della profezia e lo spazio riservatovi: se in Catullo essa era limitata a un solo eroe, Pontano dedica uno spazio sicuramente maggiore alla dinastia di Parthenope, da cui nascono diverse stirpi. A ciascuna di esse è dedicata una battuta di Antiniana, seguita dal *refrain*, che separa e scandisce i pronostici relativi ai diversi lignaggi.

Il carattere della prima stirpe messo immediatamente in evidenza è la nobiltà di nascita e l'indole 'eroica': la prole di Partenope e Sebeto viene, infatti, definita *heroo sanguine*, con formula che viene incastonata fra il sostantivo *proles* e l'aggettivo ad esso riferito *digna* ed è impreziosita dalla rarità dell'ablativo *heroo*, che trova attestazioni solo in Ovidio e Terenziano Mauro<sup>682</sup>. È interessante notare come in ambito umanistico lo stesso attacco e la stessa associazione, *nascetur proles*, ritorni sempre in contesto epitalamico: essa viene usata nella sezione finale dell'epitalamio scritto per Vadislao, re di Pannonia e Boemia, da Matteo Andronico (*Andronic. Epithal.* 438 *Nascetur proles materno gratior ore*)<sup>683</sup>.

Il verso successivo (v. 724) prende avvio con un aggettivo, *altera*, che fornisce informazioni sulla struttura della sezione: si arguisce che quella presentata è solo la prima di due stirpi e che è in atto una distinzione, che emergerà chiaramente nei versi successivi.

I vv. 724-725 sono occupati dalla descrizione delle abilità di questa stirpe, riassunte in tre relative improprie collegate per polisindeto. La prima abilità, riportata nel v. 724, riguarda la capacità di domare i tori (*quae tauros domet*)<sup>684</sup> e la seconda

---

Mart. *Epigr.* 2, 27, 3 "Effecte! grauitur! cito! nequiter! euge! beate!"; Epigr. Bob. 19, 2 *Ast Amor: "euge, tona: cynus eris iterum!"*; Paul. Nol. *Carm.* 17, 237 *Euge, Niceta, bone serue Christi*; Cypr. Gall. *Gen.* 615 "Euge memor uates, pleno non setius anno"; Ennod. *Carm.* 2, 60, 7 *Euge uetustorum reparator, perge, nouorum.*

<sup>681</sup> Fondamentale, per la comprensione dell'intera sezione, lo studio di L. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio nella poesia del Pontano*, cit. la quale però si concentra solo sulla parte più propriamente bucolica, ovvero dai vv. 740 in poi.

<sup>682</sup> Ovid. *Trist.* 4, 10, 47 *Ponticus heroo, Bassus quoque clarus iambis*; Ter. Maur. *Litt.* 1677 *Talis in heroo laudatur regula uersu*; *Litt.* 1933 *Praemisso heroo subiungit namque miuron*; *Litt.* 2180 *Conserta heroo pariterque loquemur iambo*; *Litt.* 2955 *Heroo trimetrum semel idem subdidit unum*; *Litt.* 2960 *Et dimetrum heroo talem subiunxit epodum*.

<sup>683</sup> Cfr. anche il suo uso in un carme encomiastico di Varchi *Carm.* 196, 23 *Ex quo etiam pulchra nascetur origine proles*.

<sup>684</sup> Nelle *Bucoliche* virgiliane compare più volte il precetto di badare ai tori, ma non è mai espresso con il verbo *domeo* (Verg. *Ecl.* 1,45 "Pascite ut ante boues, pueri; summittite tauros."; *Ecl.* 3,86 *Pollio et ipse facit noua carmina: pascite taurum*). L'associazione di *tauros* e *domeo* ricorre, invece, in: Trag. antiq. fab. inc. 173 *Non quod domui uim taurorum et segetis armatae manus*; Val. Fl. *Argon.* 6,360

quella di piantare in ordine le piante (*ordine plantas disserere*): la seconda proposizione lascia in fine di verso la formula *ordine plantas* e a inizio del verso successivo (v. 725) con *enjambement* è posto il verbo *disserere*.

Dopo la cesura tritemimera del v. 725, viene descritta una terza abilità, quella di porre in filari la vite, che viene aggettivata con attributo che è virgiliano: essa è, infatti, definita *lenta* sia nelle *Ecloghe* che nelle *Georgiche*, in Verg. *Ecl.* 3,38 (*Lenta quibus torno facili superaddita uitis*); *Ecl.* 9,42 (*Imminet et lentae texunt umbracula uites*); *Ecl.* 10,40 (*Mecum inter salices lenta sub uite iaceret*); Verg. *Georg.* 1,265 (*Atque Amerina parant lentae retinacula uiti*)<sup>685</sup>. Anche la formula *ponere vitem/es* è virgiliana e presente sia nelle *Ecloghe* che nelle *Georgiche*: Verg. *Ecl.* 1,73 (*Inserere nunc, Meliboe, puros, pone ordine uitis*); *Georg.* 1,284 (*Septuma post decimam felix et ponere uitem*); *Georg.* 2,273 (*Collibus an plano melius sit ponere uitem*). La forma compare anche in Prop. *Eleg.* 2,19,12 (*Et uitem docta ponere falce comas*), dove viene descritta la semplice vita di campagna in contrapposizione a quella della città; il verso relativo alla disposizione della vite è preceduto, fra l'altro, da un verso dedicato ai tori: *illic assidue tauros spectabis arantis* (Prop. *Eleg.* 2, 19, 11), a riprova che Pontano sta affrescando un quadro convenzionale della vita rurale. Il verso virgiliano della prima ecloga (Verg. *Ecl.* 1,73, *Inserere nunc, Meliboe, puros, pone ordine uitis*), poi, presenta elementi significativamente affini al passaggio in questione: non solo la formula *ponere vitem*, ma anche la specificazione modale *ordine*, che è ugualmente presente in Pontano nel v. 724, benché riferita genericamente alle piante (*ordine plantas*), e il composto di *serere*, *inserere*, che trova qui come corrispettivo *disserere* (v. 725). Accanto all'impiego di suggestioni virgiliane, il poeta inserisce usi lessicali distanti dalla stilizzazione bucolica o georgica: è il caso del termine *quincuncem*, che è attestato per lo più nella lingua satirico-epigrammatica e nella trattistica tecnica<sup>686</sup>.

Il verso 726 rimarca, invece, gli attributi per cui è felice la stirpe ed è composto da due unità, delimitate dalla cesura pentemimera e costruite in parallelo. Entrambe prendono avvio con l'aggettivo *felix* e sono seguite da un ablativo di limitazione: nel

---

*Taurea terga domant, pingui fluit unguine tellus*; Anth. Lat. 627,8 *Octauo domuit magno luctamine taurum*.

<sup>685</sup> Di riflesso la vite conserva l'attributo anche in *Paneg. in Mess.* 171 *Et lenta excelsos uitis conscendere ramos*; Calp. Sic. *Ecl.* 3,72 *Si libet, et lenta post tergum uite domentur*; Proba *Cento* 1,166 *Imminet et lentae texunt umbracula uites*.

<sup>686</sup> Varro, *Res rusticae*, 1, 7, 2: *subicit Scrofa, de formae cultura hoc dico, quae specie fiant uenustiora, sequi ut maiore quoque fructu sint, ut qui habent arbusta, si sata sunt in quincuncem, propter ordines atque interualla modica*;

Columella, *Res rustica* 3, 13: *Nonnulli tamen omnem vitem per denos pedes in quincuncem disponunt, ut more novalium terra transversis adversis que sulcis proscindatur*; 3, 15 *Haec in quincuncem vinearum metatio expeditissima ratione conficitur*; 4, 30: *Riguus locus spatia laxiora desiderat ea que senum pedum per quincuncem recte faciunt, siccaneus spissiora, sicut sit facilis accessus colentibus ea*; 12, 28: *Item odoramenta trita, id est irim cribratam, quae sit instar pondo quincuncem et trientem, faeni Graeci pondo quincuncem et trientem, schoeni pondo quincuncem in unum permisceto; tum in serias singulas, quae sint amphorum septenum, addito medicaminis pondo unciam scripula octo*. Pers. *Sat.* 5,149 *Quid petis? ut nummi, quos hic quincunce modesto*; Mart. *Epigr.* 1,27,2 *Quincunces puto post decem peractos*; Mart. *Epigr.* 2,1,9 *Te coniuua leget mixto quincunce, sed ante*; Mart. *Epigr.* 11,36,7 *Quincunces et sex cyathos besemque bibamus*

Cfr. anche Hor. *Ars* 327 *Filius Albani: si de quincunce remota est*; Cicero, *Cato maior de senectute*, par.: 59 - *cum autem admiraretur Lysander et proceritates arborum et directos in quincuncem ordines et humum subactam atque puram et suavitatem odorum qui adflarentur e floribus*; Quintilianus, *Institutio oratoria*, 8, 3, 9: *quid illo quincunce speciosius, qui, in quamcumque partem spectaveris, rectus est*; Plinius minor, *Epistulae*, 7, 11,1: *Miraris, quod Hermes, libertus meus, hereditarios agros, quos ego iusseram proscribi, non exspectata auctione pro meo quincunce ex septingentis milibus Corelliae addixerit*; Anth. Lat. 486,51 *Idem septuncem dempto quincunce uocarunt*. Infine, nella poesia umanistica italiana: Poliz. *Sylvae* 2, 132 *Explicat in quincuncem et disserit ordine longo*; Bargaeus *Carm.* 1, 4, 53 *Namque in quincuncem lino distincta tenaci*

primo caso si fa riferimento ai prati e l'aggettivo è specificato dal sostantivo *pratis*, nel secondo il rimando è alla terra, indicata con formula che ricorda molto Val. Fl. *Argon.* 6,711 (*Qualem siquis aquis et fertilis ubere terrae*) e, quindi, che ha intento epico e nobilitante<sup>687</sup>.

Ai vv.727-7 segue il ritornello, suddiviso fra l'esortazione di Antiniana (v. 727) e la risposta del coro (v. 728).

Il Pontano sta alludendo, qui, a una stirpe dai caratteri marcatamente rurali e capace di farsi carico delle fatiche agricole: evidentemente vi è da leggere, in controluce, un'esaltazione dell'economia napoletana; dal matrimonio di Sebeto e Parthenope prenderà avvio, cioè, una tradizione agricola illustre e proficua. D'altro canto il rinvio ai prati, alla terra, ai tori, alle piante, alla vite rende più chiaro che si sta riferendo a caratteri "georgici". Può essere, dunque, adombrata in questi versi anche una riflessione meta poetica e, in particolare, un'allusione alla poesia pastorale, alla sfera georgica e, facile da dedurre, alla poesia georgica stessa. E dire che da Partenope e Sebeto nascerà una stirpe capace di compiere i lavori dei campi georgici significa mettere volutamente in connessione Napoli con la poesia georgica<sup>688</sup>.

vv. 729-733: Antiniana: Altera, quae telas cum pectine ducat eburno  
Discernatque, et acu siluas et flumina ducat,  
Et fuso docilique manu ingeniosa propago.  
Dicite: «Io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!»  
Chorus: «Euge io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!»

La lettura metapoetica della sezione viene confermata dalla seconda profezia di Antiniana. Il v. 729 prende avvio con il pronome *altera* che richiama il pronome *altera* del v. 724. La struttura delle due profezie è simile: così come, nell'intervento precedente, i vv. 724-5 erano occupati da una serie di relative e il v. 726 da una serie di attributi espressi al di fuori della relativa, allo stesso modo i vv. 729-30 contengono le relative improprie e nel v. 731 sono riferiti nuovi attributi, mediante un'apposizione. L'abilità caratteristica della seconda stirpe originata da Partenope e Sebeto è rappresentata dalla capacità d'intessere e ricamare le tele.

Nel primo verso della profezia (v. 729) l'abilità nella tessitura viene denotata mediante la formula virgiliana *pectine eburno*, ripresa da Verg. *Aen.* 6,647 (*Iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno*)<sup>689</sup>, con la sola sostituzione del verbo *pulsat* con *ducat*<sup>690</sup>. In Virgilio viene usata all'interno della descrizione dei Campi Elisii: il sacerdote di Tracia fa risuonare le corde del suo strumento, ora con le dita, ora, appunto, con l'eburneo plettro. L'ipotesto virgiliano può tornare utile nell'interpretazione del testo: il plettro eburneo nella tradizione non è lo strumento deputato alla tessitura della tela, ma quello usato per percuotere le corde della cetra, utile, quindi, a intonare un canto. Oltre al riuso di formule epiche con intento esornativo, la dipendenza virgiliana, quindi, ci illumina su una lettura simbolica del passaggio: anche in questo caso, Pontano può alludere a una dimensione letteraria e a una specifica tipologia di poesia o, comunque, a una categoria poetica, se è vero che la stirpe qui profetizzata è abile nell'usare il 'pletto d'avorio'. Duplice, dunque, la lettura della sequenza e di una

<sup>687</sup> Usi simili, in fine di parola, si evidenziano in: Prisc. *Periheg.* 769 *Poscit et Arrabiam, quae florent ubere terrae*; Avien. *Orb. Terr.* 196 *Immensaeque Asiae populos alit ubere terrae*.

<sup>688</sup> Cfr. per la 'napoletanizzazione' di Virgilio: L. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio*, cit.

<sup>689</sup> Di rimando cfr. Auson. *Cento* 127 *Transadigit costas et pectine pulsat eburno* e Lux *Anth.* 18,24 *Iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno*.

<sup>690</sup> L'espressione *ducere telas* si trova solo in Manil. *Astr.* 4,131 *Nunc tenuare leui filo nunc ducere telas*, quando allude all'episodio mitologico, anche ovidiano, di Pallade e Aracne.

duplicità evidentemente voluta dal poeta: da un lato il plectro d'avorio può essere letto come uno strumento necessario alla tessitura, dall'altro si può recuperare il significato originale di strumento necessario all'intonazione di un canto. Quindi, da una parte Antiniana sta profetizzando per Partenope la nascita di stirpi che coincidono con i capisaldi dell'economia napoletana: una stirpe rurale, che simboleggia l'economia agricola e dell'allevamento, e una stirpe connessa alla tessitura che rimanda, quindi, all'industria tessile, fortemente incrementata da Alfonso II<sup>691</sup>. Dall'altra, le parole di Antiniana adombrano un discorso di tipo poetico e possono alludere ai caratteri di diverse tipologie di poesia: per la prima profezia una poesia di tipo georgico, per la seconda una poesia che sappia essere elegante e preziosa e che sappia avvalersi di strumenti ornamentivi raffinati quali l'*ekphrasis*, come si deduce dai versi successivi, dove si fa riferimento alla capacità di ricamare immagini sulle tele.

Il verbo *discernant*, che dipende anche dal relativo *quae* del v. 729, viene dislocato nel verso successivo con *enjambement*, come era successo a *disserere* del v. 725 e, allo stesso modo, il restante verso è occupato da una nuova relativa, *acu silvas et flumina ducat*, che specifica anche il soggetto del ricamo: selve e fiumi. L'associazione del verbo *ducere* e dell'ablativo *acu* è solo umanistica e ricorre, oltre che in Pontano, anche in F. Molza *Varia* 101, 5 (*Purpureum quin ducet acu tibi laeta galerum*).

Il v. 731 aggiunge l'indicazione di altre qualità proprie della stirpe: innanzitutto, essa viene definita, con modalità solenne, *ingeniosa propago*; l'apposizione è, inoltre, ritardata all'interno del verso di cui va ad occupare la fine, così da spiccare in posizione di rilievo e, in qualche modo, sembra influenzata dal passo delle *Metamorfosi*, (Ov. *Met.* 11,312, *Alipedis de stirpe dei, uersuta propago, / Nascitur Autolycus, furtum ingeniosus ad omne*), dove ugualmente viene descritta una discendenza con il termine *propago*. Nel passo ovidiano, allo stesso modo, il sostantivo occupa la posizione finale del verso ed è accompagnato da un aggettivo; l'aggettivo è, sì, diverso da quello pontaniano (*uersuta* al posto di *ingeniosa*), ma *ingeniosus* è comunque presente nel verso successivo, riferito ad Autolico. L'aggettivo *ingeniosa* compare, invece, più di frequente nella tradizione poetica medievale, accompagnato da *manus*<sup>692</sup>, che qui invece è associato all'aggettivo *docilis*, come in Stat. *Silu.* 5,1,1 (*Si manus aut similis docilis mihi fingere ceras*), dove il poeta si rammarica di non possedere mani abbastanza capaci di modellare ritratti di cera e dare vita all'avorio e all'oro<sup>693</sup>. L'aggettivo *docili*, in posizione strategica fra *fuso* e *manu*, si presta bene alla funzione icastica di *apò koinou*. È, in effetti, proprio agli aggettivi che è assegnata nella sequenza la funzione più significativa: *eburno*, *docili*, *ingeniosa* hanno tutti un valore pregnante: stanno tutti a indicare qualità particolari che si addicono bene ad essere rieferite anche a categorie letterarie e poetiche.

I vv. 732- 733 sono occupati dal ritornello.

vv. 734-739: Antiniana: Nascentur heros et heroum inclita pubes,  
 Acclidibusque sparoque uerutisque apta iuuentus,  
 qui monstra oceani, qui sanicola Tritones  
 Auertant, terrae Sirenum et litora seruent.  
 Dicite: «Io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!»  
 Chorus: «Euge io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!»

<sup>691</sup> Cfr. Nota 284, p. 106.

<sup>692</sup> Carm. libr. I 4,2,6 *Quas mire exculpit ingeniosa manus*; Ald. Burg. *Carm.* 12,5 *Illa manus siquidem nimium fuit ingeniosa*, Bald. Burg. *Carm.* 134,950 *Ingeniosa manus auxerat his precium.*; Ioh. Saresb. *Enthet.* 1334 *Auctoris sequitur ingeniosa manus*. Per la tradizione umanistica cfr. L. Crivelli *Carm.* 6, 24 *Vincit divitias ingeniosa manus*.

<sup>693</sup> Cfr. anche Ennod. *Carm.* 2,47,2, *Luserunt dociles flamina fulua manus*.

La terza profezia riporta l'attenzione ancora una volta sull'eroicità della stirpe: il carattere eroico è fortemente sottolineato nel primo verso non solo mediante l'accostamento del termine *heros* e del genitivo *heroum* e le potenzialità retoriche del poliptoto così creato, ma anche mediante la formula altisonante *inclita pubes* collocata in fine verso, che appartiene in origine alla lingua della tragedia<sup>694</sup>. L'accostamento, inoltre, trasmette l'idea di un lungo succedersi e avvicinarsi di stirpi in un unico *continuum* eroico.

La struttura della profezia è variata rispetto a quella delle precedenti: non viene subito inserita la relativa, che compare solo al v. 736, ma è presentata prima l'apposizione *apta iuuentus*, che occupa la posizione finale del verso, in perfetta corrispondenza *inclita pubes* del v. 735.

Il tono della sezione rimane epico nell'elenco degli strumenti che gli eroi di questa stirpe saranno capaci di maneggiare: *acclidibus*, *sparus*, *uerutis*. Il termine *sparus* compare infatti a partire dall'*Eneide*<sup>695</sup> e *verutus*, ugualmente, è ben attestato nell'epica, benché non solo in essa<sup>696</sup>. Per quanto riguarda, invece, il termine *acclidibus* che compare nell'edizione della Monti Sabia, va intesa come variante del classico *aclydibusque*<sup>697</sup>; il Soldati corregge in un poco probabile e poco attinente *ac litibusque*, mentre l'Oeschger propende adotta il classico *aclydibusque*. I tre termini, peraltro, sono menzionati in *cumulatio* e mediante polisindeto e lasciano, pertanto, trasparire l'intenzione di perseguire un effetto enfatico di amplificazione.

Come già accennato, con intento di *variatio*, la relativa compare nel terzo verso della sequenza, anziché nel primo. Il verso 736, come i corrispettivi delle altre sequenze, viene bipartito in due unità dalla cesura pentemimera: il verbo è relegato al verso successivo (v. 737), in posizione di rilievo (*auertant*), mentre gli oggetti del verbo sono tutti concentrati nel v. 736. Nella prima parte del verso, vengono ricordati i mostri marini che questi eroi saranno capaci di allontanare, con l'espressione *monstra oceani* di Iuv. *Sat.* 14,283 *Oceani monstra et iuuenes uidisse marinos*<sup>698</sup> (che Pontano usa anche in *Uran.* 2, 104 *Quam tamen et monstra oceani et fraus insita ponto*), nella seconda parte i tritoni, definiti con l'epiteto 'esornativo' *saxicolas*, che trova precedenti solo

<sup>694</sup> Sen. *Ag.* 310 *Canite, o pubes inclita, Phoebum!*; Ioseph. *Isc.* *Ylias* 3,128 *Inpaciens languere diu. Quin, inclita pubes*; *Ylias* 5,79 *Erubeat sibi quisque parem! Quare, inclita pubes*. Nella poesia umanistica: Barignani *Gigant.* 2, 265 *Pallida dat gressum. Sequitur ducis inclita pubes*.

<sup>695</sup> Verg. *Aen.* 11,682 *Agrestisque manus armat sparus; ipse cateruis*; Varro *Men.* 293,2 *Sparo secutust tragulaue traici*; Sil. Ital. *Pun.* 3,388 *Rhyndacus his ductor, telum sparus; ore ferarum*; Sil. Ital. *Pun.* 8,521 *Omnibus in pugna offertur sparus, omnibus alto*; Walaf. *Carm.* 45,6 *Dona, magis lituos deligit atque sparum*; Quid suum 685 *Sparus cum serra, dentex, uranoscopus, umbra*; Ioh. *Garl. Comp.* 4,420 *Agrestesque manus armat sparus: Hoc uice teli*

<sup>696</sup> Lucr. *Rer. nat.* 4,409 *Vix etiam cursus quingentos saepe ueruti*; Verg. *Georg.* 2,168 *Assuetumque malo Ligurem Volcosque uerutos*; Gratt. *Cyneg.* 110 *Omne moris exceptit onus; tum stricta uerutis*; Lucan. *Phars.* 8,681 *Caesaries compressa manu est, Pharioque ueruto*; Sil. Ital. *Pun.* 3,363 *Aclyde uel tenui pugnax instare ueruto*; *Pun.* 10,39 *Oppetis et Tyrrio super inguina fixe ueruto*; *Pun.* 17,308 *Seruili fers ora ducis suffixa ueruto*. Nella tradizione umanistica cfr. Pontano *Hendec.* 2, 24, 72 *Haesit cui lateri aereum uerutum*; Verino *Carl.* 14, 137 *Bisdominusque ferox longoque Tolosa ueruto*; *Carl. app.* 3, 44 *Bisdominusque ferox longoque Tolosa ueruto*; Bargaeus *Syrias* 5, 531 *Inque agmen suetus inferri hostile uerutis*; *Syrias* 11, 578 *Coniecto sed enim Daunius per inane ueruto*; *Syrias* 11, 769 *Turcarum ante urbem capita imposuere uerutis*; *Syrias* 12, 626 *Nec procul hinc Pacorum vibrantem immane uerutum*; *Syrias* 12, 852 *Sic ait et rapto spirans immane ueruto*.

<sup>697</sup> Verg. *Aen.* 7, 730 *Oscorumque manus. teretes sunt aclydes illis*; Val. Fl. *Argon.* 6, 99 *Nec procul albentes gemina ferit aclyde parmas*; Sil. Ital. *Pun.* 3, 363 *Aclyde uel tenui pugnax instare ueruto*; *Pun.* 8, 550 *Aclydis usus erat factaeque ad rura bipennis*; Sidon. *Carm.* 5, 413 *Hunc conti rotat ictus equo; ruit aclyde fos*. Nella tradizione poetica umanistica il termine compare in: Bargaeus *Syrias* 5, 530 *Aclydibus, sudibusque etiam, gaesisque, sparisque*

<sup>698</sup> Al singolare compare in Claud. *Carm.* 10,161 *Subleuat Oceani monstrum Tartesia tigris*.

tardi<sup>699</sup> e un parallelo nella poesia umanistica in Mantov. *Parth.* V 175 (*Saxicolasque lares, et daemones aere latentis*).

Il v. 737 si configura come quello più dinamico, in quanto vi si concentrano i due verbi delle relative: *avertant* all'inizio e *seruent* alla fine; in mezzo, tra i due, è contenuta un'indicazione geografica che sta a designare la terra partenopea. La scelta della perifrasi *terrae Sirenum et litora*<sup>700</sup> per indicare Napoli rivela un forte intento celebrativo e allusivo: il richiamo alle Sirene è un richiamo all'antica e illustre tradizione sapienziale della città<sup>701</sup>.

La terza profezia, dunque, si distingue per i suoi caratteri spiccatamente epici, in quanto raffigura una stirpe capace di maneggiare armi da guerra e di sconfiggere i mostri marini. Non solo è individuabile un'allusione alla poesia epica, ma appare attiva anche una distinzione fra i due filoni epici dell'antichità, quello iliadico e quello odissiacco. Del resto, come le altre profezie, anche questa è interpretabile in maniera duplice: da una parte come un'allusione letteraria, dall'altra come un riferimento alla realtà storica dell'epoca e vedervi un'esaltazione delle forze di terra e di mare dell'esercito aragonese.

Segue il ritornello nei vv. 738-9.

vv. 740-744: Antiniana: Nascentur qui Mopso et faunigenis Meliboeis.

Dent iura et gregibus saltus et pascua monstrent,

Ipsi pastorum reges pecorumque magistri.

Dicite: «Io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!»

Chorus: Euge io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!

La quarta profezia prende avvio anch'essa con il verbo *nascentur* collocato a *incipit* del primo verso (*nascentur*, v. 740). Come succedeva nella prima e nella seconda, vengono presentate immediatamente le relative *qui.. dent* e *qui.. monstrent*, mentre il terzo verso è occupato dalle apposizioni *reges* e *magistri*, che connotano ulteriormente i protagonisti della profezia.

La nuova stirpe è quella che darà leggi a Mopso e mostrerà alle greggi i pascoli e le balze. Una stirpe, dunque, che si ricollega palesemente alla dimensione e alla poesia bucolica, innanzitutto per il riferimento a due figure bucoliche quali Mopso, personaggio che viene citato da tutte e tre i poeti bucolici antichi<sup>702</sup>, e Melibee, che parimenti ricorre in tutti e tre i bucolici<sup>703</sup>, e poi per la menzione delle greggi. È

---

<sup>699</sup> Paul. Nol. *Carm.* 19,168 (*Saxicolis polluta diu cultoribus, in qua*) e Flod. *Ital.* 5,10,3 (*Saxicolasque uidens dum mente redarguit alta*).

<sup>700</sup> L'espressione *litora Sirenum* compare nella poesia classica in Paneg. in Mess. 69 *Praeteritque cita Sirenum litora puppi*. La perifrasi *terra Sirenum* torna invece in F. Molza *Eleg.* 2, 3, 1 *Dum te Sirenum retinet terra hospita, Caesar*.

<sup>701</sup> Per il mito delle Sirene e il suo riuso a fini celebrativi nella poesia del Pontano preziosissime le indagini di Antonietta Iacono, *La Laudatio urbis Neapolis nell'appendice archeologico-antiquaria del De bello Neapolitano di Giovanni Gioviano Pontano*, «Bollettino di Studi Latini», 39 (2), 2009, pp. 562-586. M. Rinaldi, *Il De luna liber di Giovanni Pontano edito, con traduzione e commento, secondo il testo dell'editio princeps napoletana del 1512*, in Atti della Giornata di Studi per il V Centenario della morte di Giovanni Pontano, a cura di A. Garzya (Quaderni dell'Accademia Pontaniana 39), Napoli 2004, pp. 73-109.

<sup>702</sup> Verg. *Ecl.* 8, 26 *Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes?*; Calp. Sic. *Ecl.* 3, 26 *En, sibi cum Mopso calamos intexere cera*; Calp. Sic. *Ecl.* 3, 35 *Exopto quam cum Mopso iurgetur anhelio*; Calp. Sic. *Ecl.* 6, 86 *Oscula cum tenero simulare uirilia Mopso*; Nemes. *Ecl.* 4, 4 *Nam Mopso Meroe, Lycidae crinitus Iollas*.

<sup>703</sup> Verg. *Ecl.* 1, 6 *O Meliboe, deus nobis haec otia fecit*; 1, 19 *Vrbem quam dicunt Romam, Meliboe, putauit*; 1, 42 *Hic illum uidi iuuenem, Meliboe, quotannis*; 1, 73 *Insere nunc, Meliboe, puros, pone ordine uitis*; 3, 1 *Dic mihi, Damoeta, cuium pecus? an Meliboei?*; 5, 87 *Haec eadem docuit "cuium pecus? an Meliboei?"*; 7, 9 *Huc ades, o Meliboe; caper tibi saluus et haedi*; Calp. Sic. *Ecl.* 1, 94 *Forsitan augustas feret haec Meliboeus ad aures*; 4, 6 *Voluimus, o Meliboe; sed haec, quibus aurea*

significativo come la menzione associata di Mopso e Melibee, che non compaiono mai citati in coppia nella tradizione bucolica classica, è presente, invece, anche nelle opere che sono alla base della rinascita bucolica: la corrispondenza fra Dante e Giovanni del Virgilio<sup>704</sup>.

Infine, altro dato significativo è costituito dalla definizione conclusiva che viene data della stirpe e che ha quasi il carattere inappellabile e perentorio della *sententia: ipsi pastorum reges pecorumque magistri*. La Monti Sabia prontamente ricorda, senza però prendere posizione, come V. Zabughin abbia voluto vedere in questa profezia un riferimento a Teocrito<sup>705</sup>. In realtà nel commentario virgiliano di Filargiro è presente, in un caso, l'identificazione di Mopso come Teocrito<sup>706</sup>, ma a suggerire questa lettura interpretativa, nel nostro caso, sono soprattutto le profezie successive, che portano in scena le figure bucoliche di Virgilio e Pontano. Dunque, è verosimile credere che in questa profezia si allude all'iniziatore del genere o comunque, genericamente, alla tradizione precedente a Virgilio.

La tendenza nobilitatrice emerge nell'utilizzo dell'aggettivo *faunigenis*, che è di carattere epico: esso ricorre, oltre che nelle *Metamorfosi* di Ovidio (*Met.* 14,449 *Faunigenaeque domo potitur nataque Latini*, anche nell'epica di Silio Italico (*Pun.* 5,7 *Quae uada Faunigenae regnata antiquitus Arno*; *Pun.* 8,356 *Faunigenae socio bella inuasere Sicano*)<sup>707</sup>.

L'attività fondatrice del genere bucolico viene metaforizzata con le due azioni: *dent iura* e *monstrent*, che incorniciano il verso 741. Tra i due verbi, il verso è dominato dalla serie di sostantivi *gregibus saltus e pascua*, che sintetizza gli elementi tipici del mondo bucolico. La stirpe qui profetizzata viene, dunque, ritratta nell'atteggiamento da precursore, intenta a fornire canoni e a 'mostrare' il nuovo corso.

Nel verso successivo (v. 742) la profezia e la raffigurazione dei fondatori del genere assume forme epiche grazie alle espressioni *pastorum reges* e *pecorumque magistri*. Se la prima formula non è attestata nella tradizione classica, ma compare in quella 'umanistica' con Petrarca<sup>708</sup>, la seconda è molto frequente nella tradizione poetica antica, dove spesso troviamo il sostantivo al singolare (*pecoris* affiancato) al

---

*possint*; 4, 29 *Haec ego, confiteor, dixi, Meliboe, sed olim*; 4, 36 *Ecce nihil querulum per te, Meliboe, sonamus*; 4, 39 *Litora terrarum, nisi tu, Meliboe, fuisses*; 4, 70 *Est -fateor, Meliboe, -deus: sed nec mihi Phoebus*; 4, 153 *Tunc, Meliboe, sonent si quando montibus istis*; 4, 158 *Fer, Meliboe, deo mea carmina: nam tibi fas est*; Nemes. *Ecl.* 1, 17 *Iudice me. mecum senior Meliboeus utrumque*; 1, 21 *Quare age, si qua tibi Meliboei gratia uiuit*; 1, 37 *Accipite hos cantus atque haec nostro Meliboeo*; 1, 42 *Pectore fouisti, quos tu, Meliboe, probasti*; l. 1, 49 *Heu, Meliboe, iaces mortali frigore segnis*; 1, 64 *Felix o Meliboe, uale! tibi frondis odora*; 1, 72 *Siluestris te nunc platanus, Meliboe, susurrat*; 1, 80 *Quam taceat, Meliboe, tuas mea fistula laudes*.

<sup>704</sup> Dante *Egl.* 1, 28 *Montibus Aoniis Mopsus, Meliboe, quot annis*, Giov. Virg. *Egl. ad Dantem* 2, 35 *Sic liceat Mopso, sicut liceat Meliboeo*.

<sup>705</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota ai vv. 740-2, p. 77.

<sup>706</sup> Philargyrius - *Explanatio in Bucolica Uergilii* (recensio I - excerpta contaminata) - *Expl. in Buc. carmen* : 8 - *versum*: 26: 2Mopso ergo Virgilii datur ager et significat Theocritum.

<sup>707</sup> Per la presenza dell'aggettivo nella tradizione umanistica vedi: Aldegati *Gigant.* 12, 826 *Quin et Faunigenae cantant te voce Latini*; Verino *Carl. app.* 3, 10 *Faunigenaeque Arni demigravere Quirites*; F. Molza *Varia* 19, 38 *Cernere erat Panes, et Faunigenos satyriscos*.

<sup>708</sup> Petrarca *Buc.* 2, 107 *Pastorum rex Argus erat, cui lumina centum*; formula affine si ritrova in Naldi *Egl.* 3, 5 con la perifrasi *Pastorum genus illa trahens de sanguine regum*.

sostantivo *magister* in fine di verso come nel nostro caso<sup>709</sup>, e ancora più diffusa nella tradizione umanistica italiana<sup>710</sup>:

vv. 745- 756: Antiniana: Nascetur qui longinquis procul aduena terris  
Haec adeat pastor pauper loca, cuius ab ore  
Arida uicini resonent et saxa Veseui,  
Ipsae quem pinus, ipsa haec arbusta uocabunt.  
Ille alta sub rupe canet frondator ad auras  
Pastoris musam Damonis et Alphisiboei:  
Illi concedant hinc Tityrus, inde Menalcas,  
Alter oues, alter distentas lacte capellas,  
Et mirata suos requiescent flumina cursus,  
Damonis musam dum cantat et Alphisiboei.  
Dicite: «Io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!»  
Chorus: Euge io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!

Con il v. 745 ci addentriamo nella sezione più propriamente letteraria o, meglio, meta-letteraria delle profezie. Come identificato già dal Summonte<sup>711</sup>, nei vv. 745-756 viene simboleggiata la figura di Virgilio. Secondo una tendenza che attraversa tutta la produzione pontaniana, e che è stata bene analizzata dalla Monti Sabia<sup>712</sup>, il Pontano riprende la figura di Virgilio e la riconverte in base alle proprie esigenze di ideologia letterari. Nella penna del Pontano, il poeta latino diventa poeta napoletano e l'umanista suo diretto successore.

La profezia prende avvio, come sempre, con un futuro (*nascetur*), in posizione di rilievo iniziale del verso, seguito, come nella profezia precedente, dal pronome relativo *qui*; sempre come nella profezia precedente, il verbo della relativa viene ritardato al verso successivo (*adeat*, v. 746). Ad essere presentati immediatamente sono il soggetto, *aduenta*, e la determinazione spaziale espressa con formula *longinquis terris*, che ricorre solo nella tradizione medievale<sup>713</sup>, ma che Pontano usa anche nell'*Urania*<sup>714</sup>. Il v. 745 si apre, dunque, all'insegna del concetto di distanza, per sottolineare la lontananza della provenienza di Virgilio, che non solo è definito 'straniero', ma è anche immaginato arrivare da terre molto lontane. Questa insistenza sulla provenienza e sulla lontananza serve a creare una contrapposizione con i versi successivi, di ambientazione partenopea,

<sup>709</sup> In Verg. *Ecl.* 3,101 *Idem amor exitium pecori pecorisque magistro*. In Verg. *Georg.* 2,529 *Te libans, Lenaeae, uocat pecorisque magisteri*; Ovid. *Fast.* 4,747 "Consule" *dic "pecori pariter pecorisque magistris*; Sen. *Phaedr.* 296 *Thessali Phoebus pecoris magister*; Calp. Sic. *Ecl.* 4,106 *Et uenisse Palen pecoris dixisse magistros*; Prud. *Ditt.* 30 *Compellat iuuenem, pecoris tunc forte magistrum*; Solo in *Drac. Orest.* 276 *Aut desertor iners, ouium pecorumque magister*, il genitive è al plurale.

<sup>710</sup> Ferreto Scal. orig. 2, 142 *Pastor oues, canibus illas pecorumque magistris*; Boccaccio *Egl.* 7, 23 *Belua, me nemorum nuper pecorisque magistrum*; Puscuro *Const.* 4, 1054 *Involvens armenta, domos, pecorumque magistro*; Naldi *Egl.* 4, 33 *Quae pariter noceat pecori pecorisque magistris?*; Naldi *Egl.* 9, 64 *Hinc pecus est curae nobis pecorisque magister*; Callimaco *Carm. app.* 6, 28 *Exultant pecoris magno clamore magistris*; Cantal. *Buc.* 3, 37 *Vivite pastores ovium pecorisque magistris!*; Mantov. *Adul.* 6, 97 *Omnia; aratores eritis pecorumque magistris*; Mantov. *Adul.* 7, 11 *Instituit Deus agricolas pecorisque magistro*; *Adul.* 10, 185 *Et sua damnaret. pecori pecorisque magisteri*; Marullo *Hymn.* 2, 1, 24 *Pana, vagi pecoris magistrum*; D'Arco *Num.* 3, 211, 34 *Custodes ovium sacri pecorumque magistris*; Della Casa *Carm.* 1, 17 *Quemque adeo nemorum custos, pecorisque magister*; Rota *Eleg.* 3, 7, 29 *Nullus erat pecori numerus, nullusve magister*; Rota *Sylv.* 1, 149 *Cum bobus plaustra ipsa, pecus, pecorisque magistro*; Boni *Austr.* 2, 362 *Ite gregis pueri vigiles, pecorumque magistris*; Bargaeus *Syrias* 7, 584 *Infensam tamen et pecori, pecorisque magisteri*.

<sup>711</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota ai vv. 745-754, p. 77.

<sup>712</sup> L. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio*, cit.

<sup>713</sup> Alc. *Avit. Carm.* 6,601 *Fercula longinquis mirans feruentia terris*; Poeta Saxo 3,359 *Ex tam longinquis Carolum terris adierunt*.

<sup>714</sup> Uran. 2, 570 *Hinc merces et longinquis commercia terris*; Uran. 3, 428 *Litoraue urbesque et longinquas noscere terras*.

e a far apparire ancora più intenso il processo di ‘naturalizzazione’ e ‘napoletanizzazione’ vissuto dal poeta. La stessa collocazione di *aduenā* come dattilo del penultimo piede dell’esametro è, d’altra parte, virgiliana: essa ricorre in Verg. *Ecl.* 9,2 (*O Lycida, uiui peruenimus, aduenā nostri*), dove indica lo straniero che s’impadronisce del campicello del pastore dopo le confische, e in Verg. *Aen.* 4,591 (*Hic, ait "et nostris illuserit aduenā regnis?*), dove è così definito Enea da Didone.

Il v. 746 continua ad aggiungere particolari alla raffigurazione di Virgilio: egli viene qui definito, con formula allitterante, *pauper pastor*<sup>715</sup>. Nella *Lepidina*, dunque, Virgilio viene avvertito come pastore, vale a dire come compositore di bucolica: l’autore del poema epico della latinità poteva fregiarsi di ben altre raffigurazioni, oltre che quella di un umile pastore, ma le convenzioni di genere richiedono una simile raffigurazione<sup>716</sup>. La rappresentazione di Virgilio come umile pastore è, dunque, un segnale importante, ben consapevole di poetica: Pontano sta dichiarando un’appartenenza di genere. Alla formula precedente *longinquis terris*, viene contrapposta nel v. 746 la formula *haec loca*: il forte iperbato fra *haec* e *loca* crea una struttura avvolgente che contiene il soggetto e il verbo (*adeat pastor pauper*), ma che lascia isolato in rilievo, a inizio verso, il deittico *haec*. Il termine con cui si era chiuso il verso precedente era *terris*, luogo di provenienza remoto, *longinquis*, di Virgilio; l’effetto creato in questo modo è di forte contrapposizione: l’aggettivo *haec* si oppone e modifica il ‘contiguo’ *terris*. La particolare costruzione del verso, che presenta la clausola *pastor pauper*, avvolta da *haec loca*, riproduce la realtà della finzione letteraria di un Virgilio che, giunto a Napoli, rimane ‘avvolto’ dalla città, irrimediabilmente affascinato. Gli ultimi due piedi del verso sono occupati dall’*incipit* di una nuova relativa: *cuius ab ore*, che segna l’inizio di una nuova immagine di ampio respiro. I due versi successivi (vv. 747-748), infatti, segnano la descrizione del canto di Virgilio che si spande e risuona in tutta l’area napoletana.

Nel v. 747 il verbo *resonant* occupa la posizione centrale e lo domina, ed è circondato dalla determinazione spaziale *arida uicini saxa Vesuvi*<sup>717</sup>. L’aggettivo *vicino* usato per il Vesuvio ha, ancora una volta, un valore ben preciso: riprende e propaga l’immagine del deittico *haec* e si oppone al *longinquis* del v.745. Il canto non è bucolico solo perché intonato da un pastore, ma anche perché riecheggia e del suo diffondersi è partecipe l’intera natura circostante, come appare ancora più chiaro nel verso successivo.

Nel v. 749 l’aggettivo *haec* riferito ad *arbusta* continua a sfruttare le potenzialità evocative della *deixis*: gli arbusti sono quelli napoletani e così i pini. Per quanto riguarda la scelta degli alberi che riecheggiano il canto di Virgilio, si tratta, appunto, di piante bucoliche ‘virgiliane’. La trasfigurazione in atto, dunque, appare ancora più pertinente: Pontano sta alludendo a Virgilio mediante Virgilio stesso e in questo modo aumenta il grado di allusività e si accresce il “gioco letterario” dell’umanista. Più precisamente, la ripresa proviene dalla prima ecloga virgiliana: Verg. *Ecl.* 1,38-9 (*Tityrus hinc aberat. ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta uocabant*),

<sup>716</sup> Nel XIV carme del primo libro dell’*Eridanus* egli viene raffigurato, ad esempio, come figlio del fiume Mincio e di una ninfa, Andide. Cfr. L. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio*, pp. 56-63. Nell’*incipit* del IV libro dell’*Urania*, il poeta viene raffigurato come eroe. Cfr. sempre L. Monti, *Trasfigurazione di Virgilio*, pp. 53-55.

<sup>717</sup> La formula *arida saxa* è presente in Auson. *Mos.* 259 *Exultant udae super arida saxa rapinae*. Per l’accostamento del verbo *resonare* e del termine *saxa* cfr. invece: Verg. *Aen.* 3,432 *Scyllam et caeruleis canibus resonantia saxa* dove sono gli scogli di Scilla che risuonano del latrato di cani e Ovid. *Met.* 8,18 *Et petere exiguo resonantia saxa lapillo*, dove a risuonare sono i piccoli sassi che Scilla, figlia di Niso, lancia contro le mura di Megara dall’alto di una torre. La formula è, dunque, la stessa e riferita in entrambi i casi a Scilla, ma in Virgilio al mostro, in Ovidio alla fanciulla.

dove sono presenti sia la formula *ipsi pinus* che *ipsa haec arbusta*<sup>718</sup>. Il verso è costruito, dunque, interamente con termini ed emistichi virgiliani: l'unica differenza formale, rispetto al passo virgiliano, è rappresentata dal ricorso al futuro *vocabunt* al posto dell'imperfetto *vocabant*

Da questo momento, l'allusione virgiliana si fa sempre più serrata, fino ad assumere quasi le forme del centone. La trama poetica procede 'esclusivamente' per riprese di versi virgiliani bucolici: non si tratta di una modalità di allusione poco originale e stucchevole, ma di una dichiarazione di appartenenza e fedeltà esclusiva, incondizionata al dettato virgiliano, di un atto di amore letterario, che esclude l'allusione a qualsiasi altro autore dalla sezione dedicata a Virgilio, che può così dominare come unico e incontrastato protagonista.

Nel v. 749 la raffigurazione del pastore-cantore prosegue con una ripresa ancora dalla prima ecloga virgiliana: Verg. *Ecl.* 1,56 *Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras*; il verso viene riutilizzato quasi identico dal Pontano, che può sfruttare la presenza del futuro, già usato nell'ipotesto e adattissimo al tono della profezia, e "limitarsi" alla sostituzione di *hinc* con *ille*. Il pastore virgiliano che addolciva il sonno di Titiro, uno dei tanti cantori delle *Bucoliche*, diventa, nella riscrittura pontaniana, grazie all'introduzione dell'aggettivo *ille*, "quel famoso pastore": Virgilio viene ricondotto e assimilato a quei cantori a cui aveva dato vita nelle sue opere.

Il verso successivo è un'altra fedele ripresa di un verso virgiliano, l'*incipit* della ottava ecloga: *Pastorum Musam Damonis et Alpheisiboei* (Verg. *Ecl.* 8,1)<sup>719</sup>, anche in questo caso leggermente variato con la sostituzione del genitivo plurale, *pastorum*, mediante il genitivo singolare, *pastoris*. Nell'ottava ecloga era la voce narrante a dichiarare di voler raccontare la musa di Damone e Alfesibeo (8, 5 *Damonis musam dicemus et Alpheisiboei*), nel passo in questione è il pastore, dietro il quale si cela Virgilio, a cantare la musa. L'evento profetizzato da Antiniana è, dunque, il pastore-Virgilio che canta Damone e Alfesibeo, cosa che risponde alla realtà: nell'ottava ecloga la voce narrante virgiliana narra appunto dei due pastori.

Il v. 751 prende avvio con il pronome *illi*, che richiama l'aggettivo *ille* del v. 749, ed è collocato nella stessa posizione: ci troviamo di fronte a una nuova immagine che è ampliamento di quella precedente. In segno di devozione, Titiro e Menalca concedono agnelli e caprette al pastore-Virgilio. I nomi dei due personaggi bucolici vengono collocati dopo la cesura pentemimera e messi uno in opposizione all'altro mediante la correlazione *hinc-inde*. Il ricorso è, in questo caso, a due personaggi ricorrenti delle *Bucoliche*: Titiro e Menalca, ma l'imitazione si fa meno letterale. Nel v. 752 le due diverse tipologie di doni concessi dai due personaggi vengono distinte dalla contrapposizione *alter- alter* e, ancora, dalla cesura tritemimera. Titiro è considerato, dunque, allevatori di agnelli (*oves*), secondo un'attribuzione che è già nell'ipotesto bucolico virgiliano, come risulta chiaro da Verg. *Ecl.* 6,5 *pastorem, Tityre, pinguis / Pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.*". Menalca è, invece, immaginato capraio, benché l'espressione usata per le sue caprette (*distentas lacte capellas*) è attribuita a Coridone in Verg. *Ecl.* 7,3 (*Thyrsis ouis, Corydon distentas lacte capellas*)<sup>720</sup>: nel verso virgiliano viene marcata ugualmente una distinzione simile a quella del passo pontaniano, ma i protagonisti sono altri, Tirsi e Coridone, che ingaggiano un agone, vinto poi da Coridone. In questo caso Titiro e Menalca appaiono

<sup>718</sup> Più in generale, nel mondo bucolico gli *arbusta* sembrano destinati proprio alla funzione di riecheggiare canti o parole, come anche in: Verg. *Ecl.* 5,64 *Ipsa sonant arbusta: "deus, deus ille, Menalca!"*.

<sup>719</sup> Di riflesso l'espressione *pastorum musam* ricompare in: Anth. Lat. 874,1 *Pastorum Musam uario certamine promit*; e Metell. *Ecl.* 8,1 *Pastorum Musam super abducto boue fusam*.

<sup>720</sup> Cfr. anche Verg. *Ecl.* 4,21 *Ipsae lacte domum referent distenta capellae*.

entrambi vinti e vincitore risulta Virgilio, al punto che i due gli concedono i loro beni: con il verbo *concedant* Pontano sta infatti alludendo al gesto degli sconfitti nell'agone bucolico, tenuti, alla fine, a pagare un premio messo in palio, che deve riscuotere il cantore vittorioso.

Nel v. 753 si continuano ad elencare gli effetti della natura sul mondo circostante: questa volta a cedere di fronte al canto sono i fiumi e l'immagine rappresentata è tratta da Verg. *Ecl.* 8, 4 (*Et mutata suos requierunt flumina cursus*). Anche in questo caso, la ripresa del verso è quasi letterale e prevede solo il cambiamento dei verbi: *mirata* al posto di *mutata* e *requiescunt* al posto di *requierunt*<sup>721</sup>. Il Pontano ricorre allo stesso verso in *Hesp.* 2, 530 (*Et mirata suos requierunt flumina cursus*), dove è presente la stessa sostituzione del participio *mutata* con *mirata*.

Il procedimento che viene messo in atto in questa sequenza, che vede la ripresa di versi virgiliani con la sola sostituzione di uno o pochi elementi, assume, dunque, le sembianze di un'intenzionale *uariatio*. Ma lo stesso termine che funge da sostituto, *mirata*, compare sempre nell'*incipit* dell'ottava ecloga, dove sta a indicare gli effetti dello stesso canto sulla giovenca (Verg. *Ecl.* 8, 2 *immemor herbarum quos est mirata iuvenca*). Di nuovo, dunque, si torna ad alludere al canto di Damone e Alfesibeo, protagonisti dell'ottava bucolica: l'effetto qui descritto è, infatti, lo stesso che il loro canto produce sulla natura bucolica.

Il v. 754, infine, rende ancora più esplicito lo stretto debito dall'ottava ecloga virgiliana in quanto ne ricalca fedelmente il quinto verso: *Ecl.* 8,5 *Damonis Musam dicemus et Alpheisiboei*. Come in precedenza, la variazione è minima, ma puntuale e al verbo *dicemus* è sostituita la clausola *dum cantat*: la dichiarazione poetica dell'ottava ecloga viene rifunzionalizzata e riadattata secondo le esigenze narrative imposte dalla sezione, che tendono a descrivere Virgilio come cantore, intento a intonare un canto di tipo 'orfico'.

La contiguità con il passo dell'ottava ecloga non è solo 'ideologica', relativa alla rappresentazione di un canto 'orfico-bucolico' che ha effetti travolgenti sul mondo circostante, ma anche strutturale. Nel passo virgiliano, infatti, l'ecloga prende avvio con il verso *Ecl.* 8,1 *Pastorum Musam Damonis et Alpheisiboei*, prosegue con tre versi in cui si descrivono gli effetti di tale musa, per ritornare all'assunto iniziale con il verso 8, 5: *Damonis musam dicemus et Alpheisiboei*. La stessa struttura è adottata nel passaggio pontaniano costituito dai vv. 750-754, che prende avvio con una ripresa del primo verso dell'ottava ecloga virgiliana, termina con un'imitazione del quinto verso della stessa ecloga e presenta il quarto verso della sequenza (v. 753) ricalcato su Verg. *Ecl.* 8, 4.

vv. 757-768: Antiniana: Nasceturque alius longo post tempore pastor  
aduena et ipse quidem, proprii sed consitor horti;  
Ausit et hic tenerum calamo triuisse labellum.  
Hunc et Damoetas et amabit Lyctius Aegon,  
Alter oues nivea dono dabit, alter et hedos.  
Hic pascet niueos herbosa ad flumina cygnos,  
Misceat ipsa suos pascenti Amaryllis olores;  
Hic et populea uacuis cantabit in umbra,  
Vranie intactam cantanti iunget auenam  
Et cantum argutae referent ad sidera ualles.  
Dicite: «Io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!»  
Chorus: «Euge io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!»

<sup>721</sup> *Requiescunt* compare però in: App. *Ciris* 233 *Quo rapidos etiam requiescunt flumina cursus?*

La sesta profezia riguarda Pontano stesso e anche in questo caso l'identificazione risale allo stesso Summonte<sup>722</sup>.

Anche questa predizione prende avvio con il futuro in posizione di rilievo *nascetur* che, a differenza che nella precedente, non è seguito da una relativa. Il verso iniziale, v. 757, è percorso da un movimento "sussultorio", per cui viene dapprima fornita l'informazione principale, ponendo davanti una nuova profezia *nasceturque alius*, poi interviene una pausa ritmica, costituita dalla cesura pentemimera, a frenare l'indicazione e a creare una sottile aspettazione, quindi l'informazione si completa con l'aggiunta di nuovi particolari (*longo post tempore pastor*). Tra l'aggettivo *alius* e il sostantivo *pastor* viene interposta la formula *longo post tempore*, che ricorre ben due volte nella prima ecloga virgiliana (Verg. *Ecl.* 1,29, *Respexit tamen et longo post tempore uenit*; *Ecl.* 1,67 (*En umquam patrios longo post tempore finis*), ecloga in cui la dinamica temporale gioca un ruolo fondamentale. In 1, 29 il *longo tempore* è il tempo, dopo il quale Titiro è riuscito a rivedere la libertà; in 1, 67 è il tempo dopo il quale Melibeo si chiede se riuscirà a rivedere la sua terra. Nel Pontano è il tempo dopo il quale arriverà un altro pastore degno del primo: la formula è caricata, dunque, dell'idea di aspettazione, e di una lunga attesa finalmente compiuta, che evoca grazie suoi trascorsi bucolici.

Al verso successivo scivola l'apposizione *advena*, che viene staccata da *pastor* dall'*enjambement* e posta, così, in posizione di rilievo, isolata a inizio verso, in modo da dominarlo. Il sostantivo *advena* spicca in questo passaggio e nella posizione predominante assegnatagli si può scorgere un tributo alla patria natia. Il Pontano, che pure s'integrò perfettamente a Napoli, tende a ricordare e rimarcare la sua origine 'straniera', che costituisce un ulteriore fattore di contiguità con Virgilio: la specificazione *et ipse quidem* è, infatti, funzionale a richiamare il parallelismo con la figura del poeta latino.

Il verso 758 viene nettamente bipartito dalla cesura efemimera, che segna uno stacco anche contenutistico: se la prima parte del verso rintraccia la contiguità biografica con Virgilio, la seconda ne segna la differenza sostanziale: *proprii sed consitor horti*. La Monti Sabia intende letteralmente la dichiarazione del Pontano e pensa che con *consitor* si alluda al suo essere proprietario della villa di Antignano<sup>723</sup>. In realtà, ci pare di dover intendere questo snodo anche in senso simbolico-letterario e intravedervi una rivendicazione di originalità che va letta, come le altre, in chiave poetica. Abbiamo già accennato alla tendenza 'holitoria' che attraversa in vari luoghi la bucolica del Pontano<sup>724</sup>: in questo frangente potrebbe accennare appunto a una doppia anima della sua poesia, che è sia "ortolana" che bucolica. Il Pontano, infatti, non si definisce solo *pastor*, ma anche *consitor horti*: la formula *consitor horti* è posta, intenzionalmente, in chiusa di verso e in rispondenza al *pastor* del verso precedente. D'altra parte egli è autore di *Eclogae*, ma anche di un'opera come il *De hortis Hesperidum*, e nella stesse ecloghe sono individuabili numerosi elementi che rimandano alla sfera 'holitoria'<sup>725</sup>. Che egli stia segnando una distinzione intenzionale è intuibile anche dal fatto che ricorra a un termine, *consitor*, che non è bucolico, ma appare in Tibullo (*Eleg.* 2,3,63 *Et tu, Bacche tener, iucundae consitor uuae*) e in Ovidio (*Met.* 4,14 *Et cum Lenaeo genialis consitor uuae*)

Il verso successivo è condotto ancora sulla scia della dichiarazione poetica relativa alla sua *aemulatio*. Il verso è diviso in due unità dalla tritemimera: la prima, originale del poeta, è costituita dal verbo *ausit*, posizionato in forte rilievo e accompagnato dal

<sup>722</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 758, p. 79.

<sup>723</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 758, p. 79.

<sup>724</sup> Cfr. pp. 235 ss.

<sup>725</sup> Si tenga presente la quarta ecloga, *Acon*.

soggetto *et hic*; la congiunzione *et* evidenzia la presenza dell'umanista nella tradizione bucolica, mentre la scelta del verbo *ausit* fa apparire quella del Pontano una coraggiosa impresa poetica. La seconda parte del verso, dopo la tritemimera, è ripresa quasi letterale di Verg. *Ecl.* 2,34 (*Nec te paeniteat calamo triuisse labellum*), dove Coridone esorta ad Alessi a unirsi alle sue danze e ai suoi canti. Il passo viene leggermente variato con la semplice aggiunta dell'aggettivo *tenerum*, riferito a *labellum*: l'attribuzione dell'aggettivo al sostantivo è presente nella tradizione classica<sup>726</sup>, ma mai in connessione con il calamo. Un'immagine molto simile ricorre, invece, nella poesia umanistica, per di più bucolica, in Naldi *Egl.* 2, 56 (*Siquando tenerum, calamo iam docte, labellum*), dove il labbro tenero compare accostato appunto al flauto<sup>727</sup>.

Nel verso 760 continua il processo di assimilazione del pastore-Pontano alla sfera bucolica: Antiniana predice che sarà amato anche da Dameta e da Egone. Il verso prende avvio con il pronome *hunc* in posizione forte di rilievo e prosegue con la citazione virgiliana, che è meno letterale della precedente. Il prestito è da Verg. *Ecl.* 5,72 (*Cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon*)<sup>728</sup>: il Pontano riprende solo la coppia di personaggi, ma inserisce fra le due menzione il verbo *amabit*. Nella quinta ecloga virgiliana i due personaggi sono citati nel canto di Menalca su Dafni; qualche verso prima, sempre Menalca aveva dichiarato: *Daphnim ad astra feremus: amavit nos quoque Daphnis* (5, 52). L'uso del verbo *amare* in questo frangente può essere inteso come un'allusione a questo verso.

Nel v. 761 trova posto la descrizione dei doni concessi dai due, con una struttura del verso nuovamente bipartita e basata sulla distinzione ovini-caprini. Fino alla cesura pentemimera sono elencati i doni di Dameta, riassunti nella clausola *oues niveas*, che non è però della tradizione bucolica, ma di Tibullo (*Tib. Eleg.* 2,4,28 *Et niueam Tyrio murice tingit ouem; Eleg.* 2,5,38 *Caseus et niueae candidus agnus ouis*)<sup>729</sup> e compare poi, di frequente, nella tradizione poetica umanistica<sup>730</sup>. La presenza dell'espressione *dono dabit* può essere intesa come una nuova allusione alle *Bucoliche* e alla seconda ecloga virgiliana: qualche verso dopo il passo di Ver. *Ecl.* 2, 34, che veniva riecheggiato da Pontano nel v. 759, il Coridone virgiliano afferma di aver ricevuto in dono la sua zampogna da Dameta (Verg. *Ecl.* 2, 36, *Fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim*). Non solo Dameta viene citato nella *Lepidina* proprio nel verso precedente (v. 760), ma ad accostare i due passaggi è anche la struttura ritmica: in entrambi i casi (v. 36 dell'ecloga virgiliana, v. 761 di quella pontaniana) il termine *dono* è collocato dopo la cesura pentemimera.

Il recupero della seconda ecloga in questa profezia è giustificato in chiave ideologica: la seconda ecloga è l'ecloga del passaggio di consegna della zampona, vale a dire dell'arte poetica tra due pastori (Dameta e Coridone) e il luogo in cui ciò appare

<sup>726</sup> Plaut. *Pseud.* 67 *Teneris labellis molles morsiunculae*; Ovid. *Ars* 1,667 *Tantum, ne noceant teneris male rapta labellis*; Paul. Petric. *Mart.* 5,28 *Nominaque e teneris prae fracta exire labellis*. La clausola ricorre un'altra volta in Pontano in *Hendec.* 2, 11, 1 *In somnis tenerum mihi labellum*.

<sup>727</sup> Altra occorrenza in un testo bucolico umanistico, ma sganciata da riferimenti al flauto, si trova in Carrara *Egl.* 3, 167 *Basia et in tenero fixit non pauca labello*.

<sup>728</sup> Altre imitazioni del verso virgiliano sono rintracciabili in: Ter. Maur. *Litt.* 2096 "*Cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon*"; *Litt.* 2098 *Damoetas et Lyctius Aegon*; *Litt.* 2113 *Damoetas et Lyctius Aegon*; *Litt.* 2122 *Vt dixi modo, Damoetas et Lyctius Aegon*.

<sup>729</sup> Compare invece nella tradizione bucolica la formula *niveas agnos*, ma solo in Calpurnio (5, 37, *Destruat ut niueos uenalis cascus agnos*).

<sup>730</sup> Crisp. *Medic.* 24, 6 *Internus nivei sociatur candidus ovi*; Basinio *Cyris* 3, 38 *Non claudio niveas vimine pastor oues*; Landino *Xandra* 1, 5, 4 *Nec referam niveae fertile vellus ovis*; Balbi *Carm.* 1, 528 *Et niveas pascit fertile gramen oues*; Strozzi *Bors.* 5, 449 *Tot niveas pascebat oues, tot prata secabat*; *Erot.* 2, 14, 16 *Dum patrio niveas monte reducit oveis*; M. A. Flamin. *Carm.* 1, 2, 89 *Paverit niveas oues*; *Carm.* 2, 7, 74 *Dum pascit niveas Alpheisiboeus oues*; *Carm.* 4, 5, 42 *Dum pascit niveas pulchra Amaryllis oues*; Cichino *Carm.* 2, 13, 14 *Quas niveae supplex sanguine tingat ovis*.

chiaro è costituito appunto dai versi riecheggiati: *Nec te paeniteat calamo triuisse labellum: / 35 Haec eadem ut sciret, quid non faciebat Amyntas? / Est mihi disparibus septem compacta cicutis / Fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim, / Et dixit moriens: "te nunc habet ista secundum"* (Verg. *Ecl.* 2, 34-38)<sup>731</sup>.

Dameta, dunque, nelle ecloghe virgiliane, come nella *Lepidina* di Pontano, rappresenta l'autorità letteraria di riferimento, quella da cui è motivo di orgoglio essere amati e da cui bisogna ricevere l'abilità, l'arte poetica. Dire che Dameta amerà Pontano e gli farà un dono, sapendo che è Dameta che nella seconda ecloga dà in dono a Coridone la zampogna, significa suggerire tra le righe la possibilità che Pontano riceva il dono della poesia bucolica dalla sua massima autorità.

Il v. 762 prende avvio di nuovo con un pronome, *hic*, che pone l'attenzione sulla figura stessa del Pontano. Se Virgilio veniva indicato, nella prozia a lui relativa, sempre con *ille*, Pontano viene invece indicato con *hic*. La scelta dei pronomi personali marca, dunque, anche una distinzione che è temporale e tradisce il punto di vista contemporaneo: Virgilio, lontano nel tempo da cui parla Pontano viene indicato con *ille*, Pontano, profetizzato da Pontano stesso, con *hic*. Il tempo indistinto del futuro delle profezie viene meno in questo passaggio e si contamina, volontariamente, con il tempo della realtà del poeta.

Il resto del v. 762 è ripresa di Verg. *Georg.* 2,199 (*Pascentem niueos herboso flumine cycnos*), che assume ancora più significato se si considera che nel passo virgiliano è riferita alla terra mantovana<sup>732</sup>. Il verso viene solo parzialmente modificato con la sostituzione del verbo (la forma *pascet* al posto del participio *pascentem*) e la variazione del caso e del numero del termine *flumen* (il plurale *ad flumina* al posto dell'ablativo *flumine*).

Nel v. 763 la *imitatio* virgiliana si fa meno letterale e s'immagina che a quelli del pastore si uniscano i cigni di Amarilli, indicati con il termine *olores*, che viene però collocato, a fine verso, in perfetta rispondenza con *cygnos* del verso precedente.

L'uso dell'aggettivo *ipsa* riferito ad Amarilli ha come fine la nobilitazione dell'impresa di Pontano: si cerca in questo modo di focalizzare l'attenzione su Amarilli, personaggio chiave del mondo bucolico, per sfruttare un chiaro argomento di autorità. La simbologia che sfrutta i cigni come metafora della poesia è già nelle ecloghe virgiliane<sup>733</sup>; quindi, se la stessa Amarilli unisce i propri cigni, vale a dire la propria poesia, a quelli del nuovo pastore, significa che lo stuolo di cigni del Pontano, ovvero la sua poesia, è di grande prestigio. Amarilli qui, ovviamente, sta, per antonomasia, per la 'poesia bucolica virgiliana' e, in questo senso, il verbo *misceat* è emblematico anche dell'operazione di commistione dei generi e delle tradizioni che viene attuata dall'umanista.

Il verso 764 prende avvio, nuovamente, con il pronome *hic*, con il 762 e il 760 che, a sua volta, iniziava con lo stesso pronome, ma in un caso diverso, in accusativo (*hunc*). La sezione si può, dunque, immaginare come se fosse costruita per unità di due versi, nelle quali da una parte uno o più personaggi illustri manifestano il loro amore o interesse per Pontano e dall'altra sono presentati i segni di questo interesse. Così, nella prima unità (vv 760-761), dapprima sono citati Dameta e Egone nel primo verso, poi sono descritti i loro doni nel secondo; nella seconda sequenza (vv. 762-763) è menzionata Amarilli, che mischia i propri cigni a quelli del pastore; nel terzo segmento (vv. 764-765) è rappresentata Urania, che si unisce al canto del pastore.

---

<sup>731</sup> A riguardo si rimanda al comment alla seconda ecloga virgiliana di M. C.J Putnam, *Virgil's pastoral art; studies in the Eclogues*, Princeton, Princeton University Press, 1970, pp. 255-292.

<sup>732</sup> Verg. *Georg.* 198 (*et qualem infelix amisit Mantua campum / Pascentem niueos herboso flumine cycnos*).

<sup>733</sup> Cfr. Verg. *Ecl.* 9, 36 (*Digna, sed argutos inter strepere anser olores*).

Il v. 764, infatti, raffigura il pastore nell'atto di intonare un canto sotto l'ombra di un pioppio. L'immagine del pastore che canta ozioso all'ombra di un albero è genericamente bucolica, ma l'ombra del pioppio compare, più specificatamente, in un passo georgico (Verg. *Georg.* 4,511, *Qualis populea maerens philomela sub umbra*), dove però è introdotta dalla preposizione *sub* invece che *in*. L'uso della preposizione *in* con la formula *populea umbra* è però attestato in un altro passo, questa volta bucolico, l'*incipit* della quarta ecloga di Nemesiano: Nemes. *Ecl.* 4,1 (*Populea Lycidas nec non et Mopsus in umbra* intenti a cantare *Populea Lycidas nec non et Mopsus in umbra/pastores, calami set uersu doctus uterque / nec triviale sonans, proprios cantabat amores*)<sup>734</sup>. L'espressione *vacuus cantabit*, invece, non è mai bucolica, ma compare solo in Hor. *Carm.* 1, 6, 19 (*Cantamus uacui, siue quid urimur*) e Iuv. *Sat.* 10, 22 (*Cantabit uacuus coram latrone uiator*). L'uso dell'aggettivo *vacuus*, tuttavia, appare necessario, in quanto il poeta vuole probabilmente segnare una distinzione fra due diversi tipi di poesia: uno, quello bucolico, avvertito come più *vacuus*, l'altro quello dell'Urania, che compare nel verso successivo, sentito come più "impegnato". Il v. 765 si apre appunto con il nome *Uranie*, che indica la musa dell'astronomia e il titolo dell'opera astronomica del Pontano. Come Amarilli univa i propri cigni a quelli di Pontano, così Urania unisce il suo flauto al canto del pastore. Il v. 765 appare sostanzialmente originale: la formula *intacta auena* non trova, infatti, attestazioni nella tradizione<sup>735</sup>; la definizione di *auena* come *intacta* rappresenta una spia precisa: è una rivendicazione di originalità, in quanto allude a un flauto, *scilicet* una poesia, che non è ancora mai stato toccato.

La profezia si chiude con l'immagine ampia, di vasto respiro, quasi cosmica del v. 766, che descrive lo spandersi del canto di Urania e Pontano fino alle stelle. Per rendere l'immagine viene impiegata ancora una volta una ripresa virgiliana da Verg. *Ecl.* 6,84, *Ille canit (pulsae referunt ad sidera ualles)*, passaggio riferito al canto di Febo, riportato da Sileno, che è riecheggiato dalle valli fino agli astri<sup>736</sup>. Il ricorso a un verso della sesta ecloga consente al poeta di giocare su un doppio livello allusivo: da una parte egli allude, in questo modo, a una poesia d'ispirazione elevata e dal contenuto importante, come appunto quella della sesta ecloga e della sua *Urania*, dall'altro rimanda alle stelle, che sono esattamente l'oggetto del suo poema. Il verso chiudeva la sesta ecloga, quella più epica, in cui codice epico e bucolico venivano sapientemente alternati e commisti e la sua ripresa conclude qui la sezione dedicata a Pontano e alla sua poesia: tacitamente viene, dunque, istituito un parallelo, che accosta la poesia dell'*Urania* di Pontano a quella della sesta ecloga.

Per quanto riguarda la formula *argutae ualles*, le valli vengono aggettivate con *argutus* che non viene mai a loro attribuito nella tradizione bucolica. In essa, però, compare comunque di frequente, attribuito ad altri elementi: la zampogna in Verg. *Ecl.* 7,24 (*Hic arguta sacra pendebit fistula pinu*), il leccio in Verg. *Ecl.* 7,1 (*Forte sub arguta consederat ilice Daphnis*), il bosco in Verg. *Ecl.* 8, 22 (*Maenalus argutumque nemus pinosque eloquenti*); i cigni Verg. *Ecl.* 9, 36 (*Digna, sed argutos inter strepere anser olores*), le cicale in Calp. Sic. *Ecl.* 5, 56 (*At simul argutae nemus increpuere cicadae*), il fiume in *Ecl.* 6, 65 (*Respondent et obest arguti glarea riui*); il flauto in *Ecl.*

<sup>734</sup> Cfr. anche Val. FL. *Argon.* 6,260 (*Qualem populeae fidentem nexibus umbrae*) e Anth. Lat. 881,20 (*Populea mecum carmen luctare sub umbra*), che derivazione del passo Virgiliano.

<sup>735</sup> Il flauto è indicato come *tenui* nella prima ecloga virgiliana *Siluestrem tenui musam meditaris auena*: (Verg. *Ecl.* 1,2).

<sup>736</sup> Cfr. anche *Ecl.* 9,29 (*Cantantes sublime ferent ad sidera cycni*), dove è il nome di Varo che viene portato in alto fra le stelle dai cigni. Sul canto di Sileno nella sesta ecloga: Z. Stewart, *The Song of Silenus*, «HSCP», 64, 1959, pp. 179-205; J. P. Elder, Non iniussa cano. *Virgil's Sixth Eclogues*, «HSCP», 65, 1961, pp. 109-25. Si rimanda altresì al commento della sesta ecloga virgiliana in Putnam, *Virgil's pastoral art*, pp. 195-221.

7, 12 (*Iussit et arguta iuuenes certare cicuta*)<sup>737</sup>. L'associazione appare, invece, in altri due passi pontaniani: *Uran.* 3, 649 *Nec vero non argutis in vallibus Hedos* ed *Egl.* 1, 5, 144 *Plaudit et arguta de valle canentibus echo*:

vv. 769-777: Antiniana: Succedentque alii Damones et Alphisiboei,  
Quique etiam tenui musam meditentur auena  
Pastores edera insignes et arundine clari.  
O mihi tum ut choreas agitare et dicere versus  
Compositique senis mutae applausisse fauillae,  
Vt iuuet et notam tumulo instaurare querelam:  
Ipse senex tacita positus laetabitur urna.  
Dicite: «Io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!»  
Chorus: Euge io, sic fila neunt, sic stamina uoluunt!

La settima profezia riguarda i poeti postpontaniani, nella fattispecie Sannazaro. La coppia Damone e Alfesibeo, che era stata usata nella seconda profezia (v. 750 e v. 754), viene ripresa e usata al plurale, *Damones et Alphisiboei*, per indicare una lunga e numerosa successione, costituita dalle generazioni a lui successive. Non a caso la profezia inizia con il verbo *succedant* a differenza di tutte le altre che prendono avvio con il futuro *Nascentur*. Anche in questo caso tempo della realtà contemporanea del poeta e tempo della profezia si sovrappongono. La capacità profetica del poeta non può spingersi oltre il suo tempo e con il verbo *succedant* egli si limita a indicare un generico e vago succedersi di personaggi, anziché un puntuale e mirato riferimento. come succedeva con il verbo *Nascetur* o *nascentur*.

La costruzione della profezia, tuttavia, riprende da vicino quelle precedente, grazie alla presenza della relativa e di un'apposizione che approfondiscono il dato iniziale: i successori canteranno ugualmente con il flauto delicato, come i loro predecessori, e saranno ugualmente pastori insigni.

Il v. 770 è occupato dalla relativa, che continua l'allusione bucolica virgiliana, richiamando l'*incipit* della prima ecloga, di cui ricalca il secondo verso: *Siluestrem tenui musam meditaris auena* (Verg. *Ecl.* 1, 2)<sup>738</sup>. I nuovi bucolici sono dunque raffigurati come nuovi "Titiri", in quanto ritratti nell'atteggiamento del Titiro della prima ecloga.

Il v. 771 contiene, invece, un'apposizione relativa al soggetto *Alii Damones et Alphisiboei*: i successori saranno ugualmente 'pastori' insigni e illustri. La loro fortuna è espressa con una duplice espressione che segue immediatamente la cesura tritemimera costruita in parallelo: due aggettivi seguiti da due ablativi di limitazione: *insignes – clari; edera-arundine*. Se il riferimento al flauto è piuttosto ovvio in questo frangente, meno scontato potrebbe apparire quello all'edera, ma la Monti Sabia lo ricollega all'usanza invalsa nell'Accademia Pontaniana d'incoronare d'alloro i nuovi membri o alla volontà di rifarsi all'incoronatura poetica classica<sup>739</sup>. In effetti, ci pare più pertinente la seconda ipotesi in quanto la prima parte del v. 771 (*pastores edera*) è ispirata a Verg. *Ecl.* 7, 25 (*Pastores, hederam nascentem ornate poetam*), benché la funzione del termine *pastores* sia diversa: in Virgilio funge da vocativo, nel Pontano da nominativo. Nella settima ecloga, Tirsi esortava i pastori a coronarlo come nuovo pastore; l'umanista

<sup>737</sup> Al di fuori della tradizione bucolica, cfr. App. Ciris 178 *Non arguta sonant tenui psalteria chorda*, dove l'aggettivo è riferito alle corde della cetra.

<sup>738</sup> Molto vicino è anche il verso *Ecl.* 6, 8 *Agrestem tenui meditabor harundine Musam*.

<sup>739</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 771, p. 80.

riprende il gesto bucolico dell'incoronazione poetica con l'edera e lo attribuisce ai suoi successori, anche loro 'novelli poeti'.

Dopo la raffigurazione degli epigoni, nei vv. 772-775 Pontano inserisce un'allusione alla sua stessa morte e al suo sepolcro, immaginandoli allietati dai canti e dal ricordo di Antiniana. In realtà i versi costituiscono uno stacco rispetto alla struttura dominante nella sezione delle profezie. Per la prima volta, cioè, Antiniana interviene parlando in prima persona ed esprimendo il desiderio di poter danzare, recitare versi e rinnovare il lamento sul sepolcro del vecchio. Per indicare l'azione della danza, viene usata una formula, *agitare choreas*, molto simile a quella attribuitale già in precedenza (Cfr. v. 683 *Et choreas agit e carmen meditata per hortos*)<sup>740</sup>, mentre il canto è caratterizzato con formula virgiliana *dicere versus*, tratta da Verg. *Ecl. 5,2 Tu calamos inflare leuis, ego dicere uersus*, dove è pronunciata da Menalca rivolgendosi a Mopso.

Il dettato poetico, però, nei versi successivi si sgancia sempre più dal paradigma virgiliano e risente di diverse suggestioni letterarie: nel v. 773 il plauso reso alla favilla muta del vecchio ricorre a un lessico che nella tradizione classica appare in altri due contesti 'funerari'. In posizione di rilievo iniziale, isolato e messo in evidenza dalla cesura pentemimera, al termine *senex* è attribuito il participio *compositi* che è usato anche da Catullo per il fratello morto in Bitinia in Catull. *Carm. 68,98 Nec prope cognatos compositum cineris*.

La seconda parte del verso è occupata, quasi in antitesi, dal plauso che la ninfa intende rivolgere al cenere muto del vecchio. La prima immagine del verso (*compositi senis*) è funebre e carica di triste allusività, la cesura interviene a smorzare e stemperare la tensione patetica; che sembra riprendere subito dopo con l'aggettivo *mutae*, ma che è contrastata dal verbo *applaudisse*, accostata in un efficace ossimoro all'aggettivo. Silenzio e plauso, vita e morte vengono ossimoricamente affiancati, e il plauso della ninfa, e più in generale della poesia, è l'unico elemento capace di contrastare silenzio e morte, di vincere di "mille secoli il silenzio".

Anche la formula *mutae fauillae* ha un precedente illustre ed è da ricercare in un'elegia properziana (Prop. *Eleg. 2,1,77, Taliaque illacrimans mutae iace uerba fauillae*). Anche in questo caso, come in quello di Pontano, ma a differenza di Catullo, è l'autore stesso a prefigurare la propria morte, che, all'interno del gioco letterario elegiaco, avviene per amore di una *dura puella* e nei versi finali dell'elegia si rivolge direttamente a Mecenate dandogli istruzioni sulle parole da pronunciare dinanzi al suo sepolcro muto.

Anche Antiniana immagina le parole che ripeterà sul sepolcro del poeta: si tratta di una *querela nota* (v. 774), indicata con clausola tratta da Mart. *Epigr. 5,7,5 (Iam precor oblitus notae, Vulcane, querelae)* e riutilizzata da Pontano anche nei *Tumuli* (*Tumul. 2, 24, 28, Scribitur et foliis nota querela meis*).

Il contenuto del v. 775 è di carattere iperbolico e di tono ironico: lo stesso vecchio, benché posto nella tacita urna, sarà allietato dal canto della ninfa. Il Pontano volutamente ironizza e sdrammatizza sull'immagine della propria morte.

L'immagine del vecchio si ripropone di nuovo con veemenza a inizio del verso (*Iipse senex*, v. 775) e viene isolata dalla cesura tritemimera. Dopo la pausa viene ripresentata l'idea del silenzio mediante l'aggettivo *tacita* che, collocato a grande distanza dal termine a cui si riferisce con una forte *transiectio*, rimane incastonato fra le due cesure tritemimera e pentemimera. Il participio *positus*, a sua volta fra la pentemimera e l'eftemimera, viene ritmicamente valorizzato e contribuisce alla resa generale dell'immagine funebre: dopo il silenzio, ad essere evidenziata è l'immobilità della morte. La cesura segna però uno stacco e l'intervento di una nuova immagine

---

<sup>740</sup> La formula ricorre in Licent. *Carm. Aug. 8 Dissertuit canere et pariles agitare choreas* e in Matth. Vind. *Carm. Frg. 9,9 Gaudet uirgineas plantis agitare choreas*.

trasmessa dal verbo *laetabitur*, in forte contrasto con il tono generale del verso. Anche il termine immediatamente successivo, *urna*, riporta all'ambito funerario: il verbo *laetabitur*, appare, dunque, realmente posto nel verso come un dato in controtendenza. Il ritmo del verso è impresso dalle numerose pause: i termini vengono scanditi dalle cesure con una cadenza che risulta solenne e mesta.

Segue l'ultimo ritornello (vv. 776-777).

Con questa immagine si chiude la sezione delle profezie: oltre non può spingersi la lungimiranza del poeta. Con un'immagine di morte, dunque, ma dai toni tutto sommato leggeri e consolatori. Nella *Lepidina*, la morte, quando si affaccia, assume i toni consolatori di un sereno auto-necrologio, oppure viene prontamente scacciata, tornando a focalizzare l'attenzione sulla sfera del matrimonio. Anche in questo caso, dopo l'ultimo ritornello, segue una lunga sequenza di versi occupati dalla semplice invocazione di Imeneo, quasi che questa debba essere più ripetitiva e martellante per scacciare l'immagine di morte evocata.

vv. 778-781: Antiniana: Dicit: «Io Hymenaeae, io Hymen Hymenaeae!»

Chorus: Dicimus: O Hymenaeae, io Hymen Hymenaeae,  
Io Hymen, Hymenaeae Hymen, Hymen Hymenaeae,  
Felix o Hymenaeae, Hymen felix Hymenaeae!

I vv. 778-781 fungono da conclusione al canto di Antiniana e del coro, che termina, così com'era iniziato, con un'invocazione a Imeneo. La struttura della *Ringkomposition* appare indubbia ed è resa necessaria dall'esigenza di conferire un'identità conclusa e indipendente allo scambio. All'invito di Antiniana a invocare Imeneo, risponde il coro ripetendo per ben tre versi la sua invocazione: siamo nel momento più intenso dell'epitalamio, al suo culmine, che giunge subito dopo la sezione metapoietica e l'ultima profezia. La ripetizione martellante del nome di Imeneo è funzionale anche al ritorno alla sfera matrimoniale e a una dimensione più teatrale, dopo la lunga digressione metapoetica. Subito dopo, infatti, riprende il dialogo fra i due coniugi, dai caratteri spiccatamente mimetico-teatrali.

vv. 782-785: Lepidina: O Macron, nympha haec lepido ut sermone locuta est!  
Illi mel labris, fauus illi stillat ab ore

Macron: O coniux, nympha haec longe est ditissima melle,  
centum habet haec apium tabulata, examina centum

I vv. 782-3 costituiscono un commento ammirato di Lepidina alle parole della ninfa Antiniana. L'entusiasmo suscitato dal suo canto è testimoniato dal carattere patetico delle parole della donna, che si manifesta nell'apostrofe, *o Macron*, e nel ricorso all'esclamativa, *ut locuta est*. Ma il termine che si distingue nel verso, grazie alla sua posizione particolare, che lo vede isolato fra due cesure, è l'aggettivo *lepido*, che è anche termine chiave dell'intera sezione. Esso ritorna, infatti, più avanti e indica una caratteristica particolare della ninfa, che risulta identificarsi in ultima analisi con una categoria letteraria pontaniana<sup>741</sup>. Nel verso, infatti, è associato al termine *sermo*<sup>742</sup> e va a indicare un carattere particolare delle parole della ninfa: la dolcezza e la grazia.

---

<sup>741</sup> Cfr. Introduzione pp. 00

<sup>742</sup> La formula che unisce *lepido* a *sermo* ricorre nella poesia è in: Carm. *Epigr.* 52,7 (*Sermone lepido, tum autem incessu commodo*); Flod. *Ital.* 11,10,3 (*Viribus inuictis, lepido sermone disertus*);

Il v. 783 funge da completamento all'affermazione della donna: la dolcezza delle sue parole trova come immagine corrispettiva quella del miele che stilla dalle sue labbre. Il verso si compone sostanzialmente di due immagini simili che sono disposte in parallelismo e divise dalla cesura pentemimera: da una parte *illi mel labris* e dall'altra *fauus illi stillat ab ore*, per cui a *mel* corrisponde *fauus* e a *labris* corrisponde *ore*.

L'intervento di Macrone riprende il motivo di quello di Lepidina, la dolcezza del miele, e lo ribadisce, amplificandolo. Anche nelle sue parole sono riconoscibili i toni dell'enfasi: l'intervento prende avvio con un'apostrofe alla moglie (*o coniux*, v. 784), che corrisponde a quella di Lepidina del v. 782, prosegue con il soggetto *nympha haec*, lo stesso del v. 782, e, infine, presenta un'espressione iperbolica per indicare la ricchezza di miele della ninfa. L'iperbole non si avvale solo del superlativo *ditissima*, ma anche del rafforzativo *longe*: il termine *melle* occupa l'ultimo piede del verso e viene dunque amplificato dalla collocazione e dall'aggettivo al grado superlativo posizionato accanto. Nel verso successivo l'affermazione di Macrone si carica di ulteriori toni enfatici: il verso si apre e si chiude con il numerale *centum*; nel mezzo è racchiusa l'immagine degli alveari e degli sciami della ninfa, indicati i primi con il termine *tabulata*, i secondi con la parola georgica *examina*<sup>743</sup>. Il ritmo impresso al verso dalla tensione iperbolica da cui è attravesato è, dunque, parabolico: subito viene presentata l'immagine della proliferazione di api con il numerale *centum*, poi la tendenza iperbolica si arresta temporaneamente con l'introduzione del verbo e del soggetto e la presentazione dei due oggetti affiancati (*tabulata, examina*), per riprendere, infine, nell'ultimo piede, con la nuova menzione del numerale.

L'insistenza sulla ricchezza di miele di Antiniana va intesa in maniera duplice: come un modo per alludere alla dolcezza del suo canto, che, in ultima analisi, è un carattere della poesia del Pontano, ma anche come un possibile riferimento alla realtà dell'epoca e a una fiorente produzione di miele che doveva caratterizzare il podere di Antignano.

vv. 786-788: Lepidina: Nunc agedum (ad thalamos properat nanque undique pompa)  
 Quae Macron domino, dominae Lepidina loquamur  
 Conueniat, nanque illa et forma et dote superbit.

Con il nuovo intervento di Lepidina, il passaggio assume connotati sempre più teatrali. Lo dimostra l'attacco, caratterizzato dall'uso dell'interiezione teatrale *agedum* e dal'uso dell'avverbio temporale *nunc*, che segna il ritorno a una circostanza presente e imminente<sup>744</sup>.

Lo dimostra anche l'incidentale collocata dopo la cesura tritemimera, che riporta l'attenzione a ciò che sta succedendo sulla scena e ha, quindi, valore ricapitolativo e deittico. Nell'incidentale spicca, in posizione iniziale e di rilievo, la meta della pompa, *ad thalamos*: il suo carattere di punto di arrivo dell'intero corteo gli vale centralità e importanza<sup>745</sup>. Il carattere circostanziato e teatrale della sezione farebbe pensare,

---

Galter. *Alex.* 6,541 (*Vitasset lepido et pulchro sermone quiritis*); Golias *Met.* 21.4 (*Sic sermonem lepide debes colorare*). Paolini *Carm.* 91, 163 (*Pars lepido fallunt horas sermone iocisque*).

<sup>743</sup> Cfr. Verg. *Georg.* 2, 452 (*Missa Pado, nec non et apes examina condunt*); *Georg.* 4, 21 (*Vt, cum prima noui ducent examina reges*); *Georg.* 4, 103 (*At cum incerta uolant caeloque examina ludunt*); *Georg.* 4, 139 (*Ergo apibus fetis idem atque examine multo*).

<sup>744</sup> Allo stesso *incipit* ricorre Pontano, sempre nelle *Eclogae*, in *Egl.* 3, 26 *Nunc agedum, tenues calami, mea dulcis arundo*.

<sup>745</sup> Lo stilema *ad thalamos* ricorre in altre tre passi pontaniani e sempre in posizione incipitaria: Pontano *Uran.* 5, 836 *Ad thalamos geminae, geminae tua cura sorores*; *Hesp.* 2, 243 *Ad thalamos*

addirittura, che con la parola *talamo* si intenda qualcosa di più propriamente scenico e concreto: un elemento che doveva probabilmente essere presente sulla scena.

Dopo il riferimento al *talamo*, viene presentata l'azione mediante il verbo *properat*, che imprime dinamismo all'immagine, e la determinazione spaziale *undique*, che le dona vastità. Infine, come ultimo elemento, viene evocata e menzionata il corteo, *pompa*. Siamo alla fine del componimento, l'imeneo è già stato innalzato, il corteo, e il componimento, sta giungendo a destinazione: l'immagine qui fornita, quindi, è quella finale del dilagare veloce e sconfinato della pompa.

Nei versi successivi, Lepidina esprime la volontà che si stabiliscano le parole da rivolgere agli sposi. Anche questo frangente appare estremamente teatrale, quasi meta-teatrale, considerata l'attenzione rivolta alla ripartizione dei compiti fra i vari personaggi. La distribuzione delle 'parti' viene stabilita con formula chiasmica: *Macron domino, dominae Lepidina*, che avviluppa i nomi della coppia divina fra quelli della coppia popolana. Il verso termina con il verbo *loquamur*, mentre il verbo *conveniat* scivola a inizio del verso successivo. Anche in questo caso si nota un'attenzione estrema, e una sorta di speculazione teorica, sulla parola e sulle parole e sulle modalità più appropriate e convenienti di uso della parola: i due verbi *loquor* e *conuenio*, in successione, ma divisi dall'*enjambement*, sono sintomatici di questa tensione 'letteraria' che attraversa l'ultima sezione del componimento.

Nel v. 788, Lepidina esprime anche la motivazione di questa premura: l'eccezionalità dell'aspetto e della dote della ninfa. Le parole che rivolgeranno dovranno, di conseguenza, essere all'altezza di questa straordinarietà: ciò non viene espresso ancora esplicitamente, ma lo sarà nel v. 803 (*sua uerba suo sint munere digna*), al termine della sezione descrittiva che prende avvio ora e s'incentra sulla dote della dea. Interessante notare come il ruolo predominante di Partenope nella coppia divina emerga ancora una volta chiaramente: nel verso precedente Lepidina ha menzionato entrambi gli sposi, parlando di *dominus* e *domina*, ma nel v. 788 vengono nominati solo l'aspetto e la dote di Parthenope. I versi successivi (vv. 789-801) sono, anzi, unicamente dedicati alla sua dote.

D'altra parte, dietro la premura e la preoccupazione della donna di parlare in maniera adatta all'eccezionalità della sposa Partenope, si può leggere la premura del poeta stesso di poetare in maniera opportuna e consona alla grandezza della Napoli aragonese.

La sezione dedicata alla dote è divisa in due unità: la prima (vv. 789-794) è dedicata agli animali che fanno parte della dote nuziale, la seconda parte (vv. 795-801) a una cintura.

vv. 789-94: Dos illi centumque boues totidemque iuenci,  
Tercentum simae Cirnea matre capellae,  
Cornigerique hedi totidem, quis fronte sub hirta  
Albescunt maculae, sunt caetera corpora fului,  
Custodes gemini Arctoa de gente Lacones,  
Mille Theatinis errant quae montibus agnae;

Il v. 789 prende avvio, appunto, con il sostantivo *dos* seguito dal pronome *illi*: per ottenere un effetto iperbolico, viene subito riproposto il numerale *centum*, che indica il numero di buoi che fanno parte della sua dote. La menzione dei buoi va intesa come riferimento all'economia napoletana dell'epoca e alla floridezza del suo allevamento, ma anche come a un riflesso delle consuetudini sociali dell'epoca: nelle zone rurali

---

*ventura, et Amor dum territat arcu; coniug. 3, 3, 101 Ad thalamos Hymenaeus adest, iace, virgo, pudorem.*

dell'Italia Meridionale rimarrà invalso per molti secoli non solo l'uso della dote, ma anche l'usanza di assumere come unità di misura della dote i capi animali.

I toni iperbolici continuano a caratterizzare i mezzi retorici della nobilitazione di Parhenope: anche i vitelli della sua dote sono in numero di cento (*totidemque*)<sup>746</sup>. Nel verso successivo (v. 790) l'iperbole continua a crescere e diventano addirittura trecento le caprette della dote. Il numerale *trecento* svetta in posizione iniziale di verso, mentre il sostantivo *capellae* viene posto alla fine: nel mezzo viene riportata una caratteristica particolare delle caprette, definite *simae*, e indicata la loro origine la menzione della madre. L'intento è ancora una volta celebrativo: delle caprette non si esalta solo il numero ingente, ma anche la nascita illustre. L'aggettivo *simae*, fra l'altro, le caratterizza come caprette della tradizione, nobilitandole: esse vengono così definite in Verg. *Ecl.* 10,7 (*Dum tenera attendent simae uirgulta capellae*)<sup>747</sup>. Anche il riferimento alla madre Cirna rimanda alla tradizione bucolica, in cui si citano dei tassi 'cirnei', ovvero della Corsica<sup>748</sup>: in questo caso il nome sembra un riferimento a un dato reale, dal momento che è tuttora famosa la varietà corsa di capre. Il nome Cirnea è, dunque, un "nome parlante", che allude all'origine geografica delle caprette.

Nel v. 791 continua l'elenco del bestiame che compone la dote e che è costituito da altrettanti agnelli; e prosegue anche il processo di nobilitazione, dal momento che essi vengono aggettivati con l'epiteto altisonante *cornigeri* di ascendenza lucreziana: così sono indicate le madre degli agnelli in Lucr. *Rer. Nat.* 2,366-7 (*Praeterea teneri tremulis cum uocibus haedi / Cornigeras norunt matres agnique petulci*).

Il restante verso 791 e l'intero verso 792 sono dedicati alla descrizione fisica degli animali, con scopo ulteriormente celebrativo: dapprima, a fine del v. 791, ne viene descritta la fronte cornuta (*fronte sub hirta*)<sup>749</sup>; poi il colore del manto, pezzato. Nello spazio di un solo verso il Pontano offre l'ennesima prova di colorismo: incorniciano il verso il verbo *albescunt* e l'aggettivo *fulvi*, che forniscono l'idea del contrasto cromatico, mentre nell'interno del verso è descritto il modo particolare in cui sono distribuiti i due colori, a macchie il bianco (*maculae*), nel restante corpo il rosso (*caetera corpora*).

L'elenco della dote continua con la menzione di due cani laconi, che fanno da custodi al gregge. Anche in questo caso l'intento nobilitante è manifesto: non solo essi vengono introdotti con il termine *custodes*, ma vengono anche immaginati in due cani, in modo da costituire la coppia *gemini lacones*, che sta a indicare anche la costellazione dei Gemelli e che costituisce un'associazione ben attestata nella tradizione<sup>750</sup>. Anche dei cani viene specificata l'origine, come era stato per le caprette: in questo caso l'origine geografica viene riportata direttamente, anche se rimane più vaga: *Arctoa de gente*, con formula tratta da Mart. *Epigr.* 5,68,1 (*Arctoa de gente comam tibi, Lesbia, misi*).<sup>751</sup>

---

<sup>746</sup> Pontano *Egl.* 4, 72 *Desierat: plausere boves, plausere iuveni*; Mantov. *Sylv.* 2, 2, 39 *Ad sua plaustra boves, fortes ad aratra iuveni*.

<sup>747</sup> Di riflesso la stessa aggettivazione si ripresenta in: Ovid. *Ars* 2,486 *Sustinet immundum sima capella marem*; Avien. *Orb. terr.* 1185 *Gramina qui pastor simis petit apta capellis*; Abbo Sang. *Bell.* 1,638 *Completur tauris, suculis simisque capellis*.

<sup>748</sup> Verg. *Ecl.* 9, 30 *Sic tua Cyrneas fugiant examina taxos*.

<sup>749</sup> Sil. Ital. *Pun.* 13,861 *Ille, hirta cui surrigitur coma fronte, decorum*; *Pun.* 16,121 *Mitis flamma comam atque hirta se spargere fronte*. L'aggettivo *hirtus* riferito alle *capellae* ricorre nella poesia umanistica anche in Naldi *Egl.* 2, 29 *Hirtae dum cytisi pascentur fronde capellae*.

<sup>750</sup> Sil. Ital. *Pun.* 14,207 *Defuerunt. Agyrina manus geminouque Lacone*; Claud. *Carm.* 8,206 *Haud aliter summo gemini cum patre Lacones*; Alan. *Anticlaud.* 5,37 *Veris praedicat Taurus, Geminique Lacones*; Ioseph. *Isc.* *Ylias* 3,204 *Hostis adest, Menelaus abest geminosque Lacones*; 3,427 *Ast ubi gesta Frigum geminos uulgata Lacones*; Eberh. Beth. *Graec.* 7,36 *Suscipit Erigonem Stilbon geminumque Laconem*; Alex. Neck. *Laud.* 1,441 *Huius germanos geminos agnosce Laconas*.

<sup>751</sup> Cfr. anche Lucan. *Phars.* 5,661 *Arctoas domui gentes, inimica subegi*.

L'ultimo elemento dell'elenco sono le agnelle: il tono iperbolico raggiunge il suo apice in quanto per esse viene usato il numerale *mille*, riprendendo il verso virgiliano Verg. *Ecl.* 2,21 (*Mille meae Siculis errant in montibus agnae*). Con operazione emblematica dell'operazione di attualizzazione di dati letterari classica perseguita dall'umanista in tutto il componimento, all'aggettivo *siculis* viene sostituito *Theatinis*, più attuale e aderente alla realtà meridionale in quanto è l'aggettivo toponimico di Chieti<sup>752</sup>.

vv. 795-801: Praeterea decus illud inenarrabile textum  
 Frondentis zonae cerasi de cortice nexae  
 Aurato et iunco et purpureis viburni,  
 E cuius medio pandens auis altilis alas  
 Et scalpit terras et pullos euocat ore:\n  
 Illi triticea tingunt sua rostra farina,  
 Mox fouet adductis saturos sua mater in alis.

Il v. 795 segna una nuova sezione all'interno dell'elenco della dote di Parthenope: se fino a questo punto sono state elencate ricchezze materiali sotto forma di greggi, ora è descritta una cintura raffinatamente intessuta.

Il carattere della descrizione continua a mostrarsi celebrativo e nobilitante: per la cintura non solo è usato l'aggettivo dimostrativo *illud*, che rimanda a qualcosa di celebre e famoso, ma al termine *textum* che sta a indicarla è attribuito l'aggettivo *inenarrabile*, che è piuttosto raro e ricercato, come mostrano le sue poche attestazioni nella tradizione poetica latina<sup>753</sup>:

Ma l'intento celebrativo del passaggio è mostrato anche dal ricorso ad altri strumenti esornativi, come la *descriptio*. Il Pontano non perde, infatti, occasione per offrire proprio nel finale un'ultima raffinata sequenza efrastica: i vv. 796-797 sono destinati alla descrizione esteriore della cintura, ovvero la menzione dei materiali da cui è composta e dei suoi colori, mentre i vv. 798-801 sono occupati dalla descrizione della scena raffigurata su di essa.

La descrizione della cintura risente di suggestioni bucoliche, non solo per il motivo dell'intreccio (*textum*, v. 795), ma anche per i materiali citati: la corteccia del ciliegio (*cerasi de cortice*, v. 796) viene menzionata in Calp. Sic. *Ecl.* 3,43 (*Dic age; nam cerasi tua cortice uerba notabo*) come materiale sul quale Iolla intende annotare le parole del canto di Licida, per poi ragalarlo all'amata.

L'intreccio di giunco e viburni dà, poi, luogo anche a un suggestivo effetto cromatico, mediante l'alternanza dell'aggettivo *aurato*, riferito a *iunco*, con *purpureis* riferito a *viburnis*<sup>754</sup>: oltre all'accostamento mirato di colori, la scelta degli aggettivi rivela un altro intento nobilitante, in quanto indicano materiali preziosi, quali l'oro e la porpora.

Lo stesso intento è individuabile anche nella descrizione vivace della scena raffigurata al centro della cintura: una chioccia con la sua covata. La finalità celebrativa e il tono quasi epico che attornia l'*ekphrasis* sono testimoniati dall'impiego per la chioccia di una perifrasi nobilitante e altisonante, *auis altilis* (v. 798), e dell'espressione

<sup>752</sup> Fornisce l'informazione L. Monti Sabia, I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 794, p. 81.

<sup>753</sup> Mart. *Epigr.* 2,10,3: *Vis dare maius adhuc et inenarrabile munus?*; Tert. *adu. Marc.* 4,138 *Foederis hinc etiam noui inenarrabilis auctor*; Prud. *Psych. praef.* 41 *Origo cuius fonte inenarrabili*; Perist. 2,553 *Illic inenarrabili*; Columba *Hymn.* 1,15.11 *Cuius inenarrabiles*; *Hymn.* 2,5.2 *Deus inenarrabilis*; *Hymn. Christ.* 48,2 *Candor inenarrabilis*.

<sup>754</sup> La scelta del viburno, che non è mai associato al giunco nella tradizione (cfr: Verg. *Ecl.* 1, 25 *Quantum lenta solent inter viburna cupressi*; Nemes. *Ecl.* 2, 86 *Si modo coniferas inter viburna cupresso*) può essere dettata dalla volontà di riferirsi alla flora locale, di cui la pianta poteva far parte.

*pandens alas* (v. 798), che rende la semplice apertura delle ali della gallina quasi un gesto epico.

A questo gesto seguono, nel verso successivo (v. 799), le altre azioni della chioccia, divise dal soggetto con *enjambement* (*avis attilis alas / et scalpit terras*) e unite tra di loro per polisindeto: *et scalpit terras et pullos evocat ore*. Nella trasfigurazione esaltante del poeta, la gallina che raspa il terreno è immaginata più come un animale scalpitante e chiama a sé i pulcini con formula altisonante, *evocat ore*, che ricorre in Germ. *Arat.* 693 (*Hydrochoos caelum scandens simul euocat ore*).

Nel verso seguente, v. 800, sono descritti i pulcini intenti a cibarsi e, ancora una volta, per un soggetto così umile si ricorre a forme di tono sostenuto. I becchi dei pulcini sono, infatti, immaginati come “rostri” (*rostra*) “intinti”, grazie alla perifrasi *tingunt rostra*. Accanto a queste formule nobilitanti viene collocato, invece, un elemento più umile e realistico: la crusca, indicata con la perifrasi *Triticea farina*, che appartiene al linguaggio della trattatistica.<sup>755</sup> Tuttavia la forte *transiectio* che consente l’inserzione fra aggettivo e sostantivo della perifrasi *tingunt sua rostra*, ha come conseguenza anche un innalzamento di tono per l’espressione.

L’*ekphrasis* si conclude con un’immagine di estrema tenerezza: la chioccia che accoglie sotto le sue ali i pulcini sazi. La descrizione, che era già molto animata, si movimentata ulteriormente mediante l’avverbio *mox*, a cui segue l’inserimento di dati dalla forte densità: il verbo *fouet* e il termine *mater* evocano la dimensione degli affetti familiari e dell’amore materno, l’aggettivo *saturus* quello della pienezza, della sazietà e dell’abbondanza, mentre le ali *adductae* la sfera della protezione. Tutti elementi che delineano un sano e idealizzato quadro familiare: la scena della cintura, con la sua attinenza alla sfera dell’abbondanza, della maternità, della fecondità, ha, perciò, carattere benaugurante e non sorprende che sia questa una delle immagini finali dell’epitalamio. Inoltre, è forse adombrata in essa anche un valore e un significato di più vasto respiro, di carattere politico: l’immagine di protezione e prosperità legata alla chioccia può rivelarsi, in qualche modo, allusiva della potenza politica ed economica di Partenope-Napoli.

vv. 802-3: Ergo quid domino, dominae quid uterque loquamur,  
Dic, Macron: sua uerba suo sint munere digna

I versi finali dell’intervento di Lepidina riprendono quelli iniziali e vertono sulle parole da dover rivolgere agli sposi. Ritorna la bipartizione di compiti già presente nei versi iniziali: la postposizione della congiunzione *quid* dopo *dominae* consentono di avvicinare i termini *domino* e *dominae*, che vengono a creare un vero e proprio chiasmo con le congiunzioni corrispondenti (*quid domino, dominae quid*). Rimane fuori dalla struttura l’espressione *uterque loquamur*, in cui il verbo *loquor* rimane in fine di verso come nel v. 787.

Nel v. 783 Lepidina esprime la volontà che sia Macrone a suggerire le parole da rivolgere alla coppia ed esplicita la causa di tanta premura: le loro parole devono essere degne della sua dote (*sua uerba sint munere digna*). L’intervento di Lepidina è animato, dunque, da un equilibrio perfetto: si apre con la preoccupazione della donna relativa alle parole da pronunciare dinanzi agli sposi, poi descrive la dote e, infine, si chiude con la ripresa dei versi iniziali, che trovano spiegazione e giustificazione proprio grazie alla lunga descrizione fornita.

<sup>755</sup> Seren. *Med.* 781 *Triticeaeque acido manantes amne farinae*. Cfr. anche Flod. *Ital.* 10,14,288 *Triticeamque docet mutari in carne farinam*.

vv. 804-807: Macron: Qui tuus est et ubique comes, lepor adsit et ipse  
Cum primis, Lepidina, tibi et uenus illa loquenti.

Lepidina: Rura lepos meus is, coniux, colit, effugit urbem,  
Forsitan et dominae risum mouisse iuuabit

Macron: Suauia sint quaecumque feres, Lepidina, memento.

Lepidina: Quin etiam geminata illi simul oscula tradam.

Al lungo intervento di Lepidina, segue uno scambio di battute fra i due coniugi, in cui è visibile una vera e propria speculazione letteraria, che adombra ideologie poetiche del Pontano.

Macrone, nel fornire le raccomandazioni a Lepidina sulle parole da pronunciare, sottolinea il suo *lepor*: egli si augura che assista la moglie il dolce garbo che le è proprio e che gli è compagno ovunque. L'impiego dell'aggettivo possessivo *tuus* e dell'espressione *ubique comes* sta a indicare una connessione strettissima e inscindibile, una proprietà tipica della donna.

Già al 782, in qualche modo, il *lepos* era stato evocato nell'aggettivo *lepidus* con cui si commentava il *sermo* di Antiniana. A qualche verso di distanza esso ritorna: è una spia significativa e ancora più significativa se viene riconnessa al nome di Lepidina stessa. Le parole del marito sono dunque da intendere su diversi livelli: da una parte il *lepos* accompagna ovunque la donna perché insito nel suo nome, dall'altra sta a indicare una qualità poetica precisa, propria di Lepidina; un ulteriore livello interpretativo potrebbe leggerla come qualità poetica non solo propria di Lepidina, ma anche propria della *Lepidina*. Se si considera che tale riflessione viene a trovarsi nella parte conclusiva del componimento, il suo carattere di professione poetica apparirà ancora più lampante, dal momento che è proprio alle sezioni finali che vengono preferibilmente assegnati i compiti di fare da portavoce dell'ideologia del poeta<sup>756</sup>.

Nel verso 805 viene individuata, ricordata un'altra qualità tipica di Lepidina: *illa uenus*, la grazia, la bellezza nel parlare. L'espressione avverbiale *cum primis* viene collocata esattamente a metà fra la menzione del *lepor* e della *uenus* e, in effetti, è riferita a entrambe le qualità: entrambe devono essere predilette dalla donna nel discorso alla dea. La formula *uenus illa* è incorniciata dal dativo di possesso *tibi loquenti*: grazia e parola di Lepidina costituiscono un'unità inscindibile. E la bellezza delle sue parole è già ben conosciuta, come dimostra l'aggettivo *illa*.

Lepidina, nella risposta al marito (vv. 806-7), aggiunge particolari fondamentali a quelli accennati dal marito, dando una definizione del proprio *lepos* che coincide con una collocazione spaziale precisa: il suo *lepos* è attinente alla campagna e fugge la città. Si tratta di un'affermazione rivoluzionaria: il *lepos* è tradizionalmente legato alla categoria dell'*urbanitas*<sup>757</sup>. Il Pontano è perfettamente consapevole della collocazione che spetta al *lepos* nella tradizione e dello scarto creato con essa: per questo motivo Lepidina avverte il bisogno di aggiungere la precisazione e di revocare il suo *lepos* dalla sfera della città e trasferirlo in campagna. Ci si trova davanti a una poetica del tutto nuova, una poetica fondata sulla dolcezza poetica che mette al centro del suo interesse i *rura*, come espresso dalla formula *rura colit*<sup>758</sup>.

---

<sup>756</sup> Vedi *Introduzione*.

<sup>757</sup> Cfr. *Introduzione*.

<sup>758</sup> Per l'associazione di *rura* e *colere* cfr: Catull. *Carm.* 64,38 *Rura colit nemo, mollescunt colla iuuencis*; Tib. *Eleg.* 1,5,21 *Rura colam, frugumque aderit mea Delia custos*; Prop. *Eleg.* 2,19,2 *Laetor quod sine me deuia rura coles*; Ovid. *Met.* 15,367 *Rura colunt operique fauent in spemque laborant*; Ovid. *Met.* 11,146 *Ille, perosus opes, siluas et rura colebat*.

Il verso 806 presenta i due poli ideologici ai suoi due estremi ed è attraversato intimamente da questa contrapposizione: è aperto dal sostantivo *rura* e chiuso da *urbem*<sup>759</sup>. I due verbi antinomastici si ritrovano giusto affiancati: l'apostrofe *coniux* va, infatti, a ritardare la presentazione del verbo *colit*, che viene così a ritrovarsi affiancato a *effugit*.

Segno della consapevolezza dell'alterità della propria qualità, scelta è anche il verso successivo, in cui Lepidina esprime la speranza che la sua dolcezza piaccia ugualmente alla *domina*. Il dubbio viene insinuato mediante l'avverbio *forsitan*: Lepidina sa che è un'altra la convenzione, ma forse potrà risultare valida anche il proprio carattere personale e particolare. Il verso è modellato su Verg. *Aen.* 1,203 *Mittite, forsitan et haec olim meminisse iuuabit*, pronunciato da Enea che si rivolge ai propri compagni, esortandoli a sopportare le presenti sventure perché forse un giorno sarà bello ricordare anche i momenti negativi. Come *Enea* avanza la possibilità che forse un giorno cose comunemente credute spiacevoli saranno piacevoli da ricordare, Lepidina insinua l'ipotesi che anche il suo *lepos*, così diverso da quello comunemente diffuso, possa piacere alla signora Partenope. Che dietro c'è da scorgervi una professione di modestia del Pontano stesso, appare del tutto chiaro.

Il successivo scambio di battute fra i due coniugi è di un solo verso ciascuno ed è molto più veloce: il dialogo si fa estremamente concitato, per l'avvicinarsi del momento tanto atteso. Nel v. 808 Macrone fornisce ancora una raccomandazione alla donna: che sia soave (*suavia*) tutto ciò che dirà. L'uso dell'imperativo *memento*, collocato a fine di verso, e dell'apostrofe (*Lepidina*) esprimono la concitazione e il coinvolgimento dell'uomo, mentre il termine chiave, *suavia*, viene posto in inconfondibile posizione di rilievo incipitaria. Le qualità delle parole di Lepidina continuano ad aggirarsi, inequivocabilmente, intorno alla sfera della dolcezza e della grazia. Lepidina risponde a tono, affermando di volere aggiungere alle parole dolci anche un paio di baci (*geminata oscula*)<sup>760</sup>. E se si volesse leggere anche quest'ultima affermazione come una dichiarazione di poetica, si potrebbe pensare a un'allusione alla poesia amorosa: non solo, dunque, una musa poetica votata alla grazia e alla dolcezza, ma anche incline alla sfera amorosa.

vv. 810-814 Macron: Sic dices: «Cape, nympha, bonum, qui me urit, amorem,  
obbam lactis et haec fumanti farta canistro;  
Tercentumque illae Cirnea matre capellae,  
Mille Theatinis errant quae monti bus agnae,  
Bis grauidae fiant anno bis et ubera tendant».

L'ultima sezione del componimento è tutta recitata da Macrone, che indica, infine, le parole da rivolgere agli sposi. Il numero di versi per ciascun intervento è lo stesso, cinque: tanti i versi che spettano sia a Lepidina che a Macrone. Le parole di Lepidina vengono riportate dal marito (*sic dices*), che ne illustra il contenuto.

Il carattere teatrale del passaggio rimane lampante e, anzi, si carica di toni meta-teatrali, in quanto i due coniugi vengono ritratti come due attori intenti a preparare e ripetere la parte.

Lepidina deve invitare la sposa ad accettare i suoi segni di amore: *bonum qui me urit amorem* (v. 810) ed è interessante notare come la formula a cui fa ricorso sia

<sup>759</sup> Per la contrapposizione fra le categorie dell'*urbanitas* e della *rusticitas* nella bucolica virgiliana, cfr. Putnam, *Virgil's pastoral art*, pp. 2-3, che vi fa accenno a proposito della seconda ecloga e dell'*incipit* "Formosum pastor".

<sup>760</sup> Lo stilema compare anche in Pontano *Erid.* 2, 30, 21 *Oscula neu cessent etiam geminata. Superbit.*

bucolica. L' "amore che brucia" è originariamente quello bucolico<sup>761</sup>. Nel mondo bucolico è, però, riferito al rapporto fra due amanti, in questo caso è riferito a un rapporto di 'devozione' e affetto non erotico della donna nei confronti della dea. Sembra una forzatura, ma è da intendere come un ultimo omaggio al mondo bucolico; e del resto anche altri termini evocano spunti bucolici: Lepidina, infatti, deve porgere alla dea una secchia di latte e un canestro fumante di latte. Anche in questo caso, sembra attiva una sorta di *Ringkomposition*: la secchia di latte e il canestro fumanti sono gli attributi con cui era stata ritratta la donna all'inizio del componimento e sono attributi pastorali, benché non espressi con lessico bucolico. Il componimento sta giungendo a un suo perfetto epilogo. I vv. 812-813, a loro volta, imitano il v. 790 (*Tercentum simae Cirnea matre capellae*) e 794 (*Mille Theatinis errant quae monti bus agnae*): nella prima ripresa cambia solo la sostituzione di *simae* con *illae*; la seconda ripresa è perfettamente equivalente. Dopo l'offerta della secchia e del canestro, il secondo omaggio di Lepidina è un augurio di abbondanza: la donna augura alla sposa che il bestiame della dote possa essere tanto prolifico, da generare due volte all'anno: *bis gravidae fiant anno bis et ubera tendant* (v. 814). Benché il concetto sia anche bucolico<sup>762</sup>, il verso risulta sostanzialmente 'georgico', in quanto si costruisce per fusione di due luoghi delle *Georgiche*: la prima parte ricalca l'*incipit* di Verg. *Georg.* 2,150 (*Bis gravidae pecudes, bis pomis utilis arbos*)<sup>763</sup> e la seconda parte gli ultimi due piedi di Verg. *Georg.* 3,396 (*Hinc et amant fluuios magis, et magis ubera tendunt*). L'augurio di fecondità e fertilità ben si adatta al contesto epitalamico, come all'esaltazione retorica della produttività che caratterizza tutto il componimento.

vv. 815-821: Sic dicam: «Sume hos culto de margine fructus  
 Qui tibi notus amor nostri matrisque patrisque.  
 Cornigerique illi geminos de coniuge foetus  
 Suscipiant fronte albente et tergo fuluos;  
 Ipse mares uideas uno de uentre gemellos.  
 Sic Macron illi, illa suo Lepidina Macroni».  
 Haec nos, et properemus et hostia celsa petamus.

I vv. 815-820 contengono, invece, le parole di Macrone, che, in base a quanto pattuito, sono rivolte allo sposo. L'intervento di Macrone è parallelo e complementare a quello della moglie. La prima offerta è costituita da frutti, la cui qualità viene sottolineata mediante l'espressione *hos culto de margine fructus*: anche questi sono intesi come segno di affetto e vengono offerti affinché sia noto l'amore suo, della madre e del padre. Se non si è mai fatto accenno al padre di Macrone, che rimane una figura non definita, sappiamo, invece, che la madre è Nisida (cfr. v. 641). La formula *notus amor*, che occorre in diversi passaggi, non è mai bucolica<sup>764</sup>.

Come nell'intervento di Lepidina, i successivi due versi sono riprese di versi del catalogo della dote. Macrone allude qui ai capretti menzionati nel v. 791e non solo ne riprende l'epiteto *cornigeri*, ma anche la descrizione fisica: egli augura che nascano dei capretti, con le stesse caratteristiche cromatiche, bianchi sulla fronte e fulvi sul dorso (v. 818, *suscipiant fronte argente et tergo fuluos*). Cambia, però, la modalità di

<sup>761</sup> Cfr. ad esempio il celebre *incipit* di Verg. *Ecl.* 2, 68 *me tamen urit amor*.

<sup>762</sup> Verg. *Ecl.* 3, 30 *Bis uenit ad mulctram, binos alit ubere fetus*; *Ecl.* 3, 34 *Bisque die numerant ambo pecus, alter et haedos*.

<sup>763</sup> Cfr. anche *Georg.* 4,231 *Bis grauidos cogunt fetus, duo tempora messis*.

<sup>764</sup> Ovid. *Epist.* 18,40 (*Quid faceres, esset ni tibi notus amor?*); Ovid. *Fast.* 6,737 (*Notus amor Phaedrae, nota est iniuria Thesei*); Stat. *Theb.* 2,450 (*Si modo notus amor meritique est gratia, patres*); Claud. *Carm. Min.* 17,3 (*Quodsi notus amor prouexit in astra Laconas*); Sidon. *Carm.* 24,28 (*Quorum notus amor per orbis ora*).

designazione del manto, che viene semplificata rispetto al v. 792 e si fonda sull'alternanza di un termine indicante il colore e un ablativo di limitazione indicante la parte del corpo: così, *albentes* si oppone a *fulvos*; *fronte* a *tergore* (*fronte albentes et tergore fuluos*). La formula che associa *tergore* a *fulvos*, inoltre, è già attestata nella tradizione poetica latina e compare in Ovid. *Hal.* 64 (*Vt pauidi lepores, ut fuluo tergore dammae*), per indicare, però, i caprioli.

Come Lepidina aveva augurato una prole gemellare delle caprette e delle agnelle, così Macrone augura "*geminos foetus*" per i capretti. Dunque, se a Lepidina erano spettati gli animali femmina, a Macrone spettano quelli maschi: la polarità sessuale del rapporto matrimoniale viene così riprodotta nella distinzione attuata nei due auguri.

Nel v. 819 però, a differenza dell'intervento di Lepidina, l'augurio di fecondità e fertilità è rivolto esplicitamente e direttamente allo sposo: *ipse uideas*. Gli elementi animali fungono qui, dunque, esplicitamente da corrispettivo a quello umano: a *geminos de coniuge foetus* del v. 817 si oppone *mares uno de uentre gemellos* del v. 819. Singolare l'uso di *coniuge* riferito ad animali che si riscontra nel v. 817: evidentemente qui si sta già alludendo tacitamente a un augurio beneaugurante per gli sposi, e dietro l'allusione alla nascita dei capretti si nasconde già l'evocazione di una nascita per gli sposi. La scelta del termine *uentre* riferito alla sposa nel v. 819, invece, sembra idonea a fornire icasticamente l'idea dell'intimità e della maternità. Il ricorso all'aggettivo *mares*, a sua volta, è strettamente connesso con l'esaltazione della virilità. Sono forse proprio questi ultimi due versi quelli che offrono gli spunti antropologici più interessanti. In un componimento in cui protagonista centrale e indiscussa è Partenope e a rimanere in ombra è lo sposo, il finale si chiude con un'allocuzione e con un augurio rivolti esplicitamente allo sposo. E con l'augurio di una genitura maschile. L'uso dell'aggettivo *mares*, che viene allontanato dal sostantivo di riferimento, ma affiancato al pronome *ipse* che indica lo sposo, sottolinea la speranza che egli generi figli maschi. L'augurio esplicito era stato omesso nella parte 'femminile' (i vv. 810-814, destinati a essere recitati da una donna a una donna e con riferimenti solo al mondo femminile animale) e veniva solo lasciato intravedere, in filigrana, nell'immagine finale delle agnelle gravide e delle mammelle gonfie di latte. Ma l'anello mancante per un vero e proprio augurio, l'auspicio esplicito che la sposa partorisca, non compare. Nelle parole di Macrone, nella sezione maschile, questo è presente e si trova nel v. 819. Laddove l'augurio poteva risultare 'sconveniente' per l'ambito femminile e per una donna, risulta necessario e gradito nel discorso rivolto da un uomo a un uomo: un modo di fare e pensare che rispecchia perfettamente le convenzioni culturali di una società latino-mediterranea del XV secolo.

Nell'ultimo verso della "parte" di Macrone, infine, compare l'augurio che i due sposi siano l'uno per l'altro ciò che Macrone e Lepidina sono l'una per l'altra. Le due coppie protagoniste del componimento, che si sono alternate e sovrapposte per tutto il componimento, lo chiudono intrecciate in modo quasi inestricabile. Allo sposo è rivolta l'esortazione ad essere per Partenope (*illi*) un Macrone e a lei ad essere come Lepidina per il suo Macrone. L'umile coppia di pastori assurge, dunque, a paradigma per quella regale in quello che può essere inteso come un ultimo omaggio al codice pastorale. Il verso non ritrona sintatticamente: il *sis* iniziale è riferito sia alla persona con cui Macrone interloquisce, Sebeto, che a una terza, *illa*, ma l'effetto generale perseguito non è tanto quello della coerenza formale, quanto la costruzione retorica, quasi 'solistica', dell'auspicio, che si apre con il nome di Macrone, prosegue con il pronome *illi* riferito a Partenope, ripresenta di nuovo il pronome *illa* riferito a Partenope, quindi passa alla menzione di Lepidina, infine si chiude di nuovo con il nome di Macrone. Quindi, Macrone, che è anche l'ultimo personaggio parlante, apre e chiude con il proprio nome l'augurio del v. 820. Interessante anche il processo qui attuato.

Il componimento si chiude con un verso ancora una volta di carattere estremamente teatrale. Dopo la formula ricapitolativa *haec nos*, l'uomo invita la moglie ad affrettarsi e a dirigersi insieme a lui verso le alte porte. La formula *Hostia celsa* non trova occorrenze nella tradizione e pare verosimile che si riferisca a un elemento scenico, le quinte stesse. Con i due coniugi che escono di scena, cala il sipario sulla *Lepidina*, sui pastori, sui suoi cortei e sulla coppia regale in essa cantati.

## Meliseus

### Introduzione

Il secondo componimento delle *Eclogae* del Pontano prende il nome dal personaggio *Meliseus*, un pastore disperato per la morte della moglie: la sua presenza, che caratterizza l'intera ecloga, emerge qua e là anche altrove nella raccolta e, precisamente, nella prima, nella quarta e nella quinta ecloga.

Nella prima ecloga Meliseo fa una breve comparsa alla fine della quarta pompa (vv. 349: *Nuper et hic cecinisse ferunt Meliseon et aegras*) ed è descritto afflitto dal dolore per la morte della figlia Fosforide: qui s'immagina che egli deponga la sua zampogna e si abbandoni al compianto della figlia (vv. 349-355).

Nella quarta ecloga, il pastore ricopre il ruolo di protagonista; egli non solo è immaginato come narratore del mito di trasformazione collocato all'inizio dell'ecloga (*Egl.4, 16-7: Haec quondam pueris Meliseus ad ignem / narrabat*), ma anche come autore di un canto per Ariadna (*Egl. 4, 45 Haec cecinit Meliseus, humique hortensia dona*); infine, dà voce alla serie di lamenti che occupano l'ultima parte dell'ecloga.

Nella quinta ecloga è associato, invece, come in questa seconda ecloga, alla ninfa Patulci (*Egl. 5, 6 Nec tantum Meliseus eam, aut tantum una Patulcis*;) e legato, ancora una volta, al lutto per la moglie (vv.6-13).

La sua figura, inoltre, non compare esclusivamente nella raccolta delle *Eclogae*, ma viene menzionata, benché di sfuggita, anche negli *Hendecasyllabi* e nella *Lyra*. In *Hendec. 1, 11, 2 (Quid cantor Meliseus, aut amanti)* Meliseo è citato a proposito dell'interesse bucolico di Sannazaro, che viene invitato ad abbandonare il 'bosco menalio' e a recarsi a Baia, mentre nel quarto carme della *Lyra* è menzionato insieme al cantore bucolico Menalca, nell'esortazione rivolta alle due ninfe Patulci e Antiniana a scendere presso i lidi napoletani (*Lyra 4, 10-33*).

L'assiduità della sua presenza nella poesia del Pontano è sintomatica dell'importanza del personaggio, visto che egli assume a ruolo di *alter ego* del poeta stesso. Lo stesso nome è emblematico dei caratteri poetici principali della sua figura: esso da una parte allude al personaggio bucolico *Meliboeus* menzionato sia in Virgilio che in Calpurnio che in Nemesiano<sup>1</sup>, e, quindi, connota il personaggio come pastore e bucolico, dall'altra, contiene in sé un richiamo alla dolcezza del miele<sup>2</sup>, che è corrispettivo della dolcezza del suo canto.

Nei riferimenti alla figura di Meliseo si possono rinvenire ed isolare, poi, dei caratteri tipici che la contrassegnano: Meliseo è sempre immaginato come vecchio (in tutte le ecloghe); è spesso associato a Patulci (nella prima; nella seconda, nella quinta ecloga e nella *Lyra*) e ad Antiniana (nella prima, nella quarta e nella *Lyra*); è raffigurato semplicemente come vecchio pastore nella quarta ecloga; la sua raffigurazione è accompagnata dal riferimento allo strumento musicale della zampogna e, più in generale, è in connessione con la sfera bucolica; nelle *Eclogae* il suo canto prorompe sempre in un lamento: per la morte della figlia nella prima e seconda ecloga, per la moglie nella seconda, quarta e quinta. Oltre a confermare la cifra autobiografica della

---

<sup>1</sup> Verg. *Ecl.* 1, 6; 1, 19; 1, 42; 1, 73; *Ecl.* 3, 1; *Ecl.* 5, 87; *Ecl.* 7, 9; Calp. Sic. *Ecl.* 1, 94; *Ecl.* 4, 6; 29; 36; 39; 70; 153; 158; Nemes. *Ecl.* 1, 17; 21; 37; 42; 49; 64; 72; 80.

<sup>2</sup> D'altra parte, nella poesia del Pontano compare anche un'altra figura ricorrente dal 'nome parlante' in connessione con la sfera della dolcezza: Melissa, che viene menzionata tanto negli *Hendecasyllabi*, quanto nel *De amore coniugali*, quanto nell'*Eridanus*: cfr. Pontano *Hendec. 2, 10, 2 In labris residens tuis Melissa*; *Coniug. 2, 7, 82 Spirabat niveo dia Melissa sinu*; *Erid. 1, 14, 31 Excipit hunc, tepidoque sinu complexa, Melisse*; *Erid. 1, 19, 3 Mellaque debentur flavae thymbraea Melissae*; *Erid. 1, 26, 8 Rore premit tenera culta Melissa manu*.

sua figura, questi elementi contribuiscono tutti a identificarlo come cantore bucolico e, nello specifico, di canti trenodici. Ed è nella seconda ecloga che questi caratteri si accorpano in maniera più perspicua.

Il componimento s'inserisce nel filone trenodico che attraversa la bucolica già dai suoi inizi e che trova molta fortuna nel Rinascimento, quando l'ecloga diventa strumento di celebrazione della varie occasioni della vita pubblica e privata e, di conseguenza, mezzo appropriato anche alla commemorazione<sup>3</sup>.

La cornice narrativa dell'ecloga è rappresentata dal dialogo fra due pastori, per i quali si fa ricorso ai nomi non bucolici di Faburno e Cicerisco, che non compaiono mai neppure negli altri generi della poesia latina. Il nome Faburno è utilizzato, tuttavia, anche nella terza pompa della prima ecloga pontaniana: è così chiamato l'abile artigiano della cintura di Capri (*Egl.* 1, 3, 22 *Priscum opus artificisque manus diis nota Faburni*). Un Faburno viene, poi, menzionato anche da Calenzio nel *Croacus* (*Croac.* 1, 213 *Tris genui infelix natos, quorum ille Faburnus*). Nessuna attestazione precedente o successiva a Pontano, invece, ci è pervenuta del nome Cicerisco; tuttavia, sempre nel *Croacus*, compare il nome "Cicerettus", che gli si potrebbe avvicinare<sup>4</sup>; forse il Pontano ha tratto una qualche ispirazione dal *Croacus* per conferire i nomi ai personaggi di quest'ecloga. Ma in ogni caso, originale pontaniano è lo spirito che ha dettato l'adozione dei due nomi, che contengono in sé una richiamo a due tipologie di legumi: Ciceriscus deriva da *cicer*, il cece, e Faburno è ricollegabile a *faba*, la fava. Essi sono emblematici del modo adottato da Pontano di 'manipolare' il codice bucolico: la scelta di nomi parlanti per i pastori non costituisce una novità, ma la costituisce il fatto di attingere al lessico della sfera dei legumi per crearli: una sfera che, nella tradizione, rimane isolata ed emarginata dalle convenzioni del codice.

Oggetto del dialogo dei due pastori è la condizione di prostrazione e di lutto in cui versa Meliseo e che diventa motivo di preoccupazione e commento dei due. Il motivo del lutto viene, così, incastonato in una cornice ben salda: esso viene filtrato dal racconto e dal resoconto dei due pastori, che si riveleranno, nel finale, proprio le figure 'risoltrici' e 'consolatrici' della condizione di Meliseo.

La prima parte dell'ecloga presenta, così, un andamento decisamente mimetico-dialogico-mimetico, suddivisa, com'è, fra le battute e il confronto dei due pastori; essa, oltre a contenere la descrizione dello stato di afflizione del pastore, fornisce le informazioni relative alla causa del suo abbattimento, con l'accento al lutto per la figlia e il riferimento alla perdita della moglie Ariadna (vv. 1-18)

A questa prima parte introduttiva e dialogica segue una seconda (vv. 19-144), che vede l'entrata in scena della ninfa Patulci e costituisce il nucleo narrativo dell'ecloga: è alla ninfa, infatti, che viene affidato il compito della commemorazione e del compianto della donna. Tuttavia la narrazione rimane incastonata nella cornice del dialogo fra i due pastori Cicerisco e Faburno: il canto di Patulci viene, infatti, riportato da Cicerisco, creando così, a dire il vero, una sorta di marcato ed evidente squilibrio fra i ruoli dei due pastori. È sicuramente a Cicerisco che compete la funzione predominante: è a lui che spetta la funzione di aprire l'ecloga, è a lui che è attribuito l'intervento che occupa per gran parte l'ecloga, è a lui che viene affidata la chiusa del componimento.

Per quanto riguarda il canto di Patulci, esso si compone, nella prima, parte di una serie d'immagini che rievocano Ariadna intenta nei lavori dei campi e della casa (vv. 24-78). Nella struttura dell'epicedio latino che prevede, dopo un'introduzione, una

---

<sup>3</sup> Per un quadro generale dell'ecloga epicedica in età umanistico-rinascimentale si rimanda al capitolo sull'uso commemorativo dell'ecloga in Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, 290-330.

<sup>4</sup> Calenzio *Croac.* 1, 177 *Viderat aequivi casum Cicerettus amici; Croac;* 2, 1 *Protinus ad regem stagni Cicerectus aquosi; Croac.* 2, 181 *Armatumque vocat Cicerectum atque agmina prima; Croac.* 3, 1 *Primus in arma furens Cicerectus proelia temptat; Croac.* 3, 67 *Occidit infoelix Cicerectus vulnere Cocci.*

*laudatio*,<sup>5</sup> questa potrebbe corrispondere esattamente alla sezione dedicata alle lodi della defunta. Patulci coglie, infatti, la donna nei momenti di partecipazione ai lavori duri della campagna e nella sua attività di tessitura: il modello che ne emerge è quello, esemplare, di una donna estremamente attiva dedita al lavoro, alla famiglia e al marito, al punto da venir piantata, dopo la sua morte, dai campi rimasti vuoti e dagli attrezzi ormai inutilizzati. Rispetto agli epicedi di età classica e umanistica, la differenza più evidente è rappresentata proprio da questa dimensione intima e familiare che connota il dolore del lutto: la *laudatio* della donna si costruisce, cioè, per mezzo di immagini private, fatte di gesti umili della vita quotidiana, ma intensissime e vivaci. L'intento celebrativo è tradito, anzi, proprio da questo insistito ricorso a immagini di lavoro faticoso e intenso: nel dipingere Ariadna come una contadina o una massaia intenta alle occupazioni più umili interviene una buona dose di trasfigurazione e finzione letteraria, volta a esaltarne le qualità di laboriosità e attribuirle un ruolo indispensabile e insostituibile all'interno della famiglia e della casa.

La terza parte del componimento (vv. 79-101) è occupata, invece, dalla preparazione di un rito funebre da svolgersi sul tumulo di Ariadna e dalla prescrizioni fornite alle fanciulle a riguardo. Il rito si svolge secondo le consuetudini del rito pagano classico, con l'offerta votiva sopra la tomba di fiori, di latte, miele e carmi, come descritto anche nel compianto di Melibeo della prima ecloga di Nemesiano<sup>6</sup>.

La quarta parte dell'ecloga (vv. 102-144) fornisce, invece, una serie d'immagini di sconvolgimento e stravolgimento della natura e dei suoi elementi. I ripetuti appelli alla natura circostante ad unirsi al lutto e le numerose immagini di natura in lutto contribuiscono alla creazione di un *fletus* collettivo, che costituisce quasi un elemento catartico del rito commemorativo.

Con il v. 144 si conclude l'intervento di Patulci, che viene sigillato dal pianto della natura circostante (vv. 145-150).

I vv. 151-180 aprono una nuova sezione del componimento e riportano il lamento pronunciato in prima persona da Meliseo, che continuano a trovarsi, comunque, all'interno dell'intervento di Cicerisco. Il lamento del pastore coincide con l'espressione del rammarico per le gioie che gli vengono sottratte dalla morte di Ariadna.

Dal v. 180 la parola passa direttamente a Cicerisco che riprende a commentare, insieme a Faburno, lo stato di prostrazione di Meliseo. La sezione costituita dai vv. 181-237 assume carattere dialogico, ma allo stesso tempo continua a fornire alcuni stralci del canto-lamento di Meliseo: i due pastori infatti riferiscono alcune parole udite casualmente dal pastore, che lasciano trasparire una volontà e ricerca di consolazione.

La *consolatio* vera e propria, prevista dalle convenzioni del genere epicedico, appunto, alla fine, si concentra nell'ultimo scambio di battute fra i due pastori Faburno e Cicerisco (238-248), che individuano nella cura dei campi e degli orti una possibilità di consolazione per Meliseo. In questo modo, ai due pastori, che rimangono per gran parte del componimento piuttosto in ombra, viene affidata nel finale la fondamentale funzione di fornire una speranza e una prospettiva di consolazione.

Nel componimento sono, dunque, isolabili due parti "ideologiche": una *pars destruens*, predominante dal punto di vista dell'estensione perché si spinge fino al v. 180 circa ed insiste su ripetute e ossessive immagini di morte e sconvolgimento della natura e del mondo, e una seconda parte, *costruens*, più breve, che si concentra nel finale e auspica, e pronostica, una prospettiva di conforto per Meliseo. Il cammino di guarigione del pastore è segnato, dapprima, dal ritorno alle attività pastorali del canto

---

<sup>5</sup> Per i caratteri tipici e i motivi dell'epicedio in età classica: J. Esteve-Forriol, *Die Trauer –und Trostgedichte in der römischen Literatur, untersucht nach ihrer Topik und ihrem Motivschatz*, München, Univ. Diss., 1962.

<sup>6</sup> Nemes, *Ecl.* 1, 68-9: *dat grandaeva Pales spumantia cymbia lacte / mella ferunt Nymphae, pictas dat Flora coronas*.

(vv. 236-237) ed è incitato, negli ultimi versi, dal suggerimento di Cicerisco e Faburno, che propongono un rimedio al suo dolore, che potrebbe considerarsi 'ovidiano', in quanto annoverato da Ovidio fra i suoi *remedia amoris*: la cura della campagna.

La raffigurazione dei modi e delle movenze del lutto, per quanto originalmente spontanea e immediata, viene condotta sul filo dell'allusione classica. La figura di Meliseo trova, nel corso del componimento, più di una volta, corrispondenze con quella di Orfeo e viene a sovrapporsi ad essa; lo dimostrano non solo le sottili allusioni lessicali disseminate nella trama poetica dell'ecloga, che verranno esaminate volta per volta nel corso del commento, ma anche gli espliciti richiami al vate, che compaiono nell'ultima parte. L'allusione al mito di Orfeo, espressa chiaramente nella sezione finale, in cui esso diventa il soggetto della cesta intrecciata da Meliseo (vv. 214 ss.), si spiega con il carattere particolare di questa sezione: la *consolatio* si avvale, dunque, dell'*exemplum* mitologico e letterario fornito dalla figura del cantore tracio, che condivide con Meliseo non solo lo stesso destino di lutto, ma anche la stessa forma di consolazione. In entrambi i casi è il canto poetico l'unico strumento efficace di superamento del dolore. Tuttavia altre figure sembrano sovrapporsi, a tratti, a quella di Meliseo: ora è l'Enea dell'ultima notte di Troia che perde Creusa, ora è Gallo. Il poeta latino, d'altra parte, costituisce, a sua volta, il modello dell'Orfeo ovidiano, per cui è difficile separare i confini dell'allusività potaniana. La figura di Gallo emerge non solo nella diffusa retorica dell'*aegritudo* che impregna il componimento, ma è vagamente alluso anche nella sezione finale, nell'immagine del poeta seduto sulla soglia della porta a intrecciare una fiscella e a innalzare un canto. Meliseo è, cioè, raffigurato come si autorappresenta nella decima ecloga Virgilio: seduto, intento alla lavorazione delle ceste, mentre canta l'amore infelice di Gallo. Anche il contenuto dei canti è simile e in entrambi i casi è giocato sulla metafora della 'malattia': la domanda ricorrente di Meliseo è, infatti, chi o cosa gli possa curare le ferite; Gallo nella decima ecloga parla di *Tamquam haec sint nostri medicina furoris* (10, 60). Sostanzialmente diversi gli esiti. Il Gallo della decima ecloga rinuncia a trovare un rimedio al male di amore e una risposta all'interrogativo postogli da Pan: *Ecquis erit modus?* (10, 28), a cui, controbatteva *tristis* (10, 31), esortando gli Arcadi a cantare il suo dolore e, nel finale, si abbandona all'amore stesso. Meliseo torna, invece, alle attività della dimensione pastorale, *in primis* il canto. Il pastore Faburno sentenzia, infatti, nel finale che esiste un limite al dolore e alla tristezza *Tristitiae quoque meta sua est* e, insieme a Faburno, gli suggerisce di dedicarsi alla cura degli orti e dei campi, secondo le modalità dei rimedi dell'amore ovidiani.

Il mal d'amore causato dalla perdita della donna amata è un dolore destinato a rimanere sostanzialmente irrisolto nella sfera bucolica, in quella ovidiana esso può invece essere sottoposto a un processo di rielaborazione. Il poeta, in pratica, offre al suo epicedio pastorale un epilogo più ovidiano che bucolico. E, quindi, per quanto il motivo funebre caratterizzi la tradizione bucolica già dalle origini, per quanto il componimento possa essere annoverato come un epicedio pastorale, per quanto i protagonisti siano essi stessi pastori, il *Meliseus* presenta anche numerosi caratteri che si allontanano dal codice bucolico. Le stesse modalità del compianto mostrano un'irruenza e spontaneità che si traduce in immagini convulse e patetiche, decisamente distanti dall'eleganza e dalla stilizzazione della tradizione bucolica.

Questa particolare caratteristica, d'altra parte, distingue la seconda ecloga pontaniana anche da un luogo parallelo della stessa produzione pontaniana, dimostrando come il lutto possa assumere forme letterarie diverse e come quella del *Meliseus* sia una scelta stilistica ben precisa.

La morte di Ariadna, infatti, viene cantata dal poeta anche nei *Tumuli*, nel 24mo e 25mo componimento del secondo libro<sup>7</sup>. Sostanzialmente diversa l'impostazione, come ci si aspetterebbe già dal fatto di trovarci nell'ambito di un altro genere. Il ventiquattresimo carme è costruito come un dialogo fra un passante e un giacinto, che è immaginato come fiore di Ariadna che rischiava di seccare dopo la morte della padrona e che è stato 'annaffiato' dalle lacrime del marito (vv. 13-38). La morte della donna viene, nelle parole del giacinto, trasfigurata in maniera mitologica e ricondotta all'invidia di Misenia, che avvelena le acque in cui Ariadna, raffigurata come ninfa, si stava bagnando (vv. 31-37). La trasfigurazione mitologica, la finzione letteraria del dialogo con il viandante, l'insistenza sulla bellezza del sepolcro, adornato di fiori, sono tutti elementi che contribuiscono a creare un prodotto letterario profondamente diverso dal *Meliseus* e dalla disperazione realistica e inelegante che caratterizza il suo *threnos*.

Il venticinquesimo *tumulo* si snoda, invece, a partire dall'offerta votiva per Ariadna, che dà occasione a una serie di apostrofi rivolte alla moglie, quasi a riprodurre un colloquio immaginario con la defunta, che ancora la tiene in vita. Le forme del lutto sono espresse qui con un'armonica misura che contrasta con la scompostezza del *Meliseus* e la tensione che anima il ricordo della donna è opposta a quella dell'ecloga: se in quest'ultima erano prevalenti le immagini di morte e il pastore Meliseo arrivava a invocare la morte per se stesso per equiparare la sua condizione a quella della moglie, nei *Tumuli* è la donna ad essere immaginata come presenza ancora viva a fianco del poeta (vv. 9-14).

Il confronto con i *Tumuli* mostra, dunque, la particolarità e alterità delle modalità espressive adottate dell'ecloga. Nell'ampio "contenitore" che è diventata l'ecloga nel periodo umanistico, il poeta sembra muoversi con maggiore libertà e con, uno stile più originale e personale, come se si trattasse di un genere più fluido e magmatico in cui poter far rientrare elementi ed espressioni della propria ispirazione poetica diversi e anomali. E in questo senso, le *eclogae* rappresentano certamente un versante più "sperimentale" della sua produzione.

Ma misura del carattere innovativo, e quasi 'dirompente' nell'innovazione condotta nell'ecloga è, forse, la stessa fortuna che essa riscosse e che viene testimoniata dalle successive riprese. Si accennerà in questa sede brevemente alla ripresa operata da Sannazaro nell'*Arcadia*, in quanto già analizzata in passato, e ci si soffermerà più ampiamente su un caso di ricezione finora mai preso in considerazione.

I paralleli con il *Meliseus* contenuti nell'ultima ecloga dell'*Arcadia* vengono messi in luce dalla Monti Sabia nel commento all'ecloga pontaniana<sup>8</sup> e, parimenti, nelle note di F. Erspamer nella sua edizione dell'*Arcadia*<sup>9</sup>. Ci limiteremo a ricordarli ancora una volta, senza pretesa di originalità. Nei primi versi il pastore Barcinio riporta il lamento di Meliseo inciso sul faggio: causa del suo lamento è il fatto di aver assistito alla morte della donna amata e non essere morto e così la donna, morendo, lo lascia morto: *Barcinio: Qui cantò Meliseo, qui proprio assisimi / quand'ei scrisse in quel faggio: –Vidi, io misero / vidi Filli morire, e non uccisimi / Filli, nel tuo morir morendo lassimi* (vv. 1-3): uguale il rimpianto del Meliseo di Pontano, riferito da Cicerisco (Cfr. vv. 1-4: *Hic cecinit Meliseus et haec quoque signa doloris / seruat adhuc corylus: «Vidi tua funera, coniux, Non, o non perii» caesoque in cortice signat / Populus: «Ah moriens morientem, Ariadna, relinquis»*), con la differenza che il suo pianto è inciso sul nocciolo e non sul faggio. Tuttavia il nocciolo viene comunque menzionato nel v. 22 dell'*Arcadia: Volgi in qua gli occhi e mira in su quel corilo*.

<sup>7</sup> I testi vengono riportati in appendice.

<sup>8</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota ai vv. 1-3, p. 84; al v. 4, al v. 5, ai vv. 7-8, p. 85; ai vv. 11-13, p. 85.

<sup>9</sup> Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Mursia, Milano, 1990, p. 224, nota 1, 11, p. 225, nota 23; p. 226, nota 46.

Nel v. 23, poi, è rivolta un'esortazione a Filli a non fuggire e ad aspettare l'uomo che la segue (*Filli, deh non fuggir, ch'io seguo; aspettami!*) che è uguale a quella rivolta da Meliseo ad Ariadna nel v 15 dell'ecloga pontaniana (*Te sequor, o Ariadna, morare, Ariadna, sequentem*). Il motivo dell'abbandono della zampogna che era nel *Meliseus* (vv. 9-18) ritorna anche in Sannazaro nei vv. 46-51 *Or che dirai, quand'ei gittò precipite / quella sampogna sua dolce ed amabile / e per ferirsi prese il ferro ancipite? / Non gian con un suono tristo e miserabile, / Filli, Filli! Gridando, tutti i calami?* Altro motivo ripreso nell'*Arcadia* è quello dei sassi che alternano e ripetono il nome della donna: *La qual, mentre pur – Filli – alterna et itera, / e – Filli – i sassi, i pin – Filli – rispondono/ ogni altra melodia dal cor mi oblitera* (vv. 187-9), che trova corrispondenza nei vv. 43-45 del testo di Pontano (*cum gemitu referunt siluae uallesque queruntur; / Extinctamque Ariadnam iterant clamantia saxa / Et colles iterant Ariadnam, Ariadnan et amnes*). Anche l'associazione della morte all'immagine delle Parche, benché abbastanza convenzionale, è presente in entrambe le ecloghe: in quella di Sannazaro sono menzionate tutte e tre: *O Atropo crudel, potesti parcere / a Filli mia – gridava; –o Cloto, o Lachesi, /deh consentite omai ch'io mi discarcere!* (nei vv. 193-195), mentre in quella pontaniana il riferimento è solo a Lachesi (vv. 61: *Immitis Lachesis crinemque e uertice uellit*). Ad accostare i due testi è però anche il desiderio espresso subito dopo da Summonzio che muoiano gli armenti e si secchino le erbe e le fronde – *Summonzio: Moran gli armenti, e per le selve vachesi, / in arbor fronda, in terra erba non pulule, / poi che è pur ver che 'l fiero ciel non plachesi.* (vv. 196-8), che è anche nel *Meliseus*, dove è però espresso con una serie d'immagini più complesse e più ampie (vv. 151 ss). Allo stesso modo nei vv. 222-7 vengono condensate una serie d'immagini che compaiono in maniera più estesa nel Pontano: «*Voi meco, o mirti, e voi piangete, o ferule*» / *Talor d'un'altra rupe il corbo crocita: «Assorbere a tal duolo il mar devrebbe si / Ischia, Capre, Ateneo, Miseno e Procita» / La Tortorella, che al suo grempo crebbesi, / poi mi si mostra, o Filli, sopra un àlvano.* Oltre all'apostrofe ai mirti che è anche in Pontano *Ecl. 2, 137 (Ipsa comas, laurus, tristesque auellite, myrti)*, il testo del Sannazaro menziona il gracchiare del corvo e la tortora della donna amata, a cui Pontano fa riferimento rispettivamente nei vv. 194-198 (*Huc aures, Cicerisce: uides quid coruus ab ispo / Impluuio, consuetus heri ploratibus ales / quid coruus secum incrocitet, meditetur et ore*) e nei vv. 66ss. (*Consuetus dominae turtur, consueta columba ss.*). Infine, nei vv. 250 dell'*Arcadia* viene proposta l'immagine dell'alloro che 'abbraccia' il sepolcro (*Un lauro gli vid'io portar su gli umeri / e dir: Col bel sepolcro, o lauro, abbracciati, mentre io semino qui menta e cucumeri*), così come nei vv. 95-96 del *Meliseus* (*Ad laurum, tumulo tibi quae iam crescit et ossa / amplectens densa tumulum mox conteget umbra*).

Il secondo componimento che si vuole analizzare in parallelo con il *Meliseus* del Pontano è decisamente più tardo ed è opera di Girolamo Aleandro *Iunior*, nipote del più famoso umanista e cardinale Girolamo Aleandro *Senior* (Motta di Livenza 1574 - Roma 1629), erudito attivo fra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento a Roma, presso i Barberini<sup>10</sup>. Conosciuto in particolare per una *Difesa* dell'*Adone* di Marino, egli fu anche autore di componimenti neolatini, tra cui un'ecloga intitolata ad Amarilli, *Egloga cui nomen Amaryllis*, che costituisce un interessante esempio di ricezione pontaniana, mostrando come, ancora a cavallo fra Cinquecento e Seicento, il *Meliseus* di Pontano costituisca un modello per la composizione di epicedi pastorali.

<sup>10</sup>Per la vita di Girolamo cfr. A. Asor-Rosa, s.v. *Aleandro*, Girolamo, il Giovane, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, 1960, pp. 135-136. Per il testo dell'ecloga ci atteniamo all'unica edizione esistente e che è costituita da una tesi di laurea del 1970: M. Gerussi, tesi di laurea Università degli studi di Trieste, 1969-70.

Anche l'ecloga di Aleandro, infatti, rientra nella categoria dell'ecloga-epicedio, in quanto consiste in un compianto del pastore Doryla per la morte dell'amata Amarilli. Nella cornice di un bucolico *locus amoenus* Il pastore Lycida invita il pastore Doryla a intonare un canto (vv. 1-9); Doryla risponde con la presentazione del lutto (vv. 10-22); dopo le prime rievocazioni della defunta (vv. 23-59), prende avvio una lunga sequenza recitata da Doryla (vv. 60-195), che contiene il suo *threnos* (vv. 60, 167) e descrive le offerte votive sul tumulo (vv. 168-179) e l'apoteosi di Amarilli (vv. 180-195) alla maniera del Dafni virgiliano. Infine l'ecloga termina con una chiusa dal sapore virgiliano, in cui i due pastori che smettono di cantare e si alzano al sopraggiungere della sera (vv. 196-218).

Con l'ecloga pontaniana si notano affinità sia a livello macrotestuale che microtestuale, che lasciano scorgere una conoscenza approfondita del *Meliseo* da parte di Aleandro.

A livello macrotestuale avvicinano i due componenti innanzitutto l'estensione che per entrambi supera i 200 versi (248 per quello del Pontano e 218 per quella di Aleandro) e poi, specialmente, la lunga sequenza di *threnos* riportata da un unico pastore che si costruisce con rievocazioni di vita quotidiana alternate a ripetuti inviti della natura a partecipare al compianto (vv. 60-195).

Per quanto riguarda la contiguità a livello microtestuale si notano diverse riprese, più o meno fedeli, di espressioni, termini e stilemi adoperati dal Pontano in contesti simili.

Nei vv. 25-27, ad esempio, subito dopo che Doryla ha rivelato che il suo canto avrà carattere funebre, il pastore Lycida risponde, affermando di aver già percepito nella natura i segni del lutto nel lamento del corvo e dei gufi:

Nescio quid streperet corvus, crocicaret et ore,  
Et passim ad tumulos ululae per gramina sparsae  
Complerent maestis silvas ploratibus omnes.

Anche nel *Meliseo* si fa cenno ai due uccelli. Nei vv. 194-6, Faburno invita Cicerisco ad ascoltare il corvo che riproduce il lamento del padrone: ad accomunare i due passaggi sono anche il termine *ploratibus* e il verbo *crocito*, nella forma *incrocito* più consona allo stile proprio del Pontano.

Huc aures, Cicerisce: vides quid corvus ab ipso  
Impluvio, consuetus heri ploratibus ales,  
Quid corvus secum incrocitet, meditetur et ore:

I gufi erano stati invece menzionati in precedenza nei vv. 46-7, dove venivano esortati a prendere parte al compianto:

Convenient hululae ad questus gementque querelam,  
Infelixque Ariadnan avis gemat ore sub imo;

Subito dopo la menzione del corvo, nell'ecloga di Aleandro segue il ricordo della donna, associata agli uccelli e viene raffigurata mentre è intenta a giocare con gli uccellini e a spargere loro del cumino (vv. 35-37):

Lycidas: Iam memoro, volucres cum eius vestigia circum  
Ludebant; illa at dextra mulcebat et ipsis  
Tritica saepe manu, spargebat saepe cuminum.

La sequenza presenta evidenti affinità con il passaggio del *Meliseus* in cui vengono descritte la tortora e la colomba di Ariadna e come la donna fosse solita giocarvi e sfamarle con il cumino (vv. 65-9)

O dolor, o lamenta. Gemat miserabilis, eheu,  
Consuetus dominae turtur, consueta columba.  
Illa colum ducebat: ibi vestigia circum  
Ludebant geminae volucres, ludentibus ipsa

Et cicer et tenerum spargebat blanda cuminum,

Dopo questa breve parentesi rievocativa, Doryla ritorna a riflettere sul lutto ed esprime il rammarico per aver assistito alla morte dell'amata ed essere sopravvissuto all'amata (vv. 38-40):

Dorylas: Heu, quam blanda fuit, quam nobis cara Amaryllis!  
Nunc recolo, his oculis cum illius funera vidit  
Funera prospexi, nec vitam ac aera liqui.

La stessa contrapposizione caratterizza le parole di Meliseo, riportate all'inizio dell'ecloga, nei vv. 2-3: *Servat adhuc corylus: "Vidi tua funera, coniux; / non, o non perii.*

Al v. 60 comincia il canto trenodico vero e proprio di Dorila. Nel lungo lamento del pastore la contrapposizione fra vita e morte assume l'immagine simbolica della contrapposizione fra la luce del giorno e le ombre della notte, che è piuttosto usuale, ma che nei vv. 97-99 rivela una ripresa molto puntuale di stilemi:

Lux mundo erepta est: erepta est namque Amaryllis.  
O mecum o pecudes, mecum o vos flete feraeque.  
Sol obiit, fuscis terras nox occupat umbris.

La contrapposizione fra notte e sole viene presentata con l'espressione *nox occupat* anche in *Meliseus*, 118: *Inde repens lucem nox occupat, occidit et sol*, mentre *incipit sol obiit* di Aleandro compare sempre nell'ecloga pontaniana, ma qualche verso dopo: *Sol obiit, tenebrae exortae: non pabula rorem* (v. 129).

Subito dopo quest'immagine, Dorila inserisce un appello alle ninfe a unirsi al proprio lamento, (vv. 100-102):

Naiades o mecum, mecum o lugete Napaeae.  
Et plangent mecum Panes Faunisque bicornes.  
Vos, o vos Dryades, mecum geminate querelas.

che è molto simile a quello presente nel *Meliseo*, pronunciato da Patulci (vv. 124-126), sia per il tipo di ninfe menzionate, ovvero le Naiadi le Napee e le Driadi, sia per il verbo usato per indicare la ripetizione del suo lamento: *geminio*.

Naiades, quibus illa choros iungebat et una  
Nudabat liquidis argentea membra sub undis;  
Huc, sociae Dryades, simul et celerate, Napaeae,  
Umbrarum memores choreaeque in montibus actae  
Et questus geminate et amarum intendite luctum

Nello corso del *threnos* di Dorila, si immagina, poi, che si facciano partecipi del lutto per la morte della donna vari elementi del mondo circostante, fra cui quelli rurali (vv. 108-9): *Extinctamque Amaryllida ager deploret et hortus, / Et deserta teges, desertae et compita villae*. Nel *Meliseus* vengono esortati a piangere la morte di Ariadna gli stessi elementi rurali e con termini molto simili (vv. 36-37: *Lugeat hanc desertus ager desertus et hortus / Et deserta domus, deserti et compita ruris*). Sono in particolare il verso 109 dell'ecloga di Aleandro e il 37 di quella di Pontano a risultare congruenti: è, anzi, riscontrabile solo la sostituzione del termine *domus* con *teges* e *ruris* con *villae*.

Qualche verso dopo, si presenta un nuovo elemento di affinità tra i due testi nel desiderio di Dorila di ricongiungersi alla donna amata, che si traduce nell'immagine del pastore che insegue la donna amata e nell'esortazione rivolta alla donna affinché lo aspetti: v. 117, *Te sequor o Amarylli, expecta, Amarylli sequentem*. Essa appare una palese ripresa di *Meliseus* 15, dove viene espressa in maniera quasi identica "*Te sequor, o Ariadna, morare, Ariadna, sequentem.*".

Nel verso immediatamente successivo, poi, Dorila manifesta il desiderio che s'inaridiscano le erbe e l'orto gli neghi la verdura, in quanto non c'è più Amarilli, la donna amata, che gli possa tagliare la verdura (vv. 118-119):

Arescant herbae et mihi olus iam deneget hortus.

Non olus o mihi, non quae tondeat alba Amaryllis.

Le movenze e i termini ricalcano quelli della sezione del *threnos* di Meliseo, che è costruita come una lunga sequenza in cui il poeta esprime il desiderio che inaridiscano una serie di elementi della natura che sono legati all'immagine e al ricordo della donna e che non diano più frutti. Fra questi sono enumerati, appunto, gli orti (vv.157-8):

Arescant horti, frugem mihi deneget hortus,

Non olus o mihi quae, non quae mea tondeat uxor:

Ad accostare i due passi non è solo la clausola *deneget hortus*, ma anche l'*incipit non olus o mihi* e la relativa successiva.

Nei versi successivi, sulla stessa falsariga, viene auspicato l'abbandono delle messi ed espresso il desiderio che i campi gli neghino le messi in quanto non c'è più la donna amata che agiti al vento il grano (vv. 122-3):

Squalescant fruges, segetes agrique negarint.

Non o non segetes quae ventilet alba Amaryllis.

Anche in questo caso viene ripresa fedelmente un'immagine pontaniana del *Meliseus*, contenuta nei vv. 155-6:

Squalescat seges et messem mihi culta negarint,

Non, o non cererem mihi quae mea ventilet uxor

Un altro elemento di continuità dell'ecloga di Aleandro nei confronti di Pontano è costituito dalle modalità di rappresentazione della partecipazione del mondo circostante al lutto del poeta, che si traduce nell'immagine del pianto degli stessi elementi della natura: se questo è, in realtà, un motivo piuttosto convenzionale, ad accostare in maniera indubbia i due passi sono però alcuni particolari degni di nota: l'attribuzione dell'aggettivo *querulus* alle fronde, che non è convenzionale e che si registra solo nel v. 144 dell'ecloga *Amarylli* (*Addere nec cessent querulae suspiria frondes*) e nel 46 del *Meliseus* (*Ipse etiam querulae iungant suspiria frondes*) e i modi usati per indicare il riecheggiare del nome della donna nella natura. Nei vv. 145-8, Doryla invita a ripetere il nome di Amarilli i monti, i ruscelli, gli antri e i sassi:

Triste fleant Amaryllida aves, Amaryllida montes

Responset, Amaryllida agri, atque Amaryllida silvae,

Murmuraque ipsa sonent Amaryllida, et antra resultant

Flebilibus numeris, iterentque Amaryllida saxa;

Ma il motivo dei ruscelli che ripetono il nome della donna amata viene presentato con gli stessi termini già in *Meliseus*, v. 133: *Murmuraque ipsa sonent Ariadnan, Ariadnan et ipsi*. Il riecheggiamento del nome, poi, è espresso con il verbo *responso* anche in *Meliseus*, 9-10): *Vox illi gemitusque sonant Ariadnan et antra / Responsant Ariadnan; ibi miserabilis:* "Eheu, mentre quello da parte dei sassi compare con la stessa clausola *saxa resultant* e lo stesso *incipit flebilibus numeris* in *Meliseus*,142-3: *Triste fleant Ariadnam, impulsaque saxa resultant / Flebilibus numeris: "Ariadnam, Ariadnan,!", ut ipse.*

L'immagine del *fletus* comune della natura culmina nel v. 149 con un grido di dolore in cui il nome della donna viene ripetuto e accompagnato dall'interiezione *Io*: *Semper "Io Amaryllida, io Amaryllida" clamet*. Le stesse caratteristiche presenta il grido che compare, riferito ad Ariadna, nel v. 151 del *Meliseus*: *Post, ubi: "Io Ariadnan, io*

*Ariadnan*”, et ipsum. Nel Pontano, però, esso è collocato poco prima dell’offerta votiva sul sepolcro della donna, che è presentata alla fine del canto di Patulci e prima del *threnos* di Meliseo.

Nell’*Amarilli*, invece, l’offerta votiva, che pure è presente, viene collocata nella sezione finale. Ancora una volta, però, i componimenti mostrano un punto di contatto: se il motivo dell’offerta sul tumulo è convenzionale, l’uso del verbo *voveo* per le lacrime è peculiare del testo pontaniano (v. 98. *Has lacrimas, Ariadna, atque haec tibi dona vovemus*) e appare come una chiara ripresa in quello di Girolamo Aleandro (v. 170 *Hos gemitus Amarylli tibi lacrimasque vovemus*).

Sempre dalla sezione finale dell’ecloga seicentesca, ci viene un dato fondamentale per il discorso della ricezione pontaniana. È, infatti, lo stesso Aleandro a fornirci un rimando piuttosto esplicito all’ambito letterario napoletano. Nell’ultima parte dell’intervento di Dorila, dopo che è stata presentata l’apoteosi di Amarilli, sopraggiunge la menzione di un Uranio e un Sincero (vv. 179-180), che con tutta verosimiglianza è da ricollegare alle figure di Pontano e Sannazaro e che tradisce in questo modo il desiderio da parte del poeta d’inserirsi in una tradizione precisa:

Quinetiam Uranius dulci cantabit avena  
Carmina, quae solitus quondam Syncerus amoenis  
Sebethi canere in ripis, dum vimine nassas  
Sarciebat, tenui et nectebat arundine linum.

È interessante ricordare, poi, che la figura di Uranio compare in un altro epicedio successivo a Pontano: Giovanni Battista Arcucci di Napoli (*floruit* 1560-70) fu autore di un epicedio pastorale senza titolo in cui viene menzionato appunto un pastore di nome Uranio, descritto come poeta neo-latino autore di poemi didattici di astronomia e coltivazione degli agrumi<sup>11</sup>. Quindi, l’identificazione con Giovanni Pontano ci sembra evidente in tutti e due i casi.

Come ultimo punto, da notare che le riprese testuali pontaniane non si limitano al *Meliseus*, ma coprono anche la *Lepidina*, come appare chiaro nella rievocazione che Dorila fa del suo amore con Amarilli (vv. 155-160):

Ah, quoties una laqueis viscoque volucres  
Cepimus! ah, quoties una cantavimus, ambo et  
Viximus usque velut gemini sine lite columbi!  
Tunc mihi, tunc teneras nudabas blanda papillas.  
Oscula tunc tibi ego et mihi tu oscula mutua labris  
Iungebas, nostro et nectebas brachia collo.

Il pastore Doryla ricorre, infatti, a immagini e lessico della prima ecloga di Pontano, tratte, nello specifico, dalla sezione del prologo in cui Macrone e Lepidina rievocano la loro storia d’amore. Il v. 157 ricalca quasi alla lettera il v. 15 della *Lepidina*: *Viximus ex illo gemini sine lite columbi*, mentre il verso successivo richiama il v. 8 della stessa ecloga pontaniana: *Hic mihi tu teneras nudasti prima papillas*.

Il componimento di Aleandro, dunque, denuncia evidenti debiti pontaniani, pur conservando una propria identità autonoma. Una differenza sostanziale fra i due componimenti è costituita innanzitutto dall’occasione di composizione, che nel *Meliseo* coincide con un evento reale e autobiografico, in quanto relativo alla morte della moglie Adriana, mentre in Aleandro ha il sapore tutto letterario della narrazione dell’apoteosi del personaggio già bucolico di Amarilli. A risentirne sono i toni del compianto, che appaiono decisamente più patetici ed enfatici nel Pontano. La rievocazione di scene di vita quotidiana è presente anche in Aleandro, ma non si innalza ai livelli di realismo e delicatezza che a quelle del Pontano venivano conferiti dalla spontaneità e immediatezza di un sentimento vissuto in prima persona.

<sup>11</sup> Ricavo la notizia da Grant, *Neo-latin Literature and the pastoral*, p. 249.

Ma differenze si notano anche a livello strutturale: il componimento di Aleandro si snoda secondo uno schema molto più semplificato rispetto a quello del Pontano: basti pensare al rito delle offerte votive, che in Aleandro viene posto alla fine, poco prima dell'apoteosi vera e propria, com'è convenzionale negli epicedi. In Pontano, invece, esso viene posto dapprima dopo il lamento di Patulci, poi è seguito da un nuovo *threnos* di Meliseo.

Più in generale, possiamo affermare che l'ecloga di Aleandro, per la presenza di un'apoteosi finale e per la chiusa bucolica in cui Dorila invita l'altro pastore ad alzarsi perché sta sopraggiungendo la sera mostra un'aderenza al modello dell'epicedio bucolico virgiliano sicuramente maggiore del Pontano, in cui l'ipotesto virgiliano è poco percepibile.

L'*Amarilli* rivela, dunque, una commistione e un compromesso fra l'impianto tradizionale virgiliano e l'originalità pontaniana, anche se, in fin dei conti, non riesce né a conservare l'armonia e la misura dell'uno né a pervenire agli esiti moderni e originali dell'altro.

vv. 1-4 Ciceriscus: Hic cecinit Meliseus et haec quoque signa doloris  
 Seruat adhuc corylus: «Vidi tua funera, coniux,  
 Non, o non perii» caesoque in cortice signat  
 Populus: «Ah moriens morientem, Ariadna, relinquis.»

L'ecloga si apre con una forte determinazione deittica, *hic*, che delimita con precisione il contesto del dialogo fra i due pastori: lo spazio viene accuratamente circoscritto, in quanto esso è stato teatro del canto e del dolore di Meliseo. L'essenzialità dell'enunciato, che accosta avverbio (*hic*), verbo (*cecinit*) e soggetto (*Meliseus*), e il ricorso alla forma verbale al passato (*cecinit*) conferiscono alla frase un carattere sentenzioso e lapidario. Il nome del protagonista non solo compare immediatamente nel primo verso, ma viene anche messo in risalto dalla collocazione subito dopo la cesura tritemimera, in un punto cioè di risollevarmento del ritmo del verso.

Già i primi piedi del verso contribuiscono, quindi, a caratterizzarlo in un certo modo, ovvero imprimendogli una mesta solennità: la tendenza viene rafforzata nel seguito, grazie alla clausola di ascendenza ovidiana *signa doloris*, usata in Ovid. *Epist.* 19,107 (*Nec quia uenturi dederis mihi signa doloris*), nella epistola di Ero a Leandro e in Ovid. *Trist.* 4,3,28 (*Detque tuus maesti signa doloris amor*), riferito dal poeta alla moglie<sup>12</sup>.

Il verso non solo suggerisce e anticipa il carattere dell'intero componimento, votato alla mestizia del lamento funebre, ma è anche emblematico di due motivi base che lo attraversano: il canto, qui evocato da *cecinit*, e il ricordo del dolore, racchiuso nella formula *signa doloris*, due concetti che vengono sostanzialmente a coincidere, in quanto il canto si profila come traduzione del dolore provocato dalla morte della moglie. L'avverbio *quoque* acquista in questo modo forte pregnanza in quanto tende a sottolineare esattamente questo snodo sottile: quello di Meliseo non è un semplice canto, ma un canto che porta con sé i segni del dolore e dà voce e sfogo a questa sofferenza.

Il verbo che regge la clausola ovidiana, *seruat*, scivola, insieme al soggetto (*corylus*), al secondo verso e ne occupa la prima posizione, sottolineando la destinazione di questi segni: essere conservati. Fra il verbo e il soggetto viene interposta una determinazione temporale, l'avverbio *adhuc* che sortisce due effetti: ritarda la comparsa del soggetto e dilata nel tempo l'azione, specificando ancor meglio la situazione di partenza, che viene minuziosamente determinata sia nello spazio che nel tempo. L'*incipit* del verso, *seruat adhuc*, è di carattere solenne e ricorre in Ovid. *Met.* 14,760 (*Seruat adhuc Salamis; Veneris quoque nomine templum*), per indicare la statua di Anassarete che conserva i tratti della fanciulla pietrificata<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Per la fortuna dello stilema nella poesia latina medievale: Fulc. *Nupt.* 1,743 *Signa doloris habent, tanto conamine gaudent*, Fucl. *Nupt.* 7,1082 *Intrat et erroris, monstrando signa doloris*, Carm. Saxon. 1,218 *Certe maioris sunt haec tibi signa doloris*. Per la presenza della clausola nella poesia umanistica italiana: Strozzi *Erot.* 6, 3, 108 *Hoc mihi persuadent manifesti signa doloris*; Naldi *Eleg.* 3, 7, 73 *Praecipue, tanti prae se qui signa doloris*; *Eleg.* 3, 24, 163 *Tam magni subito dederat nova signa doloris*; Mantov. Parth. I 3, 562 *Auctorem cognosce tuum: date signa doloris*; Cimbriaco *Encom.* 3, 213 *Non moestos habuit uultus, non signa doloris*; *Encom.* 3, 220 *Atque ideo securus erat, nec signa doloris*; Di Natale *Carm.* 37, 111 *Num tibi iusta mei patuerunt signa doloris?*; M. A. Flamin. *Carm.* 2, 40, 2 *Crediderim, haec nostri signa doloris erant*; Barignani *Gigant.* 1, 249 *Extulit humani praenuntia signa doloris*. Pontano la riprende, leggermente variata, nel finale dell'ecloga: *Egl.* 2, 207 *Non monumenta senis; quin hic quoque signa dolorum*.

<sup>13</sup> Cfr. anche Val. Fl. *Argon.* 2,22 *Seruat adhuc; quatit ipse hiemes et torquet ab alto*; Coripp. *Iust.* 1,231 *Seruat adhuc foliis, et corpore fusa supino*.

Il soggetto, *corylus*, compare, dunque, ritardato, ma è incorniciato, e messo in risalto, fra le due cesure tritemimera e pentemimera. La menzione dell'albero implica due dati significativi: non solo rimanda a una generica collocazione 'bucolica', ma individua anche un ipotesto ben specifico e pertinente: la quinta ecloga virgiliana. La stessa ecloga prende avvio con due pastori, Menalca e Mopso, che si ritrovano presso i salici, come specificato in Verg. *Ecl.* 5,3 (*Hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?*), in un verso che prende avvio con lo stesso deittico usato nel primo verso del *Meliseus*, *hic*. Nello sviluppo dell'ecloga virgiliana, Mopso si fa cantore della morte di Dafni e in un passaggio viene esplicitato proprio il carattere dei noccioli come testimoni della fine dell'eroe bucolico: Verg. *Ecl.* 5,21 *Flebant (uos coryli testes et flumina Nymphis)*<sup>14</sup>. D'altra parte l'albero del nocciolo riveste un ruolo particolare e predominante all'interno della vicenda biografica dell'autore: l'albero è anche testimone della nascita del suo amore con la moglie e al nocciolo è intitolata la quinta ecloga.

In questo modo, anche il verbo *cano* del verso precedente si colora di una sfumatura allusiva bucolica, in quanto il perfetto di *cano* è la forma con cui Virgilio indica il canto bucolico in Verg. *Georg.* 4, 566 (*Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*)<sup>15</sup>. Il canto di Meliseo è dunque un canto bucolico e, ancor meglio, un canto bucolico trenodico: è canto bucolico in quanto indicato con il verbo che lo stesso Virgilio usa per alludere al proprio codice bucolico; è trenodico in quanto allusivo della quinta ecloga di Virgilio.

La seconda parte del verso, dopo la cesura pentemimera, contiene uno stralcio di lamento di Meliseo, di cui si fa dunque portavoce il pastore Cicerisco. Il lamento viene bipartito tra i versi 2 e 3 (*Vidi tua funera, coniux / non, o non perii*): nel v. 2 viene indicata la situazione di partenza, l'assistere alla morte della moglie, nel verso successivo la conseguenza inattesa e non gradita: la sopravvivenza. La ripartizione fra i due versi marca, quindi, anche una distinzione concettuale ed esistenziale: da una parte la morte di Ariadna, dall'altra la sopravvivenza del poeta. Il patetismo del canto è concentrato nell'apostrofe diretta alla moglie ormai morta (*coniux*) e nell'*iteratio* adoperata nell'espressione *non, o non perii*. Ma la stessa immagine dell'assistere alla morte della donna, espressa con il verbo *video* e il sostantivo *funus*, contiene in sé un forte grado di patetismo ed è ben attestata nella tradizione elegiaca, nonché negli epicedii staziani<sup>16</sup>. A dividere i due amanti non è tanto la morte quanto la vita, avvertita dal poeta come un inutile peso e una dura condanna: l'espressione patetica con cui si

<sup>14</sup> Altre menzioni del nocciolo nella bucolica virgiliana: Verg. *Ecl.* 1,14 *Hic inter densas corylos modo namque gemellos*; Verg. *Ecl.* 7,63 *Phyllis amat corylos; illas dum Phyllis amabit*; Verg. *Ecl.* 7,64 *Nec myrtus uincet corylos, nec laurea Phoebi*. Altre menzioni nella poesia classica e medievale: Verg. *Georg.* 2,65 *Plantis et durae coryli nascuntur et ingens*; Verg. *Georg.* 2,299 *Neue inter uitis corylum sere, neue flagella*; Ovid. *Met.* 10,93 *Et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis*; Ovid. *Fast.* 2,587 *Illa modo in siluis inter coryleta latebat*; Mart. *Epigr.* 3,2,4 *Corylas madida tegas papyro*; Nemes. *Ecl.* 2,87 *Atque inter pinus corylum frondescere fas est.*; Paul. Nol. *Carm.* 11,37 *Castaneis corylos, aequas uiburna cupressis*; Ven. Fort. *Carm.* 3,9,23 *Myrta salix abies corylus siler ulmus acernus*; Wandalb. *Mens.* 42 *Cum primum et coryli nucibus frondere futuris*; Alan. *Parab.* 81 *De nuce fit corylus: de glande fit ardua quercus*.

<sup>15</sup> Virgilio ricorre all'infinito perfetto del verbo in *Ecl.* 10, 70 *Haec sat erit, diuae, uestrum cecinisse poetam*, sempre per indicare il proprio canto bucolico.

<sup>16</sup> Prop. *Eleg.* 2,6,16 *His Troiana uides funera principiis*; Ovid. *Am.* 2,6,41 *Tristia Phylacidae Thersites funera uidit*; Ovid. *Met.* 14,751 *Mota tamen: "uideamus" ait "miserabile funus*; Ovid. *Pont.* 1,2,31 *Felicem Nioben, quamuis tot funera uidit*; Ovid. *Pont.* 1,9,17 *Illum ego non aliter flentem mea funera uidi*; Ovid. *Pont.* 1,9,17 *Illum ego non aliter flentem mea funera uidi*; Stat. *Silu.* 2,1,22 *Plorantemque animam supra sua funera uidi*; Stat. *Silu.* 2,6,84 *Nec pater; et certe qui uidit funera frater*; Ven. Fort. *Carm.* 6,5,345 *Nec felix uota aut infelix funera uidi*; Ven. Fort. *Carm. app.* 1,134 *Absens nec uidi funera dira soror*; Carm. *Epigr.* 1148,9 *O genitor felix, qui nec tua funera uidit*.

La formula viene usata anche dal pastore Licida in Sannazaro in Sannaz. *Pisc.* 1, 20 *His oculis; his, inquam, oculis quae funera uidi*.

apre il v. 3 lascia, infatti, intravedere il rammarico per non aver potuto seguire il destino della moglie.

Nel v. 3 si conclude il primo stralcio del lamento di Meliseo in concomitanza con la cesura pentemimera; subito dopo la pausa metrica viene fornita una nuova immagine 'pastorale': custode del *threnos* del pastore si fa anche il pioppo, sulla cui corteccia sono segnate altre parole del suo lamento. Anche in questo caso il nome dell'albero viene posticipato il più possibile e va a occupare l'*incipit* del v. 4, preceduto nel v. 3 dall'espressione *caesoque in cortice* e dal verbo *signat*. La clausola *in cortice signat* richiama da vicino quella di Verg. *Georg.* 2,269 (*Quin etiam caeli regionem in cortice signant*), dove è riferita ai segni che si fanno sulla corteccia della vite per riporli nello stesso orientamento. Tuttavia il motivo dell'incisione sulla corteccia degli alberi è presente in diversi luoghi della tradizione bucolica e, soprattutto, nella stessa quinta ecloga virgiliana. In Ver. *Ecl.* 5, 13-15, Mopso afferma, infatti, che intonerà i versi, quelli sulla morte di Dafni, che ha appena inciso sulla corteccia del faggio: *Immo haec in uiridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi et modulans alterna notavi / esperia: tu deinde iubeto certet Amyntas*<sup>17</sup>. Rispetto agli ipotesti, però, Pontano introduce, riferito a *cortice*, l'attributo *caeso*: l'immagine della corteccia tagliata, d'altra parte, evoca un'idea di fragilità e distruzione che ben si adatta alla condizione del poeta.

Il resto del v. 4 è occupato da un altro stralcio di lamento di Meliseo. Anche questo è caratterizzato da spiccati toni patetici, ricercati mediante l'interiezione *ah* all'inizio del verso, una nuova apostrofe alla moglie (questa volta chiamata per nome: *Ariadna*), e la riproposizione della dialettica vita-morte nel poliptoto *moriens morientem*, che sintetizza la paradossalità della condizione del poeta, morto pur essendo vivo. Gli strumenti più spinti della retorica si sposano con l'esternazione della condizione del poeta, lasciando trapelare nuovamente il concetto, accennato nei primi due versi, dell'insopportabilità della vita per chi sopravvive alla morte della persona amata. Il senso di solitudine e ingiustizia è sintetizzato nell'uso del verbo *relinquis* riferito ad *Ariadna*: la sua morte è avvertita come abbandono del poeta, mentre il poliptoto *moriens morientem* riassume il legame fra i due coniugi, che persiste nella morte: la morte dell'una equivale quella dell'altro; il verbo e il participio segnano l'identità di condizione, mentre la differenza di caso marca la differenza di ruoli imposti dal destino: all'una quello di abbandonare e morire, all'altro quello di essere abbandonato e rimanere condannato a una morte interiore.

vv. 5-8: Faburnus: Pro facinus, tantumne tibi, Melisee, dolorum?

Cui modo conuallesque cauae saltusque querenti

Reddebant: «Mihi te, quis te mihi, Phosphori, ademit?

O mecum, o salices, mecum o lugete, myrica»

L'intervento di Faburno non aggiunge nuove parole al lamento di Meliseo, ma descrive l'effetto del suo pianto sul mondo circostante. Il pastore interviene con una domanda retorica che occupa l'intero verso 5 e che si avvale ancora di mezzi finalizzati al raggiungimento dell'effetto patetico. L'attacco *Pro facinus* è, non a caso, originario della lingua tragica<sup>18</sup>; ma vi contribuiscono anche l'apostrofe *Melisee* e la chiusa del verso, occupata dal genitivo partitivo *dolorum*. I termini *facinus* e *dolorum* incorniciano il verso e *tantumne*, posto in posizione di rilievo prosodico dopo la cesura tritemimera,

<sup>17</sup> Per l'incisione vedi anche Calp. 1, 20-25, riferita sempre a un'incisione sulla corteggia del faggio, con evidente ripresa virgiliana: *Sed quaenam sacra descripta est pagina fago / quam modo nescio quis properanti falce notavit? / Aspicias ut uirides etiam nunc littera rimas / seruet et arenti non dum se laxet hiatu?*

<sup>18</sup> Sen. *Octavia* 147 *Pro facinus ingens! Feminae est munus datus*; Cfr. poi Auson. *Epigr.* 58,9 *Pro facinus! tantaene animis caelestibus irae?*; Lux. *Anth.* 319,3 *Pro facinus! finita nihil modo uita retraxit*; *Anth. Lat.* 21,70 *Aurum (pro facinus), ueterum donaria, priscum*.

segna la misura di questo dolore, oltre a creare un'allitterazione con il pronome *tibi*, che batte l'accento sulla quantità di dolore che spetta a Meliseo.

Nel v. 6 trova spazio la reazione di coinvolgimento del mondo circostante: il pronome relativo *cui* e il participio *querenti* aprono e chiudono il verso, racchiudendo la serie di elementi naturali *conuallesque cauae saltusque*; all'interno della quale è individuabile l'associazione di *convallis* con l'aggettivo *cavus* che compare in Verg. *Georg.* 2,186 (*Qualem saepe caua montis conualle solemus*)<sup>19</sup>. Il verbo *reddebant* scivola per *enjambement* al v. 7 dove sta in posizione di rilievo incipitaria come in Ovid. *Epist.* 10,22 (*Reddebant nomen concaua saxa tuum*); dove le concave rupi rendono il nome di Teseo invocato da Arianna<sup>20</sup>. L'allusione sembra pertinente: in entrambi i casi si fa riferimento a un elemento naturale morfologico che è cavo e che rende delle parole: nel testo ovidiano sono i sassi, in quello pontaniano sono le valli. In entrambi i casi si tratta della perdita della persona amata: in Ovidio è Arianna che piange Teseo, in Pontano, ancora con una sorta di rovesciamento, è Meliseo che piange Ariadna.

Dopo la cesura tritemimera, viene riportato il canto di Meliseo, riecheggiato dalle valli e dalle balze: anche in questo caso, retoricità e patetismo s'intrecciano ai fini di una resa il più possibile drammatica. Di nuovo è presentata una domanda retorica: Meliseo si rivolge, questa volta, alla figlia, apostrofata con il nome Phosphoride, chiedendosi chi gliel'abbia sottratta. Il lutto per la morte della moglie è preceduto da quello per la perdita della figlia Lucia Marzia, precedente di qualche anno quella di Adriana<sup>21</sup>. Il legame con la persona amata viene espresso con una struttura basata sull'*iteratio* e sullo schema chiastico, *mihi te, te mihi*, che riproduce l'inestricabilità e la complicatezza del rapporto filiale, oltre a ricalcare il patetismo di una domanda senza risposta, balbettata per l'emozione, più che pronunciata e scandita chiaramente. La domanda, e il verso, terminano con il verbo *ademit* in forte posizione di rilievo finale e con una pesante carica di allusività: il verbo *ademit* in fine di verso e accompagnato dal pronome *mihi* ricorre per la prima volta in Catull. *Carm.* 68,31 (*Ignosces igitur, si, quae mihi luctus ademit*), in un passaggio in cui il poeta sta facendo riferimento appunto alla morte del fratello; nella stessa posizione, ma senza il pronome al dativo, compare in Lucr. *Rer. Nat.* 3,869 (*Mortalem uitam mors cum immortalis ademit*), sempre a indicare una sottrazione operata dalla morte<sup>22</sup>.

Il v. 8 si risolve in un appello disperato di Meliseo rivolto ai salici e alle tamerici a piangere insieme a lui: l'afflizione dell'appello è testimoniata dal ricorso insistito all'interiezione *o* e dall'andamento staccato e spezzato del verso, che gli imprime un ritmo quasi sincopato; dapprima viene presentato il complemento di compagnia *mecum*, poi l'apostrofe ai salici, *o salices*, poi di nuovo *mecum*, quindi l'imperativo *lugete*, infine l'apostrofe alle tamerici, *myricae*. Il verbo *lugete* viene posposto il più possibile e giunge solo al termine di una serie attraversata da una forte tensione drammatica in cui l'andamento si fa sempre più sussultorio: il poeta dapprima presenta la propria persona,

---

<sup>19</sup> Cfr. le successive occorrenze in Manil. *Astr.* 1,164 *Adiacuitque cauis fluidum conuallibus aequor*, e in Sen. *Oed.* 283 *Olenia in arua; tertius trames caua / Conualle serpens tangit errantes aquas*. Pontano recupera la formula in Egl. 4, 74 *Convallesque cavae, resono nemora avia cantu*. Altre attestazioni in ambito umanistico in: Fracast. *Syph.* 3, 235 *Hic convalle cava, ripae viridantis in herba*; Gambara *Navig.* 2, 285 *Convallesque cavas, sonituque impleverat oras*; Darcio *Canes* 210 *Convallesque cavas, et sensibus horrida duris*; Bargaeus *Syrias* 7, 447 *Convallesque cavas, latebrosaque saxa locandis*

<sup>20</sup> Cfr. anche Ovid. *Fast.* 2,430 *Reddebant uteri pignora rara sui*.

<sup>21</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota ai vv. 7-8, p. 85.

<sup>22</sup> Numerosissime le occorrenze in fine di verso del verbo nella poesia classica: si riporteranno a titolo indicativo solo quelle presenti in autore, che pure doveva fungere da punto di riferimento imprescindibile per Pontano, come Ovidio: Ovid. *Met.* 4,142 *"Pyrame" clamavit "quis te mihi casus ademit?"*; Ovid. *Met.* 5,16 *Quam tibi non Perseus, uerum si quaeris, ademit*; Ovid. *Met.* 5,16 *Quam tibi non Perseus, uerum si quaeris, ademit*; Ovid. *Met.* 5,542 *Vidit, et indicio reditum, crudelis, ademit*; Ovid. *Met.* 13,376 *Perque deos oro, quos hosti nuper ademi*; Ovid. *Trist.* 5,11,15 *Nec uitam nec opes nec ius mihi cuius ademit*.

poi si rivolge ai salici, poi ritorna a se stesso e solo a questo punto riporta l'imperativo *lugete*. Il verbo, in associazione con *mecum*, compare solo nella poesia latina medievale, in Waldr. *Carm.* 1,1 (*Planctu Rachelis plebs mecum lugeat omnis*), mentre la prima attestazione dell'imperativo è in un contesto pseudo-funerario, l'epicedio per la morte dell'uccellino amato da Lesbia, dove è ugualmente accompagnato da una duplice apostrofe: *Lugete, o Veneres Cupidinesque* (Catull. *Carm.* 3,1). Naturalmente esso viene qui caricato di ben altra drammaticità, ma d'altra parte numerose sono le sue occorrenze anche nella lingua tragica di Seneca: Sen. *apocol.* 12,29 (*Vosque poetae lugete noui*); Sen. *Ag.* 661 (*Lugete gemitu funera: aerumnae meae*); Sen. *Herc. O.* 582 (*Calydoniae, lugete deflendam uicem*), mentre è attestato anche in quella epigrafica *Carm. Epigr.* 423,1 (*Exemplum perit castae, lugete, puellae*)<sup>23</sup>.

Alle chiuse dei vv. 5, 6, e 7 sono, dunque, affidati i termini afferenti alla sfera del dolore: *dolorum, querenti, ademit*, in una vera e propria *climax* patetica ascendente che attraversa i versi e sfocia nell'ultimo termine contenente l'immagine dello strappo insanabile operato dalla morte.

L'associazione dei salici e delle tamerici che compare nel v. 8 non è della tradizione bucolica, dove essi non appaiono mai accoppiati, ma si presenta solo in Ovid. *Met.* 10, 96 -7: (*Amnicolaeque simul salices et aquatica lotos / Perpetuoque uirens buxum tenuesque myricae*), dove è riferito alle piante che spuntano nel luogo in cui è passato Orfeo.<sup>24</sup> Pontano la usa anche nella *Lepidina*, dove, anzi, compare un verso identico quando appare Meliseo, che piange, come qui, la figlia Fosforide: *O mecum, o salices, mecum o lugete, myricae.* (*Egl.* 1, 4, 111).

In ultima analisi, il canto di Meliseo passa attraverso un doppio filtro narrativo: Faburno riporta il lamento intonato dal pastore, che a sua volta è stato riecheggiato dalle valli. Il Pontano ritrae se stesso in preda al dolore, ma la sua immagine disperata è restituita da numerosi filtri. La presenza di più schermi narrativi consente di far fronte ai toni disperati e stemperarli: il poeta ritrae se stesso in preda al dolore, ma di opporre a questa immagine anche la distanza dei due pastori che descrivono e commentano lucidamente il suo stato.

vv. 9-15: Ciceriscus: Vox illi gemitusque sonant Ariadnan, et antra  
 Responsant Ariadnan; ibi miserabilis: "Eheu  
 Te sequor, o coniux;" alta et de rupe sonantem  
 Deturbat, quae cara seni pendebat ab ore  
 Fistula, dumque cadit fluitans sua reddit arundo,  
 Et numeros et verba refert vocalis arundo:  
 "Te sequor, o Ariadna, morare, Ariadna, sequentem."

La parola passa nuovamente a Cicerisco, che continua a fornire brevi stralci del lamento di Meliseo, secondo le modalità già evidenziate, ovvero con parole che vengono riecheggiate dalla natura circostante.

Nel verso 9 viene immediatamente presentato il pianto di Meliseo, collocato in apertura con l'espressione *vox illi gemitusque*, mentre l'oggetto del lamento viene posto in posizione di rilievo dopo la cesura eptemimera, ed è di nuovo la moglie, *Ariadnan*. La formula che associa il verbo *sonare* al termine *gemitus* è ripresa da contesti letterari in cui centrale è il motivo del lamento luttuoso; essa compare, infatti, in Ovid. *Trist.* 1,3,21 (*Quocumque aspiceres, luctus gemitusque sonabant*) per indicare i gemiti di dolore che risuonano nella casa del poeta nella sua ultima notte a Roma, ma molto vicino è anche il

<sup>23</sup> Cfr. anche Sedul. *carm. pasch.* 3,137 *Credite, nec somno positam lugete puellam.* Paul. Petric. *Mart.* 4,291 *Idola, gaudendos tandem lugete triumphos.* Alc. Avit. *Carm. app.* 21,17 *Non lugete pios placide post facta parentes.*

<sup>24</sup> Nella poesia medievale l'accoppiata ritorna solo in Quid. *Suum* 529-30: *Non humiles ibi se patiuntur abesse mirice, / Nec canam salicem ripa tenere potest.*

passo di Ovid. *Met.* 10,205 (*Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt/ flosque novus scripto gemitus imitabere nostros*), dove Febo promette che la sua lira continuerà a suonare per l'eroe Giacinto e che il fiore in cui sarà mutato imiterà per sempre i suoi gemiti.

A riecheggiare il lamento del poeta sono, questa volta, gli antri (*antra responsant*): il nome *Ariadnan* viene ripetuto nel verso successivo (v. 10), che si apre con il verbo *responsant* diviso dal soggetto *antra* con un forte *enjambement*: il ricorso agli *enjambement* è, come sempre, molto frequente e si fa testimone di un'urgenza narrativa incapace di contenere nei ranghi dell'unità metrica il traboccare irrefrenabile del dolore del poeta.

L'ultimo piede del v. 10 è occupato dall'inizio del nuovo lamento di Meliseo, introdotto dall'espressione ellittica *ibi miserabilis*, che nella sua essenzialità imprime maggiore tensione patetica e ritmica al verso. Ma nel v. 10 trova spazio solo l'interiezione *eheu*, che in fine di verso compare in frangenti molto concitati, come mostra la sua presenza nella tradizione della commedia e della satira<sup>25</sup>, e che qui spicca grazie alla sua posizione isolata all'insegna di una forte drammaticità.

Nel verso successivo scivola il fulcro della frase "*te sequor*", con cui Meliseo esprime il desiderio di ricongiungersi all'amata e di seguirne il destino; già negli spezzoni di lamento precedenti era in nuce questa volontà, ad esempio nella constatazione che il marito aveva fatto della diversità di destini assegnati a se stesso e alla moglie: il proposito di Meliseo espresso qui si configura, infatti, come l'intenzione di annullare questa alterità. E l'apostrofe immediatamente successiva, *o coniux*, non fa altro che rimarcare questa volontà e renderla ancora più salda.

La tensione patetica della sezione si incrementa grazie alle immagini dei versi successivi e, in particolare, al gesto compiuto da Meliseo subito dopo l'invocazione alla moglie: il lancio della zampogna dalla rupe. L'espressione *alta de rupe* richiama quella della prima ecloga virgiliana, *Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras* (Verg. *Ecl.* 1,56), con la sola sostituzione della preposizione *sub* con *de*: nell'ipotesto virgiliano la rupe alta è il luogo da cui cantava il pastore, quindi indica un luogo deputato al canto, così come nel passaggio pontaniano<sup>26</sup>.

Il verbo, *deturbat*, viene ritardato nel verso successivo con voluto effetto di 'sorpresa': isolato fra inizio di verso e cesura tritemimera, esso spicca, concentrando in sé l'immagine sorprendente del gesto estremo compiuto dal poeta: l'abbandono della zampogna. Nel mondo bucolico esso coincide con la rinuncia e la cancellazione del fondamento del codice stesso, la poesia. Il participio *sonantem*, lasciato alla fine del verso precedente, viene a trovarsi in forte contrapposizione con il verbo *deturbat*: la divisione dei due versi segna, infatti, anche la polarità canto-silenzio che si identifica, in ultima istanza, con la dialettica vita-morte. Il verbo *deturbat*, poi, con intento ancora più oppositivo, si trova collocato fra il participio *sonantem* e la relativa riferita alla zampogna (*quae cara seni pendebat ab ore*), nella quale viene sottolineato lo stretto legame di Meliseo con lo strumento. Anche la relativa si trova divisa in due versi (vv. 12-13): il soggetto *fistula* è relegato a inizio del v. 13, in corrispondenza antitetica con il verbo *deturbat*, mentre tutta la relativa si dispiega nel v. 12. L'accostamento

---

<sup>25</sup> Plaut. *Pseud.* 82 *Ille abducturus est mulierem cras. Eheu!*; Ter. *Haut.* 83 *Quaeso, quid de te tantum meruisti? Eheu!*; Catull. *Carm.* 64,61 *Saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu!*; Hor. *Sat.* 1,3,66 "*Communi sensu plane caret*" *inquimus. Eheu!*; Hor. *Sat.* 2,3,156 "*Quanti emptae? "paruo." quanti ergo?" octussibus*" *eheu!*; Ovid. *Met.* 3,495 *Indoluit, quotiensque puer miserabilis "eheu!"*; Ovid. *Met.* 3,496 *Dixerat, haec resonis iterabat uocibus "eheu!"* Pers. *Sat.* 5,137 *Verte aliquid; iura. "sed Iuppiter audiet."* *eheu*, Sil. Ital. *Pun.* 11,212 *Post Paulum, post Flaminium componimur, eheu*; Carm. epigr. 660,3 *Vita quater denis et quinque annis fuit, eheu*; Carm. epigr. 959,3 *Vir conleibertus fuit, eidem, quo careo eheu.*

<sup>26</sup> Cfr. anche Verg. *Ecl.* 1,76 *Dumosa pendere procul de rupe uidebo*, dove è riferito alle caprette che si arrampicano fin sopra la rupe.

dell'aggettivo *cara* al termine *senex* evidenzia il legame del vecchio con il suo strumento e, in questo modo, non solo sottolinea la tragicità e disperazione del gesto, ma costituisce anche un mezzo elogiativo della musa di Meliseo, vale a dire della poesia pontaniana, in quanto allude a una lunga e consolidata familiarità del pastore con l'arte del canto bucolico. Il v. 12 si conclude con il ricordo della zampogna che pendeva dalle labbra del vecchio: l'immagine della *fistula* "pendente" è piuttosto consueta nella tradizione, ma vi sta a indicare l'abbandono dello strumento e la cessazione del canto, ovvero dell'attività poetica<sup>27</sup>. Qui invece è rovesciata e fa riferimento al momento in cui era ancora fiorente l'attività di cantore del pastore.

A quest'immagine statica e rassicurante della cara zampogna che pende dalle labbra di Meliseo si oppone, nel v. 13, quella della zampogna che cade ondeggiando, percorsa da un movimento quasi vertiginoso, ottenuto mediante l'accostamento del verbo *cadit* e del participio *fluitans*. Un terzo verbo viene concentrato nel verso, *reddit*, ma l'inserimento del pronome *sua* interrompe la sequenza di verbi e lo separa dagli altri due. Il verso si conclude con il termine *arundo*, in rispondenza al termine con cui si era aperto, *fistula*: essi stanno, in questo caso, a indicare lo stesso strumento. Il poeta, dunque, non è spinto dall'esigenza di indicare un preciso strumento musicale bucolico, ma di alludere genericamente alla musa bucolica e, ancor più genericamente, alla poesia.

Nel verso successivo (v. 14) viene ripresa, ed ampliata, l'immagine dello strumento che restituisce le parole di Meliseo con cui si era chiuso il v. 13. Il soggetto, *arundo*, viene collocato sempre in fine di verso, in corrispondenza con il verso precedente, ma, questa volta, viene aggettivato con l'attributo *vocalis*. In Virgilio il termine compare spesso in fine di verso accompagnato da un aggettivo: in due casi su tre l'aggettivo termina con la desinenza *-alis*, come nel passo pontaniano: Verg. *Georg.* 2, 414 (*Vimina per siluam et ripis fluuialis harundo*); *Georg.* 4, 478 (*Quos circum limus niger et deformis harundo*); *Aen.* 4, 73 (*Dictaeos; haeret lateri letalis harundo*). Pontano attua qui la sostituzione con l'aggettivo *vocalis* ovidiano, che appare più pertinente al contesto: in Ovidio, infatti, è riferito alla ninfa Eco (*Ovid. Met.* 3 357, *Vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti*).

Il pronome *sua* del v. 13 viene invece ampliato nel v. 14 con la formula *et numeros et uerba*, che è di ispirazione bucolica e rimanda a Verg. *Ecl.* 9, 45 (*Audieram? numeros memini, si uerba tenerem*). L'associazione di *uerba* e *refero* richiama, invece, piuttosto Prop. *Eleg.* 1,1,38 (*Heu referet quanto uerba dolore mea!*), l'ammonimento con cui si chiude la prima elegia properziana e con cui il poeta prospetta i dolori che aspettano chi non seguirà i suoi consigli in materia d'amore.

Il periodo è costruito per polisindeto, il che contribuisce a rendere immagini sempre più movimentate e particolareggiate: dall'immagine equilibrata della zampogna che pende dalla bocca di Meliseo (*pendebat*, v. 12) si passa a quella più dinamica e scomposta del suo lancio (*deturpa*, v. 13) e della sua caduta (*cadit*, v. 13), che si complica, a sua volta, in un movimento 'fluttuante' (*fluitans*, v. 13) e sfocia nella suggestione dell'eco del canto del pastore (*sua reddit*), che viene ulteriormente approfondita nel v. 14 (*numeros et uerba refert*).

Il v. 15 è interamente occupato dal riecheggiamento del lamento di Meliseo, che prende avvio, infatti, con la formula *te sequor* con cui si era aperto il v. 11. Il verso contiene due enfatiche allocuzioni alla moglie Ariadna, che scandiscono la serie dei verbi: tra *sequor* e *morare* è inserita la prima apostrofe, tra *morare* e *sequentem* la seconda. La costruzione del verso appare, cioè, curatissima e retorica: con le due voci

<sup>27</sup> Così in: Verg. *Ecl.* 7,24 *Hic arguta sacra pendebit fistula pinu*; Hor. *Carm.* 3,19,20 *Cur pendet tacita fistula cum lyra?*; Tib. *Eleg.* 2,5,29 *Pendebatque uagi pastoris in arbore uotum*; Nemes. *Ecl.* 3, 5 *Quem super ex tereti pendebat fistula ramo*; Hild. *Cen. Ord.* 314 *Nec minus extollo quae pendet fistula collo*.

del verbo *sequor* che si rispondono dagli estremi del verso e le due apostrofi ad Ariadna che incorniciano il verbo *morare*. Il movimento del verso si complica grazie a un andamento ondulatorio fatto di verbi dinamici inframmezzati da un verbo statico, che presentano prima l'idea dell'inseguimento di Ariadna da parte di Meliseo (*te sequor*), poi l'attesa di Ariadna (*morare*), infine di nuovo l'immagine dell'inseguimento (*sequentem*).

vv. 16-18: Faburnus: Ergo senta iacet spinosisque obsita dumis  
Illa quidem et nymphis et Musis cognita avena?  
Nec Corydon, nec Thyrsis eam, nec legit Amyntas?

Se Cicerisco ha narrato l'antefatto relativo al ripudio della zampogna, Faburno descrive la condizione attuale di abbandono dello strumento: nel v. 16 la zampogna viene raffigurata ormai a terra, nascosta dalle spine. Il verbo *iacet* segna, dunque, la fine della caduta descritta da Cicerisco, mentre *senta* e *obsita* sottolineano lo stato di trascuratezza e disuso della stessa. La gravità e paradossalità della condizione della zampogna, illustre eppure respinta, emerge ancora più chiaramente nel verso successivo.

Nel v. 17 lo strumento viene indicato ancora con un nuovo termine: *auena*, che viene collocato in fine di verso; l'aggettivo dimostrativo a esso riferita, *illa*, è posto, invece, in posizione iniziale dello stesso verso, venendo a generare, così, un'ampia *transiectio*, che consente all'immagine della zampogna di dominare l'intero verso e di mettere in risalto la sua celebrità. Fra i due termini viene esplicitato il cenno alla notorietà già contenuto nell'aggettivo *illa* (che connotava lo strumento come "quella celebre zampogna"): esso viene espresso pienamente con l'aggettivo *cognita*, mentre *quidem* funge da rafforzativo del concetto. La coppia *nymphis et Musis* nobilita ulteriormente la fama della zampogna di Meliseo, che è conosciuta sia alle ninfe che alle Muse: il canto del pastore è dunque, sì, bucolico, perché conosciuto dalla ninfe, ma non deve essere estraneo ai vari altri generi letterari, se di esso si dice subito dopo, più genericamente, che è noto alle Muse.

Il riferimento al codice bucolico emerge ancora più chiaramente nel verso successivo, v. 18, dove sono menzionati ben tre protagonisti della tradizione bucolica. Faburno, che si configura come il "personaggio spalla" di Cicerisco e quello deputato a rivolgergli domande per ingenerare una spiegazione che dia conto degli avvenimenti, chiede infatti se non sia stata raccolta da Coridone o Tirsi o Aminta.

Per quanto riguarda i pastori citati, Coridone e Tirsi compaiono associati nella settima ecloga virgiliana, di cui sono i protagonisti e in cui ingaggiano un agone bucolico: *Compuerantque greges Corydon et Thyrsis in unum* (Verg. *Ecl.* 7,2); *Thyrsis ouis, Corydon distentas lacte capellas* (Verg. *Ecl.* 7,3); *Et certamen erat, Corydon cum Thyrside, magnum.* (Verg. *Ecl.* 7,16). Aminta, invece, viene menzionato con Coridone solo in Calp. Sic. *Ecl.* 4,81 (*Tuque prior, Corydon, tu proximus ibis, Amynta*), dove sono, ugualmente, protagonisti di un canto amebeo, mentre di Aminta e Tirsi non è attestata alcuna associazione nella poesia antica, ma solo in quella umanistica<sup>28</sup>

Cicerisco sta facendo riferimento, chiaramente, a eventuali successori di Meliseo: la settima ecloga virgiliana, del resto, è l'ecloga in cui si affrontano due pastori per eguagliare e superare l'esempio di un'autorità poetica precedente. Se Coridone esorta le

---

<sup>28</sup> F. Molza *Varia* 19, 2 *Gaudia pastorum, Thyrsisque, et pulcher Amyntas*; *Varia* 19, 126 *Haec Thyrsis, laeni signat quae pulcher Amyntas*.

ninfe a concedergli un canto pari a quello di Codro (vv. 21-24)<sup>29</sup>, Tirsi invita i pastori alla scelta e della coronazione poetica di un *nascentem poetam* migliore persino di Codro (v. 25-28)<sup>30</sup>. Nella quarta ecloga di Calpurnio il canto dei due pastori non è un agone bucolico: i due non si confrontano in una gara di bravura, ma cantano entrambi le lodi dell'imperatore. Interlocutore di entrambi e regista del loro canto è, però, Melibeo, pastore più anziano ed esperto, il cui nome richiama perspicuamente a quello di Meliseo.

vv. 19-23 Ciceriscus    Quin legit, dum spirat adhuc sub rupe, Patulcis,  
 Et dixit: "Tibi, Daphni, tibi nova munera servo,  
 Cantabisque senem ad tumulum condesque sepulcro."  
 Inde levem calamum labris admovit et alto  
 Corde dedit gemitum cantusque effudit amarus:

Allo stupore delle domande di Faburno risponde prontamente Cicerisco, lasciando trapelare una solida armonia strutturale tra gli interventi dei due pastori che appaiono gli uni ben incastrati agli altri.

A raccogliere la zampogna abbandonata è Patulci: torna anche in questa ecloga come protagonista la personificazione della villa pontaniana<sup>31</sup> e le viene qui affidato un ruolo 'guaritore' e consolatorio: quello di far sopravvivere il canto di Meliseo, recuperando lo strumento musicale e porgendolo a un nuovo pastore. Il nome della ninfa viene fortemente ritardato all'interno del verso, di cui va a occupare la parte finale, allontanandosi decisamente dal verbo *spirat* mediante la proposizione temporale *dum spirat adhuc sub rupe*. Viene, dunque, di nuovo inserita una determinazione spaziale relativa alla rupe, ma questa volta è indicata con la formula *sub rupe* di Verg. *Ecl.* 1,56 (*Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras*). L'interposizione della temporale dopo la cesura tritemimera rallenta notevolmente il ritmo del verso, inserendovi l'immagine di grande mestizia della zampogna che canta ancora, seppur priva di padrone. Da notare come, per mezzo di un fine processo di personificazione, la stessa zampogna si ricopre di caratteri, azioni, qualità da riferirsi all'ambito funebre: per essa viene infatti utilizzato il verbo *spirat* che richiama l'immagine dello spirare di un essere vivente.

I vv. 20-21 contengono le parole che Patulci pronuncia recuperando lo strumento: in questo caso, il riferimento all'ipotesto bucolico è decisamente scoperto, grazie alla menzione di Dafni. La Monti Sabia identifica la menzione di Dafni come un cenno a Sannazaro<sup>32</sup>: sicuramente il passaggio può leggersi in termini di consegna dell'arte poetica da Pontano al suo allievo, ma non è esente dall'allusione all'antecedente bucolico della poesia funeraria, costituito appunto dalla figura di Dafni, la cui morte viene cantata sia da Teocrito che da Virgilio. Anche il gesto del dono dello strumento (*tibi nova munera servo*) viene indicato in termini bucolici con la formula *tibi servo*, che ricorda molto la chiusa di Verg. *Ecl.* 2,42 (*Bina die siccant ouis ubera: quos tibi seruo*). La seconda ecloga è, fra l'altro, l'ecloga del passaggio dell'arte bucolica, come già più

<sup>29</sup> Verg. *Ecl.* 21-4: *Nymphae noster amor Libethrides aut mihi carmen, / Quale meo Codro, concedite (proxima Phoebi / Versibus ille facit) aut, si non possumus omnes, / Hic arguta sacra pendebit fistula pinu.*

<sup>30</sup> Verg. *Ecl.* 25-8: *Pastores, hederam nascentem ornate poetam, / Arcades, invidia rumpantur ut ilia Codro; / Aut, si ultra placitum laudarit, baccare frontem / Cingite, ne uati noceat mala lingua futuro*

<sup>31</sup> Per il ruolo di Patulci nella poesia pontaniana si rimanda all'*Introduzione alla Lepidina*.

<sup>32</sup> Vedi I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 20, p. 86.

volte notato<sup>33</sup>. Anche l'aggettivo *noua* riferito a *munera* è un segnale significativo: se i doni destinati da Patulci a Dafni-Sannazaro sono "nuovi"; la sua arte, pur essendo simile, presenterà dei caratteri di originalità rispetto a quella di Meliseo.

Nel v. 21 sono riportati i compiti assegnati a Dafni: con lo strumento ricevuto da Patulci egli dovrà prendersi cura della tomba del vecchio pastore. L'allusione a Dafni diventa ancora più pervasiva, visto che i compiti affidatigli sono prettamente funebri: cantare presso il tumulo, *ad tumulum* e comporlo nel sepolcro *condes sepulchro*, e sono pronunciati in maniera solenne, con una formula, *condes sepulchro*, che è per lo più epica.<sup>34</sup>

Toni epici caratterizzano anche l'inizio del canto della ninfa, descritto nei due versi successivi. Lo strumento musicale viene indicato ancora una volta con una nuova denominazione, *calamum*: in questa sezione il Pontano fa ricorso a tutti i termini fornitigli dalla tradizione bucolica per designare gli strumenti musicali, con l'intento di alludere in maniera molteplice e varia alla poesia bucolica. Non a caso, nel v. 22, è prontamente presentata una nuova allusione lessicale bucolica nella formula *leuem calamum*, tratta, per di più, dalla quinta ecloga che funge da ipotesto bucolico privilegiato del componimento: Verg. *Ecl.* 5,2 (*Tu calamos inflare leuis, ego dicere versus*)<sup>35</sup>. L'espressione *labris admouit* ha invece carattere epico e viene usata anche da Sannazaro in *Pisc.* 4, 70 *Viderit et calamos labris admoverit audax*: l'attribuzione di un verbo solenne come *admouit* a un lieve calamo produce come risultato la nobilitazione ed esaltazione dello stesso.

La solennità del passaggio è testimoniata anche dalla formula *alto corde*: la bipartizione fra i due versi mediante *enjambement* segna uno stacco profondo che esalta la gravità dell'immagine<sup>36</sup>. Anche le restanti espressioni del verso, *dedit gemitus* e *cantus effusi*, rivelano caratteri epici: la prima trova un precedente epico in Verg. *Aen.* 2, 53 (*Insonuere cauae gemitumque dedere cauernae*), ma è molto usata anche nelle *Metamorfosi* ovidiane<sup>37</sup>. La seconda compare sempre in epica, in un passo molto significativo dei *Punica* di Silio Italico: Sil. Ital. *Pun.* 14, 462-475:

Hos inter Daphnis, deductum ab origine nomen

---

<sup>33</sup> Cfr. ad esempio il riuso che si fa del passaggio virgiliano nella sezione delle profezie della settima pompa, pp. 236 ss.

<sup>34</sup> Enn. *Ann.* 126 *Heu quam crudeli condebat membra sepulcro*; Verg. *Aen.* 6,152 *Sedibus hunc refer ante suis et conde sepulcro*; Hor. *Epod.* 9,26 *Virtus sepulcrum condidit*; Ovid. *Met.* 7,618 *Aut mihi redde meos, aut me quoque conde sepulcro.*"; Ovid. *epiced.* *Drusi* 67 *Condidit Agrippam quo te, Marcelle, sepulcro*; Manil. *Astr.* 4,837 *Atque uno metuit condi natura sepulcro*; Stat. *Silu.* 5,1,15 *Annuat: haut alio melius condere sepulcro*; Hos. *Geta Med.* 438 *Huc geminas nunc flecte acies et conde sepulcro.*

<sup>35</sup> A partire dalla bucolica virgiliana diventa il modo convenzionale di connotare il calamo: cfr. anche Verg. *Georg.* 2,358 *Tum leuis calamos et rassae hastilia uirgae*; Ovid. *Met.* 7,778 *Nec Gortyniaco calamus leuis exit ab arcu*; Sen. *Octauia* 411 *Extrahere pisces rete uel calamo leui*; Petron. *frg.* 34,4 *Et leuibus calamis candida uerba dedi*; Sil. Ital. *Pun.* 17,88 *Castra leui calamo cannaque intecta palustri*; Mart. *Epigr.* 9,73,9 *Frange leues calamos et scinde, Thalia, libellos*; Alc. Avit. *Carm.* 6,3 *Inque leui calamo causarum respice pondus*; Anth. Lat. 637,7 *Quod leues calami, quod suavis cantat aedon*, Theodulf. *Carm.* 27,39 *Aut inflare leues calamos mandauerit illis*, *Carm. libr. II* 7,4 *Exercent calami si tua labra leues.*

<sup>36</sup> L'espressione ha una certa fortuna nella poesia classico-medievale: Ovid. *Met.* 2, 622 *Ora licet lacrimis alto de corde petitos*; Stat. *Theb.* 6, 705 *Molitur gressus; namque illum corde sub alto*; Stat. *Silu.* 5, 3, 221 *Qui genuit, plus ipse ferit, plus corde sub alto*; Prud. *Perist.* 10, 926 *Romanus alto corde suspirans diu*; Sedul. *Carm. pasch.* 5, 410 *Rite toris, an corde Petrus se diligit alto*; *Carm. Sibyll.* 128 *Pauper diues erit, corde qui credidit alto*; Boeth. *Cons.* 3, 11, 14 *Ni mersus alto uiueret fomes corde?*

<sup>37</sup> Cfr. anche Ovid. *Met.* 2, 606 *Icta dedit gemitum tractoque a corpore ferro*; Ovid. *Met.* 8, 513 *Aut dedit aut uisus gemitus est ille dedisse*; Ovid. *Met.* 8, 758 *Contremuit gemitumque dedit Deoia quercus*; Ovid. *Met.* 15, 612 *Demisere oculos omnes gemitumque dedere.* Auson. *Cento* 119 *Insonuere cauae gemitumque dedere cauernae*; Claud. *rapt. Pros.* 2, 233 *Cum gemitu talesque dedit Latonia uoces*; Prud. *Psych.* 797 *Quid possit furtiua manus.* "Gemitum dedit omnis"; Orient. *Comm.* 2, 308 *Et uox nulla, nisi quam dederit gemitus*; *Carm. Sibyll.* 82 *Vocibus et gemitum noctes diesque dedere*; Maxm. *Eleg.* 4, 56 *Intulit, et gemitus, quos mihi laeta dedit.*

Antiqua, fuit infelix, cui linquere saltus  
 Et mutare casas infido marmore uisum.  
 At princeps generis quanto maiora parauit  
 Intra pastorem sibi nomina! Daphnin amarunt  
 Sicelides Musae, dexter donauit auena  
 Phoebus Castalia et iussit, proiectus in herba  
 Si quando caneret, laetos per prata, per arua  
 Ad Daphnin properare greges riuosque silere.  
 Ille ubi septena modulatus harundine carmen  
 Mulcebat siluas, non umquam tempore eodem  
 Siren assuetos effudit in aequore cantus,  
 Scyllaei tacuere canes, stetit atra Charybdis,  
 Et laetus scopulis audiuit iubila Cyclops.

Nel passo di Silio, l'espressione è, in realtà, usata per il canto della sirena e a *cantus* viene attribuito l'aggettivo *assuetos* anziché *amaros*, ma è inserita all'interno di una digressione sull'eroe bucolico Dafni e, nello specifico, della descrizione del canto da lui intonato sull'*harundo*, che ha ricevuto in dono da Febo: dinanzi al suo canto tacque anche la Sirena, che non diffuse più i consueti gemiti in mare. Un passo che rivela, quindi, affinità con quello pontaniano per il riferimento al personaggio di Dafni, per il motivo del dono e per lo strumento donato.

La formula *cantus amarus* non solo è estranea al passaggio di Silio Italico, ma lo è anche alla tradizione poetica antica e umanistica, dal momento che essa non compare mai: costituisce in effetti, nella mentalità poetica sia antica che umanistica, una sorta di ossimoro, dal momento che in essa il canto è detentore di caratteristiche precise che ne fanno solitamente uno strumento consolatorio. "Canto amaro" è dunque ossimoro del tutto pontaniano, che ritorna anche nella quinta ecloga *Obtrectare ausus, et amaro incessere cantu* (5, ).

vv. 24-9: "Severat ipsa suo segetem cum coniuge et una  
 Purgarat valida segetem cum coniuge marra;  
 Ipsa suo segetem cum coniuge falce secarat,  
 Et gravidos torta culmos religarat avena,  
 Contuderatque suo messem cum coniuge, et aurae  
 Lactarat fragilem socio cum coniuge aristam.

Patulci diventa, dunque, portavoce del lamento di Meliseo-Pontano. Si apre, infatti, a questo punto una lunghissima sezione in cui viene riportato il suo compianto.

Il lamento del poeta si nutre di ricordi e il pianto riferito dalla ninfa si compone di immagini realistiche e vibranti di Ariadna ancora in vita. La differenza fondamentale rispetto agli epicedi di età classica consiste appunto nelle modalità di descrizione e rievocazione della moglie: il ricordo realistico della donna prevale sull'intento celebrativo. Adriana viene descritta come una qualunque donna del suo tempo, intenta nelle umili e quotidiane attività di tutti i giorni e della constatazione della privazione di questa quotidianità si sostanzia il lutto del poeta.

Il v. 24 prende avvio con il piuccheperfetto *seruerat*, utile a proiettare la scena e le immagini in un passato ormai lontano. Subito dopo il verbo, vengono affiancati i pronomi *ipsa* e *suo*, che suggeriscono la vicinanza affettiva dei due coniugi, e quindi viene presentata l'immagine della biada: *segetem*<sup>38</sup>. Dopo la cesura eptemimera, viene riproposta la dimensione degli affetti familiari mediante il complemento *cum coniuge*, che richiama precisamente la sfera matrimoniale; l'uso dell'avverbio *una*, collocato in fine di verso, accentua ancor di più l'idea del legame e dell'unione. La congiunzione *et*

<sup>38</sup> Per l'espressione *sere esegtem*: Theodulf. *Carm.* 16,2,2 *Quod placidae segetis seuit amore sator*.

introduce una nuova proposizione che va a completare ed ampliare le immagini della precedente: insieme al marito Ariadna aveva piantato le biade, insieme le aveva mondate con la marra robusta. Le proposizioni sono costruite in evidente parallelismo: anche il v. 25 prende avvio con il tempo piuccheperfetto (*purgarat*), e anche il v. 25 presenta la sequenza *segetem cum coniuge* dopo la cesura. La differenza più evidente consiste nell'introduzione dell'elemento della marra, a cui viene attribuito l'aggettivo 'nobilitante' *ualida*, come il Pontano fa anche in *Hesp.* 1, 283 *Hanc validis rastris et duro verbere marrae*.

Come accennato, Ariadna viene descritta nelle attività più umili e semplici della vita contadina; la spontaneità prevale sulla stilizzazione e ci offre un quadro preziosissimo, anche dal punto di visto storico, di quelle che erano le attività dei campi. Il linguaggio è estraneo all'eleganza della tradizione georgica o bucolica e il termine *marra* compare, nella poesia antica, per lo più nella trattatistica e nella satira: in: Colum. *Rust.* 72 *Tu penitus latis eradere uiscera marris*; *Rust.* 89 *Contundat marrae uel fracti dente ligonis*, in Ivv. *Sat.* 3,311 *Vomer deficiat, ne marra et sarcula desint*; *Sat.* 15,167 *Adsueti coquere et marris ac uomere lassis*<sup>39</sup>.

La sequenza *segetem cum coniuge* si ripresenta anche nel v. 26, ma questa volta dopo la cesura tritemimera e viene preceduta, come nel v. 24, dall'associazione *ipsa suo*. La formularietà presente nella sezione, che tende a riproporre in maniera insistente la formula *cum coniuge*, ha un fine ben preciso: quello di sottolineare l'unione dei due coniugi in vita. L'azione descritta nel v. 26 è quella della falciatura e la formula che la esprime, *falce secaret*, viene ripresa in questo caso dalla tradizione epigrammatica: *Vt cito testiculos et acuta falce secaret* (Mart. *Epigr.* 3,24,5)<sup>40</sup>.

Il v. 27 funge da completamento al precedente e descrive il momento della raccolta in cui si formano i covoni. La formula *cum coniuge*, in questo caso, non è presente, ma sottintesa. La scena viene affrescata in maniera piuttosto vivace, grazie anche alla costruzione del verso che affianca i due aggettivi *gravidos* e *torta*, che veicolano da una parte l'immagine grave del peso sostenuto dalla donna, dall'altra quella agile e dinamica della curvatura e della torsione delle spighe; sostantivi e verbi sono relegati nella seconda parte del verso dopo la cesura pentemimera: *culmos religarat auena*. L'associazione dell'aggettivo *culmus* e *gravidus* è solo in Coripp. Ioh. 2,72 (*Macubius; grauidis quasque \*\*\* miserrima culmis*), ma già nelle *Georgiche* è presente un'immagine molto simile, in Verg. *Georg.* 1,111 (*Quid qui, ne grauidis procumbat culmus aristis*), benché non espressa in termini identici. Lo stesso aggettivo *torta*, che qui è riferito all'avena, è georgico: in Verg. *Georg.* 1,349 (*Quam Cereri torta redimitus tempora quercu*), è attribuito alla quercia, ma nel verso precedente si sono menzionate spighe mature e falci: Verg. *Georg.* 1, 348 (*falcem matures quisquam supponat aristis*). A testimonianza della fortuna del passaggio, è da notare che tutta la sezione del verso collocata dopo la cesura tritemimera viene riutilizzata quasi identica, con la sola sostituzione del tempo verbale, da F. Molza in due passaggi dei suoi *Varia*: in *Varia* 34, 7 (*Quamprimum torta culmos religarit avena*) e in *Varia* 147, 7 (*Quamprimum torta culmos religarit avena*).

Il v. 28 riacquista la struttura dei versi precedenti: si apre con un verbo al tempo piuccheperfetto *contunderat* e presenta, dopo la cesura pentemimera, la formula *cum coniuge*; al posto di *segetem* è, però, collocato il termine *messem*. L'azione descrittavi è quella immediatamente successiva alla formazione dei covoni, che prevede la battitura del grano, espressa con formula originale, *contunderat messem*, che non è presente nella tradizione poetica né antica né umanistica, a riprova del forte grado di realismo del

<sup>39</sup> Cfr. anche Walt. Spir. Scol. 2,48 *Impiger apposita radicitus erue marra*; Radulf. Cadom. Tancr. 503 *Vtimini gladiis: eget his haec area marris*.

<sup>40</sup> Cfr. poi anche: Carm. Salisb. 10,27 *Quo falce incipitur foenum per prata secari*; Carm. Salisb. 11,13 *Quintilis falcem collo dum uectat acutam*.

frangente. Chiude il verso il termine *aurae* che appartiene, però, a una nuova proposizione esplicitata nel verso successivo: viene dunque a crearsi un forte *enjambement* che lascia in posizione di rilievo il termine *aurae*, capace d'imprimere al verso e all'immagine una grande ariosità.

Il v. 29 detiene i caratteri strutturali convenzionali nella sequenza: l'attacco occupato da un piuccheperfecto, *iactarat*, la presenza della formula *cum coniuge* dopo la cesura (eftemimera), un forte iperbato fra il termine *aristam* e l'aggettivo *fragilem*. L'attribuzione di *fragilem* ad *aristam* è bucolica e ricorre in Calp. Sic. *Ecl.* 6,57 nella descrizione del puledro di Licida, tanto veloce che, quando corre, tocca, ma non curva le fragili spighe: *Tangeret ut fragiles, sed non curuaret, aristas*<sup>41</sup>. L'associazione del termine *aura* a *iacto* è, invece, in App. *Dirae* 29 (*Iactabis mollis ramos inflantibus auris*), in un passo in cui pure si descrivono i campi di grano in estate.

Al termine *coniuge* viene affiancato, in questo verso, l'aggettivo *socio*: nella parte finale della sequenza viene sottolineato ancora più forte il legame tra i due coniugi. D'altra, parte la stessa formula *cum coniuge* diventa una sorta di ritornello nella sequenza e va a scandirla in maniera ossessiva e quasi rituale.

vv. 30 -32: Interea socio demulserat aera cantu,  
Mox simul aestiva requierat fessa sub umbra,  
Carpebatque leves caro cum coniuge somnos.

I vv. 30-32 racchiudono un tenero e dolcissimo quadretto di vita familiare: il riposo dei coniugi dopo il lavoro. Il carattere di pausa è segnato dall'avverbio *interea*, mentre il termine *socio* riprende quello del verso precedente. Questa volta, però, non è riferito al termine *coniunx*, ma a *cantu* e sta a indicare il canto congiunto dei due sposi, che addolcisce l'aria. L'uso del verbo *demulceo* in associazione con *aera* non è attestato, mentre lo è il verbo *mulceo* in Lucr. *Rer. nat.* 4, 136 (*Aera mulcentis motu. nam saepe Gigantum*) e in Ovid. *Fast.* 1, 155 (*Et tepidum uolucres concentibus aera mulcent*); neppure l'espressione che unisce *demulceo* a *cantu* ha attestazioni classiche, ma ne ha molte il verbo base *mulceo* insieme a *cantu*, sia nella poesia antica<sup>42</sup> che umanistica<sup>43</sup>.

Nel v. 31 viene raffigurato il tenero e sereno quadretto della donna che riposa stanca all'ombra, nel caldo estivo. Dapprima fa irruzione l'immagine dell'estate mediante l'aggettivo *aestiva* in forte *transiectio* con il sostantivo *umbra* a cui si riferisce e con il quale forma una sorta di sinestesia, comunque ben attestata nella tradizione<sup>44</sup>;

<sup>41</sup> L'unica occorrenza nella poesia umanistica è in Bargaesus *Syrias* 3, 337 *Incubuit segeti, fragiles infregit aristas*.

<sup>42</sup> Con il semplice verbo base *mulceo*: Verg. *Aen.* 7, 34 *Aethera mulcebant cantu lucoque uolabant*; Stat. *Theb.* 6, 355 *Interea cantu Musarum nobile mulcens*; Claud. *Rapt. Pros.* 1, 246 *Ipsa domum tenero mulcens Proserpina cantu*; Drac. *Romul.* 7, 97 *Quae cantu mulcere solet sub uoce canora*; con composti di *mulceo*: Claud. *Carm. min.* 25, 106 *Permulcent Athesin cantu, quas Larius audit*; Ennod. *Carm.* 1, 6, 15 *Permulcent pelagi numen uenerabile cantu*; Wandalb. *Mens.* 91 *Suetae multisono permulcent aera cantu*.

<sup>43</sup> Chaula *Parth.* 8, 278 *Fundere et agricolam vario mulcescere cantu*; Strozzi *Bors.* 2, 16 *Mulcebant cantu dominam pariterque volabant*; Erot. 6, 7, 23 *Humanas avium quae mulcent cantibus aures*; Pontano *Uran.* 1, 182 *Ocia cantantes mulcent ignava Camoenae*; *Uran.* 3, 658 *Mulcentis cantu pecudes et arundine silvas*; *Uran.* 5, 643 *Et canere, et longum cantu mulcere laborem*; *Hesp.* 1, 140 *Solari et mollem cantu mulcente laborem*; Verino *Carl.* 7, 573 *Posset et infernas cantu mulceret Erinnes*, *Carl. app.* 1, 56 *Aethereos Cygnus mulcebat cantibus amnes*; *Carl. app.* 1, 716 *Aethereos Cygnus mulcebat cantibus amnes*; Marullo *hymn.* 3, 1, 157 *Hos cantu mulcere levi et suspendere hiantes*; Poliz. *Fontio* 185 *Marmaricos posset cantu mulcere leones*; Andreliino *Amor.* 2, 1, 9 *Nanque meas variis mulcebat cantibus aures*

<sup>44</sup> Ovid. *Met.* 13,793 *Solibus hibernis, aestiua gratior umbra*; Calp. Sic. *Ecl.* 5,20 *Pullat et aestiuas reparabilis inchoat umbras*; Petron. *Sat.* 131,1 *Mobilis aestiuas platanus diffuderat umbras*; Val. FL. *Argon.* 8,28 *Latmius aestiua residet uenator in umbra*; Mart. *Epigr.* 1,12,5 *Hic rudis aestiuas praestabat*

subito dopo è presentata quella, strettamente correlata, del riposo (*requierat fessa*); il risultato complessivo si accosta al passo di App. *Culex* 207 (*Languidaque effuso requierunt membra sopore*), dove è raffigurato il riposo del pastore, successivo, allo stesso modo, a un duro lavoro, il pascolo delle greggi.

Il movimento da cui sono attraversati i tre versi trova completamento nell'ultimo, il v. 32, dove viene descritto l'effetto ultimo della dolcezza del canto e dell'ombra estiva: il sonno dei due coniugi. Nel v. 32 viene recuperata la formularietà dell'espressione *cum coniuge*, aggettivata questa volta con *caro*, secondo un uso epigrafico (cfr. *Carm. epigr.* 452,1... *parum felix cum coniuge caro*) e interposto, come in precedenza, tra il termine in fine di verso, *somnos*, e un aggettivo, *leues*, staccati da una forte *transiectio*. Anche l'associazione *leues somnos* è di origine virgiliana, dove però essa compare al singolare: *cum leuis aetheriis delapsus Somnus ab astris* (Verg. *Aen.* 5, 838)<sup>45</sup>. D'altra parte, associato al verbo *carpo*, il sostantivo *somnus* compare sempre al plurale, e la stessa espressione *carpere somnos* è virgiliana (cfr. Verg. *Georg.* 3,435 *Ne mihi tum mollis sub diuo carpere somnos*; Verg. *Aen.* 4,555 *Carpebat somnos rebus iam rite paratis*<sup>46</sup>). In questo caso, poi, ancora più affine sembra il passo staziano di *Theb.* 1,585 (*Membra tepent, suadetque leues caua fistula somnos*), in quanto riferito al sonno concreto, causato dal suono della zampogna, così come quello dei due coniugi viene provocato dal canto.

vv. 33-35: Ah dolor, abreptamque toro avulsamque lacertis  
 Coniugis hanc rapuit volucris Proserpina curru,  
 Clausit et aeterno torpentia lumina somno

All'immagine di pace, serenità e amore coniugale finora rappresentata si oppone quella dei vv. 33-35, in cui è trasfigurata la morte della moglie mediante l'immagine di Proserpina che la rapisce. Il dolore fa improvvisa irruzione con l'interiezione *Ah dolor* che dà avvio al v. 33 e prosegue nel ricorso ai due icastici participi *abreptam* e *avulsam* che si alternano ai termini *toro* e *lacertis*, inerenti la sfera dell'inimità matrimoniale. Il patetismo e la disperazione della sezione si traducono in una struttura concitata del verso che lascia il termine *lacertis* sospeso in posizione finale e il genitivo *coniugis* corrispondente a inizio del verso successivo, a formare un profondo *enjambement*. Il verso è dominato dal ricorso a un'immagine di ascendenza mitologica, come mostra la menzione di Proserpina che qui Pontano immagina come rapitrice di Ariadna. Ovviamente si tratta di una ripresa e un rovesciamento del mito: nella tradizione è Proserpina ad essere rapita dal carro di Ade<sup>47</sup>, in questo caso, invece, Proserpina si fa da rapita rapitrice e Ariadna impersona il ruolo che normalmente è attribuito alla figlia di Demetra. L'allusione alla tradizione è ancora più forte grazie all'uso dell'aggettivo *volucris* per il termine *curru*, come avviene in Claud. *rapt. Pros.* 2,247 (*Interea uolucris fertur Proserpina curru*).

---

*porticus umbras*; Merob. *Carm.* 3,1 *Explicat aestiuas ramis errantibus umbras*; Ven. Fort. *Carm.* 6,6,3 *Hic tener aestiuas defendit pampinus umbras*, Aenigm. Bern. 36,1 *Paruulus aestiuas latens abscondor in umbras*.

<sup>45</sup> Cfr. anche Ovid. *Fast.* 4, 332 *Dantque leui somno corpora functa cibo*; Sil. Ital. *Pun.* 7, 300 *Vt pepulere leuem intrantis uestigia somnum*; Val. Fl. *Argon.* 3,33 *Et iam prona leues spargebant sidera somnos*; Engelm. *Carm.* 1,45 *Somnos uelle leues zephyrosue tenere fugaces*; Radulf. Cadom. *Tancr.* 189 *Arte queunt: oculique leues inducere somnos*.

<sup>46</sup> Sil. Ital. *Pun.* 16,119 *Carpenti somnos subitus rutilante coruscum*; Auson. *per. Od.* 6,1 *Carpebat somnos dudum aerumnosus Vlixes*; Epigr. Bob. 16,3 *Aera madere mero uiuos et carpere somnos*, Sedul. *Carm. Pasch.* 3,56 *Ipse autem placidum carpebat pectore somnum*; Alc Avit. *Carm.* 2,10 *Iam si praedulces delectat carpere somnos*; Coripp. *Ioh.* 1,235 *Carpebat somnos, cautus cum forte magister*.

<sup>47</sup> cfr. Anth. Lat. 104,7 *Namque ut Plutonis rapta est Proserpina curru*, Claud. *rapt. Pros.* 2,204 *Diffugiunt Nymphae: rapitur Proserpina curru*.

Nel v. 35 l'immagine di morte diviene ancora più esplicita e il poeta ricorre a quella più convenzionale degli occhi che si chiudono in un eterno sonno. In posizione di rilievo iniziale è posto il verbo *clausit*, seguito dal chiasmo *aeterno torpentia lumina somno*. L'immagine degli occhi chiusi in un sonno eterno è già in Verg. *Aen.* 10, 745-6 *Olli dura quies oculos et ferreus urget / Somnus, in aeternam clauduntur lumina noctem*, dove è riferito alla morte di Orode e dove sono presenti pressappoco tutti gli elementi qui evidenziati: il sonno, gli occhi, l'aggettivo *aeternum*, il verbo *claudere*, benché espressi in maniera leggermente diversa<sup>48</sup>. Nel passo pontaniano si ha la sostituzione della notte eterna con il sonno eterno e soggetto dell'azione è Proserpina stessa, anziché il sonno. Agli occhi è attribuito il participio *torpentia*: il verbo *torpere* in associazione al termine *lumina* è già in Stat. *Silu.* 2,1,146 (*Septima lux, et iam frigentia lumina torpent*); ma, più specificatamente, il participio *torpens* attribuito a *lumina* ricorre solo in Sidon. *Carm.* 7,134- 5 (*Post Phlegram pugnare Iouem, torpentia tolle / Lumina, detersam mentem caligo relinquat*).

Il poeta ricorre dunque alle potenzialità eufemistiche dell'allusione mitologica e letteraria per stemperare la drammaticità della raffigurazione della morte della moglie.

vv. 36-40: Lugeat hanc desertus ager desertus et hortus  
 Et deserta teges desertae et compita villae;  
 Imprimis luge, labor, heu labor irrite, luge,  
 Et marrae et segetes fraudataque praemia ruris  
 Et vanam sine fruge operam manuumque boumque.

Dal v. 36 vengono descritte le conseguenze della scomparsa di Adriana sul suo mondo. L'occhio del poeta ritrae dapprima a grandi linee i luoghi rimasti privi di Adriana e per questo ora intenti a piangerla. Il tono del v. 36 viene segnato di nuovo da un verbo posto in posizione iniziale di rilievo: *lugeat*. Subito dopo è collocato l'oggetto del pianto, la moglie, indicata con il pronome *hanc*; infine i soggetti: *ager* e *hortus*. Entrambi ricevono come attributo *desertus*, che viene dunque duplicato all'interno del verso, a sottolineare la solitudine e desolazione lasciata dalla morte della donna. Il verso successivo, v. 37, si risolve in una *cumulatio* di elementi che piangono la morte della donna (*et...teges et compita*). Il polisindeto amplifica l'idea di accumulo di luoghi che si uniscono al cordoglio, mentre anche i due nuovi elementi, *teges* e *villae*, sono accompagnati dall'aggettivo *desertus*. I due sono separati dalla cesura pentemimera che stacca *teges*, imprime una breve pausa e fa ripartire il ritmo del verso con il patetico *desertae* riferito a *villae*.

Nel v. 37 il congiuntivo esortativo si trasforma in imperatio perentorio e iterato *luge, luge*: il frangente sale di *pathos*, come mostra anche l'apostrofe duplicata diretta al lavoro (*labor, heu, labor irrite*) e l'uso dell'interiezione patetica *heu*. I due imperativi incorniciano le due apostrofi alla fatica, nelle quali è individuabile una tensione emotiva in crescendo: si parte dalla semplice invocazione *labor*, si passa all'esclamazione di dolore *heu*, si riprende l'invocazione alla fatica, ma vi si aggiunge l'aggettivo *irritae*, che vi conferisce ancora maggiore disperazione, dal momento che rimarca l'inutilità del lavoro in assenza della donna<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> L'immagine ritorna simile in Virgilio, in *Aen.* 12, 310 *Somnus, in aeternam clauduntur lumina noctem*; per la morte di Podalirio. Cfr. anche Carm. epigr. CLE 1997, 8 *Hic tumulata silet aeterno munere somni*. Al di là del riferimento al sonno, l'immagine della morte che chiude gli occhi è anche in: Ovid. *Met.* 3,503 *Lumina mors clausit domini mirantia formam*; Stat. *Theb.* 2,643 *Mortis, et alterna clauserunt lumina dextra*; Mar. Victor *Aleth.* 3,710 *Quod poenam anteuenuit, damnandis lumina clausit*.

<sup>49</sup> La formula *labor irritus* compare in Ovid. *Met.* 1,273 *Vota iacent longique perit labor irritus anni*, dove indica gli effetti distruttivi di un temporale provocato dall'ira di Giove. Nella poesia umanistica italiana viene adottata ancora da Pontano in *Hesp.* 2, 97 *Frigora ne perimant, pereat labor irritus anni* e

Nei versi successivi si ricorre nuovamente al polisindeto e alla struttura cumulativa per dare l'idea di un ammasso di elementi che prendono parte al dolore: nel v. 39 vengono rimenzionati gli elementi della *marra* e delle *segetes*, già ricordati e descritti. La cesura pentemimera interviene a staccare e distinguere nel verso i soggetti (*marra* e *segetes*) dagli oggetti del lamento (*fraudata praemia ruris et...vanam operam*), che vengono disposti nella seconda parte del v. 39 e nel verso 40: a dover essere piante sono i premi della campagna, aggettivati con il participio *fraudata* in un'efficace espressione ossimorica, e l'opera delle mani e dei buoi. In entrambi i casi è affidato a un attributo preciso il compito di connotare in maniera negativa questi elementi: nel primo si tratta di *defraudata*, riferito a *praemia ruris*, nel secondo di *uanam* riferito all'opera delle mani e dei buoi. È il senso di inutilità e vanità a tormentare il poeta, come mostra il ricorso all'aggettivo *irrite* al v. 38, a *vanam* al v. 40 e all'espressione *sine fruge* sempre allo stesso verso. Il passaggio ricorda vagamente, per la presenza della stessa espressione, Ovid. *Met.* 8,789 *Triste solum, sterilis, sine fruge, sine arbore tellus*, dove viene descritta la terra abitata dal Freddo, dal Pallore e dalla Fama nelle parole di Cerere<sup>50</sup>.

vv. 41 -4: En squalent prata et sua sunt sine honore salicta,  
 Extinctamque Ariadnan agri, Ariadnan et ipsae  
 Cum gemitu referunt silvae, vallesque queruntur;  
 Extinctamque Ariadnan iterant clamantia saxa  
 Et colles iterant Ariadnan, Ariadnan et amnes.

Nel v. 41 prosegue la descrizione della natura privata di Ariadna, con immagini di desolazione e squallore: dall'ambito familiare si è passati a quello agreste, per arrivare, qui, a quello bucolico. Il primo riferimento è, infatti, ai prati, per i quali è usato il verbo *squalent*, con un'espressione simile a quella di Claud. *rapt. Pros.* 3,239 (*Deficiunt riui; squalent rubigine prata*), che si conferma ipotesto di riferimento della sezione. Il secondo elemento naturale preso in considerazione sono, invece, i salici, *salicta*; l'aggettivo possessivo *sua* marca il legame con la donna, mentre l'espressione *sine honore*, meno icastica della prima, indica il grado di abbandono delle piante.

Il v. 42 pone in posizione di rilievo l'oggetto, *Extinctam Ariadnan*, e immediatamente dopo il soggetto *agri*: la giustapposizione marca, per antitesi, ancora una volta la distanza reale e il legame ormai spezzato fra le due cose; il nome della donna viene iterato subito dopo il termine *agri*, che si trova in questo modo circondato dal nome di Ariadna. Nell'ultimo piede del verso incomincia ad essere suggerito, mediante l'aggettivo *ipsae*, il soggetto, che però viene svelato solo nel verso successivo con l'intento di creare un ritardo nelle attese del lettore. Il v. 43 prende avvio, infatti, di nuovo con una espressione di dolore *cum gemitu*, che fa da richiamo al participio del verso precedente *extinctam*. Per esprimere la propria sofferenza, insomma, il poeta si concentra sull'*incipit* dei versi, dove colloca espressioni attinenti alla sfera del dolore:

---

poi ricorre in Mantov. *Parth.* VII 159 *Sum thalamis praefecta, meus labor irritus omnis*; Paolini *Carm.* 110, 5 *Reddere si cupiam tibi par, labor irritus: ergo*; Paling. *Zod.* 9, 489 *Sed furit incassum et vexat labor irritus illum*.

<sup>50</sup> L'espressione ritorna poi in Manil. *Astr.* 4,428 *Quodque per has geritur partes sine fruge creatur*; Iuvenc. *Euang.* 2,780 *Exponit rapidis auibus sine fruge rapinam*; Ennod. *Carm.* 2,140,1 *Heu quotiens calidis uitis sine fruge labellis*; Ven. Fort. *Carm.* 3,10,21 *Quae prius in praeceps ueluti sine fruge rigabant*; Ven. Fort. *Carm.* 6,1,87 *Nulla dies sine fruge uenit: nisi congrua praestet*; Fulc. *Nupt.* 1,678 *Hos idem numerus primos sine fruge sequetur*; Alan. *Parab.* 18 *Et labor in miseris est sine fruge scholis*; Ioh. Garl. *Epithal.* 10,310 *Altisonus mugit bos sine fruge miser*; Alb. Stad. *Troil.* 1,257 *Antenor sine fruge uidens se semina ferre*.

*squalent, extinctamque, cum gemitu*. I versi, cioè, si aprono sotto un cattivo auspicio, in quanto il termine iniziale li carica di una *nuance* negativa che li segna interamente.

Dopo la cesura tritemimera, che isola e valorizza l'espressione *cum gemitu*, vengono presentati verbo e soggetto, *referunt silvae*, ed è affrescato, così, un quadretto bucolico, che è delineato ancora più dettagliatamente dalla frase *vallesque queruntur*. La forte *transiectio* fra *ipsae* e *ualles*, lasciando l'aggettivo nel verso precedente, permette al poeta di disporre soggetti e verbi in una struttura perfettamente chiasmica, *referunt silvae uallesque queruntur*: la dimensione del suono che appartiene ai due soggetti viene, così, ad avvolgere le selve e le balze, come appunto fa il lamento funebre. Il verso, che era iniziato con il termine *gemitu*, si conclude con il verbo *queruntur*, in un equilibrio concettuale del tutto armonico. Se l'immagine del riecheggiare delle selve è vagamente bucolica, le formule *referunt silvae* e *valles queruntur* non sono attestate dalla tradizione, ma rimandano comunque a Verg. *Ecl.* 6, 84 (*Ille canit (pulsae referunt ad sidera ualles)*), dove il verbo *referunt* è però attribuito a *valles*.

Il riecheggiare del lamento acquista dimensioni e misure sempre più vaste: il verso successivo, v. 44, prende avvio di nuovo con l'oggetto *Extinctamque Ariadnan* in inizio di verso, come era stato per il v. 42. In effetti, il poeta sta descrivendo, in questo frangente, un'ulteriore forma di eco: quella da parte dei sassi. Il soggetto *saxa* va a occupare l'ultimo piede del verso (v. 44), ed è connotato con il participio *clamantia*, di ascendenza ovidiana<sup>51</sup>; l'accostamento del participio al verbo *iterant*, poi, accentua l'idea del lamento che risuona nella natura.

Nel verso successivo, v. 45, si fa ricorso nuovamente al polisindeto e alla *cumulatio* per indicare l'affollarsi di elementi naturali che partecipano al *threnos*: ripetono il nome di Aridana anche i colli e i fiumi. L'idea dell'eco e dell'iterazione del lamento trova una traduzione grafica nella ripetizione insistita di alcuni elementi: il nome *Ariadnan* per tre volte (v. 44-45) e il verbo *iterant* per due volte (vv. 44-45). Rispetto alla proposizione precedente, in quella del v. 45 viene invertita la posizione soggetto-oggetto: prima il soggetto *colles*, poi il verbo *iterant* poi l'oggetto *Ariadnam*. In questo modo, la proposizione può essere letta in struttura chiasmica con la precedente *iterant clamantia saxa, et colles iterant*. Nella seconda parte del v. 45 la posizione soggetto-oggetto è nuovamente invertita: prima l'oggetto *Ariadnan* e poi il soggetto *amnes*; i due oggetti vengono così a trovarsi accostati, ma con intento di *variatio* il poeta adotta due forme diverse: quella latina *Ariadnam* e quella grecizzante *Ariadnan*.

vv. 46-48: *Convenient hululae ad questus gementque querelam,  
Infelixque Ariadnan avis gemat ore sub imo;  
Ipse etiam querulae iungant suspiria frondes.*

Nei versi successivi è descritta la partecipazione al lamento anche del mondo animale, degli uccelli. I primi animali menzionati sono i gufi, il cui verso lamentoso viene ricordato già in Verg. *Ecl.* 8, 56 (*Certent et cycnis ululae, sit Tityrus Orpheus*) in contrapposizione al canto del cigno<sup>52</sup>. La formula *ad questus* viene, non a caso, collocata accanto al secondo verbo *gementque*, che regge a sua volta il termine

<sup>51</sup> L'attribuzione del participio *clamans* ad elementi della natura ricorre più volte in Ovidio, sebbene mai riferito ai sassi: Ovid. *Met.* 8,229 *Oraque caerulea patrium clamantia nomen*; Ovid. *Met.* 11,665 *Oraque nostra, tuum frustra clamantia nomen*; Ovid. *Pont.* 1,2,33 *Vos quoque felices, quarum clamantia fratrem*; cfr. anche Stat. *Theb.* 6,52 *Quam trucis Ionii rabies clamantia ponto*; Val. Fl. *Argon.* 1,292 *Respiceres miserae clamantia uirginis ora*.

<sup>52</sup> Cfr. anche Avien. *Arat.* 1703 *Si matutinas ululae dant carmine uoces*; Anth. Lat. 762, 41 *Ast ululant ululae lugubri uoce canentes*; Paul. Nol. *Carm.* 27, 576 *Tormentis ululas atque inter pocula cantas*; *Carm. epigr.* CLE 1936, 1 *Fullones ululam[qu]e cano, non arma uirumq[ue]*.

*querelam*. La cesura pentemimera scandisce dunque il verso in due sezioni, di cui la prima contiene il verbo dinamico, *conueniant*, e il soggetto, *ululae*, la seconda concentra in maniera densissima tre termini inerenti la sfera del lamento *questus*, *geminent*, *querelam*. Il verso successivo, ugualmente, propone un quarto termine relativo al pianto e al compianto, *gemat*: l'oggetto è di nuovo *Ariadnan*, il cui nome si trova incastonato tra i termini *Infelix* e *avis*, quasi a dividerne il destino di morte. Tale perifrasi viene, infatti, usata in Hor. *Carm.* 4,12,6 (*Infelix auis, heu, Cecropiae domus*) per indicare la rondine, uccello in cui fu trasformata Procne, dopo aver dato in pasto il figlio Iti a Tereo per vendicare la violenza su Filomela<sup>53</sup>.

Nel v. 48 partecipi del compianto sono le frondi e l'idea del lamento non è conferita dall'impiego di verbi specifici, ma da altri termini: il pronome *ipsae* riferito alle fronde e il termine stesso *frondes* aprono e chiudono il verso, nel cui mezzo trova spazio l'evocazione del pianto, per mezzo dell'aggettivo *querulae* e del sostantivo *suspiria*. L'aggettivo *querulae* non viene mai associato a *frondes* nella tradizione poetica classica<sup>54</sup>, ma in Ovid. *Trist.* 5, 1, 60 (*Hoc querulam Procnen Halcyonenque facit*) è riferito a Procne, che era stata allusa nel verso precedente. Le fronde si caricano, dunque, di un carattere che è proprio dell'uccello al cui lamento uniscono i propri sospiri.

vv. 49-52: Duxerat ipsa levi fuso subtegmen, et ipsa  
 Tenuia sub celeri versarat pollice fila;  
 Ipsa sua studiosa manu glomerarat in orbem,  
 Atque hinc vimineis honerarat lecta canistris,

I versi successivi danno vita a una nuova sequenza in cui Adriana viene ritratta non più intenta al lavoro dei campi, della semina e della raccolta, ma al lavoro domestico della filatura. Anche questa sezione si rivela estremamente preziosa per la conoscenza degli usi e costumi e del lavoro domestico di una donna del quindicesimo secolo, visto il realismo da cui è contraddistinta.

Ancora una volta è un piucchepperfetto a dare avvio al verso, *duxerat*: il verbo viene fortemente staccato dal suo oggetto, *tegmen*, mediante l'interposizione del soggetto *ipsa* e della formula *levi fuso*, che non è della tradizione, ma che Pontano usa anche in *Coniug.* 1, 9, 16 *Viminaque et fuso stamina torta levi*. Tuttavia nella tradizione è spesso attestata la presenza dell'aggettivo *levis* in contesti in cui viene menzionato il fuso e si descrive la filatura: così Ovid. *Met.* 4, 221 (*Leuia uersato ducentem stamina fuso*) e Ovid. *Met.* 6, 22 (*Siue leui teretem uersabat pollice fusum*). Il verso si conclude con l'*iteratio* del pronome *ipsa* che richiama l'attenzione sulla figura di Adriana. Il pronome rimane sospeso alla fine del v. 49, mentre con ardito *enjambement* il resto della proposizione occupa l'intero verso 50 ed è disposta con un'estrema attenzione retorica. La dinamica delle *transiunctiones* ha come fulcro il verbo *uersarat* che domina il verso nel suo centro ed è circondato dall'espressione piuttosto rara e preziosa *celeri pollice*<sup>55</sup>.

L'espressione *tenuia fila*, invece, è divisa per tutto il verso: l'aggettivo a *incipit* e il sostantivo alla fine. L'associazione di *tenuis* e *filum* è piuttosto frequente nella poesia

<sup>53</sup> *Infelix auium gloria* definisce Ovidio il pappagallo della sua donna nell'epicedio dedicatogli: Ovid. *Am.* 2,6,20 *Infelix auium gloria nempe iaces*.

<sup>54</sup> In quella umanistica invece, l'associazione è attestata ancora in Pontano *Parthen.* 2, 6, 19 *Et lenem querula carpit sub fronde quietem*; e poi in Darcio *epigr.* 2, 4 *Nidum sub querula fronde recondit avis* e Aleand. *iun. Amar.* 144 *Addere nec cessent querulae suspiria frondes*.

<sup>55</sup> L'attribuzione dell'aggettivo è solo in *Carm.* Cent. 77,2 *Scribere certatim pollice cum celeri*.

classica<sup>56</sup>, ma al plurale compare solo in Lucr. *Rer. Nat.* 3,383 (*Nec nebulam noctu neque aranei tenuia fila*).

Come nella sezione relativa al lavoro dei campi, il poeta si sofferma anche qui sulle varie fasi del lavoro di Ariadna, che vengono presentate dettagliatamente e progressivamente. Dopo aver descritto la filatura e l'atto di avvolgere i fili, si passa alla formazione dei gomitoli nel v.51. Il verso prende avvio di nuovo con il pronome *ipsa* seguito dall'attributo *studiosa manu*, che sottolinea ancora una volta la fatica e l'operosità di Adriana. Nella sezione è anzi attiva una vera e propria retorica del lavoro e della laboriosità femminile: la tendenza a caratterizzare in questo modo Adriana è uno strumento di esaltazione e omaggio nei confronti della donna: ella incarna, cioè, l'ideale di donna e moglie dell'epoca. Questa suggestione viene evocata tramite l'aggettivo *studiosa* che costituisce, infatti, una formula piuttosto amata dal Pontano<sup>57</sup>. La resa dell'immagine dei gomitoli con il verbo *glomero* e il sostantivo *orbs* è invece già in Ovid. *Met.* 6,19 (*Sive rudem primos lanam glomerabat in orbes*), che la usa appunto in riferimento al lavoro di Aracne<sup>58</sup>. Qualche verso dopo, Ovidio usa anche un'altra espressione molto simile a quella qui trovata: *sive levi teretem uersabat pollice fusum*. Nel poeta latino, però, l'aggettivo *levi* è riferito a *pollice* e non al fuso, come in Pontano, e per il fuso è adoperato, invece, l'aggettivo *teretem*.

La fase successiva dei lavori di Ariadna prevede che i gomitoli scelti vengano deposti nei canestri. Il realismo della descrizione si evidenzia nella scelta dell'aggettivo *vimineis*, che dà vita a un'associazione non attestata nella tradizione classica, ma ben presente in quella medievale e umanistica<sup>59</sup>. L'associazione del verbo *onero* e di *canistris* è invece già in Verg. *Aen.* 8, 180 (*Viscera tosta ferunt taurorum, onerantque canistris*), dove indica le ceste in cui vengono riposte le viscere dei tori nell'ambito di un sacrificio<sup>60</sup>.

vv. 53-62: Dum tenui insertas orditur pectine telas,  
Unde viro, unde et natis sua texta pararet,  
Unde sibi cultumque sinum et mantilia cana,  
Quis olus intactamque rosam deferret in urbem  
Atque arae solitos verno sub tempore flores.  
(Ah dolor, ah lacrimae) verrentem licia et oras

<sup>56</sup> Catull. *Carm.* 64,113 *Errabunda regens tenui uestigia filo*; App. Ros. Nasc. 26 *Hanc tenui filo purpura rubra notat*; Hor. *Epist.* 2,1,225 *Nostros et tenui deducta poemata filo*; Ovid. *Pont.* 4,3,35 *Omnia sunt hominum tenui pendentia filo*, Gratt. *Cyneg.* 25 *Prima iubent tenui nascentem iungere filo*; Gratt. *Cyneg.* 358 *Circum labra sequi tenuique includere filo*; Ter. Maur. *Litt.* 25 *Tam filo tenui trahens*; Nemes. *Ecl.* 2,11 *Quod non tam tenui filo de uoce sonaret*; Auson. *Griph.* 67 *Et tenui filo. triplex quoque forma medendi*; Coripp. *Ioh.* 3,338 *Cur, Lachesis, hominum tenui pendentia filo*

<sup>57</sup> La formula compare prima di Pontano solo in Flor. *Lugd. Carm.* 22,25 *Quas studiosa manus multi sudore laboris*; l'umanista la utilizza altre due volte: *Uran.* 4, 148 *Ipsa manu ligat ad frontem studiosa capillos*; *Hesp.* 1, 288 *Et studiosa manus divellat gramina circum*; un'altra occorrenza è, infine, attestata in Anger. *Erot.* 187, 1 *Artificis studiosa manus dedit omnia, sed non*

<sup>58</sup> Cfr. anche Verg. *Georg.* 4,79 *Fit sonitus, magnum mixtae glomerantur in orbem*; Ovid. *Met.* 1,35 *Parte foret, magni speciem glomeravit in orbis*; Manil. *Astr.* 1,221 *Te testem dat, luna, sui glomeraminis orbis*; Manil. *Astr.* 1,844 *Mentitur paruas ignis glomeratus in orbis*; Lucan. *Phars.* 5,715 *Confusos temere immixtae glomerantur in orbis*; Seren. *Med.* 585 *In speciem erulidae paruos glomerabis in orbis*; Boeth. *Cons.* 3,9,15 *Quae cum secta duos motum glomeravit in orbis*; Wulfst. *Swith.* 1,582 *Protinus adueniunt, magnum et glomerantur in orbem*.

<sup>59</sup> Frideg. *Brevil.* 1356 *Vimineo condens corpus kiriale canistro*; Chaula *Parth.* 3, 343 *Thuraque vimineis mies portate canistris*; Ferrab. *Carm.* 3, 3 *Tubera vimineo mittit velata canistro*; Callimaco *Carm.* 62, 7 *Omnia vimineo pariter velata canistro*; *Epigr.* 1, 38, 7 *Omnia vimineo pariter velata canistro*; Mantov. *Sylv.* 2, 5, 209 *Dulce aliquid, tum vimineis matura canestri*; Bembo *Carm. inc.* 6, 144 *Grandia vimineis portantes dona canestri*; Gambaro *Navig.* 2, 517 *Vimineis portant epulas, lymphamque ministrant*.

<sup>60</sup> Di rimando anche Auson. *Cento* 15 *Dant famuli manibus lymphas onerantque canistris*; Anth. Lat. 7, 10 *Conclamant rapiuntque focis onerantque canistris*.

Stringentem telae radiosque et fila trahentem  
Occupat atra manu truncatque rigentia pensa  
Immitis Lachesis, crinemque e vertice vellit  
Purpureum, et furva circum caput horret in umbra.

In questa immagine idilliaca, di grande tenerezza e calore domestico, s'inserisce però, ben presto, un movimento nuovo, altro ed è rappresentato dalla congiunzione temporale *dum*. Al v. 53, infatti, prende avvio una temporale che insinua un cambiamento e rimane sospesa per molti versi: il verbo della principale comparirà solo al v. 60.

La nuova immagine offerta è ancora relativa alla tessitura e, nello specifico, viene rievocata Adriana che con il tenue plettro ordiva la trama delle tele. Ancora una volta emerge una decisa tendenza al descrittivismo e una ricercata cura per il particolare, individuabili, ad esempio, nel ricorso all'aggettivo *tenui* per connotare *pectine* e a participio *insertas* per connotare *telas*. Il poeta attinge nuovamente ad antecedenti classici in cui si fa riferimento alla tessitura: la clausola *pectine telas* è tratta da Verg. *Aen.* 7,14 (*Arguto tenuis percurrens pectine telas*), dove è usata per le tele di Circe, mentre in App. *Ciris* 178-9: (*Non arguta sonant tenui psalteria chorda, / Non Libyco molles plauduntur pectine telae*) ritorna con il termine *telae* al caso nominativo.

I successivi quattro versi (vv. 54-7) costituiscono un'ulteriore pausa e prolungamento dell'attesa, suscitata dalla tensione narrativa: la temporale rimane ulteriormente sospesa e allontanata dalla proposizione principale mediante l'inserimento di nuove subordinate che indicano le finalità della tessitura e continuano a descrivere la quotidianità di Adriana. I vv. 54 e 55 sono occupati da due proposizioni consecutive che indicano l'utilità del lavoro della donna: le tele servono per preparare vestiti al marito e ai figli (v. 54) e per se stessa (v. 55). Il v. 54 rievoca e celebra, quindi, la dimensione familiare, che è messa ulteriormente in evidenza grazie all'*iteratio* della congiunzione (*unde uiro, unde et natis*).

Il verso successivo, invece, è occupato dagli oggetti che la donna prepara per sé, *cultum sinum* e *mantilia cana*, dalla cui descrizione ancora una volta emerge il gusto per il particolare: le due formule non sono attestate nella tradizione classica: tuttavia in quella medievale è presente l'associazione di *mantilia* e *cana*<sup>61</sup>.

Nei vv. 57-8 l'immagine si complica ulteriormente grazie a una sorta di "zoomata scenica" con cui il poeta precisa anche la funzione dei fazzoletti tessuti dalla donna: la menzione dei fazzoletti diventa pretesto per raffigurare un ulteriore bozzetto che ha come protagonista sempre Ariadna, intenta a portare avvolti in essi ortaggi e rose destinati alla città e agli altari. Ancora una volta a spiccare è il realistico descrittivismo e la capacità mimetica di riprodurre immagini tratte dalla vita quotidiana femminile dell'epoca: i fiori portati in chiesa, gli ortaggi raccolti per essere venduti in città. Il realismo e la spontaneità della narrazione di questo frangente danno vita a esiti originali, come l'associazione di ortaggi e rose o la stessa formula *intactam rosam*, che non presenta altre attestazioni, eccetto un passaggio ovidiano che le si avvicina: Ovid. *Pont.* 3,4,61 *Nec minimum refert, intacta rosaria primus*<sup>62</sup>. La clausola *deferret urbem* compare invece nella tradizione, ma in contesto epico e con la forma verbale al passivo *defertur*: Verg. *Aen.* 10,688 *Et patris antiquam Dauni defertur ad urbem*<sup>63</sup>: il ricordo delle azioni delle donne assume un che di vagamente leggendario.

<sup>61</sup> Marbod. *Capit.* 7,45 *Pone dehinc mensas, mantilia candida, mappas*; Romul. *Metr.* 39,19 *Candida pars uillis ducunt mantilia tortis*.

<sup>62</sup> Maggiore fortuna in ambito umanistico: Callimaco *Epigr.* 2, 28, 16 *Intactis violis rosisque primis*; D'Arco *Num.* 2, 194, 14 *Texat et intactis lilia odora rosis*.

<sup>63</sup> Di riflesso anche: Val. Fl. *Argon.* 2,135 *Illa abit et mediam gaudens defertur in urbem*; Heiric. *Germ.* 5,270 *Vlteriora petens claram defertur in urbem*; Carm. *Luc.* 566 *Publica, propter quod Romam defertur in urbem*; Steph. Roth. *Norm.* 1,1119 *Praesulis officio corpus defertur in urbem*.

L'immagine appare ancora più ariosa e colorata grazie a una nuova menzione di fiori nel verso successivo (v. 57): il termine *flores* non solo è posto in posizione finale di rilievo, ma tra il termine e il suo aggettivo, *solitos*, viene creata una forte *transiectio* e interposta l'espressione *verno sub tempore*, che contribuisce ulteriormente a rendere vivace l'immagine grazie all'accento alla stagione primaverile. Il termine *arae*, che apre il verso e lo domina con la sua posizione incipitaria, a sua volta, comporta un sottile richiamo alla sfera del sacro, componente imprensicindibile della vita quotidiana femminile dell'epoca; l'aggettivo *solitos* seguente, ugualmente, richiama alla dimensione delle abitudini quotidiane, che si ripetono costantemente e immutabilmente e il Pontano ne fa uso in un contesto simile in *Hesp.* 1, 335 (*Et mecum solitos citriorum collige flores*), in cui si raffigura intento alla raccolta dei fiori insieme alla moglie.

A queste immagini colorate, primaverili e fiorite, racchiuse nel v. 57, che in qualche modo propongono la suggestione della vita che rifiorisce a primavera, si oppongono in stridente antitesi le immagini di morte del verso successivo. Il poeta, dunque, per comunicare l'esperienza dello strappo affettivo vissuta, ricorre alla tecnica narrativa di presentare prima immagini di vita e di serenità e opporgli improvvisamente quelle della morte, in modo da riprodurre la crudeltà, la perentorietà e l'ineluttabilità della morte.

Già al v. 58 comincia ad affacciarsi chiaramente il dolore con la interiezione *ah dolor, ah lacrimae!*, tuttavia il poeta prosegue per altri due versi nella descrizione delle attività in vita della moglie prima di svelarne l'esito. Il lessico comincia, però, a risentire del nuovo tono della descrizione, come mostra il ricorso al participio *verrentem*, di solito usato per indicare un'azione violenta e irruenta e, infatti, mai usato insieme al termine *licia*, come accade qui. Anche la struttura del verso si fa più scomposta e disordinata, come mostra l'*enjambement* tra v. 58 e v. 59, che lascia il termine *oras* sospeso in fine di verso e fa slittare al verso successivo l'altro participio *stringentem*; anche questa volta, la formula che associa il participio, *stringentem*, al termine *oras* appare sostanzialmente originale, ma particolarmente congeniale a Pontano, che la riusa qualche verso dopo: *Egl.* 2, 72 (*Dum telam stringebat et acre sonantia lina*).

I due participi sono disposti in struttura chiasmica *verrentem licia-oras stringentem*, ma, a sua volta, elegante è anche la correlazione con l'altro participio, *trahentem*, che è collocato alla fine del v. 59: i due participi, *stringentem* e *trahentem*, dunque, incorniciano il verso, mentre al suo interno sono disposti, in successione, ancora termini relativi alla tessitura: *telaē radios fila*: l'inserimento dell'ultimo termine della serie, *fila*, è pienamente giustificato dal participio seguente, in quanto l'associazione è ben attestata nella tradizione<sup>64</sup>.

Anche l'andamento fonico subisce una variazione e sterza verso i suoni duri della dentale *t* e quelli stridenti della sibilante e della liquida *r*: *verrentem licia et oras / stringentem telae radiosque et fila trahentem*, adatti a riprodurre il cigolio del telaio.

Le ragioni del ritorno del poeta sulle immagini della tessitura appaiono chiare nel verso 60, dove finalmente vengono presentati i verbi delle principali: *occupat* e *truncat*. Il v. 60, anzi, prende avvio proprio con il verbo *occupat* posto in posizione di rilievo e

<sup>64</sup> In Ovid. *Met.* 14,265 *Nulla trahunt digitis nec fila sequentia ducunt*; *fila* è riferito al verbo *ducunt*, ma il verbo *trahunt* è presente all'interno del verso e fa parte dell'immagine complessiva dei fili tirati; le altre attestazioni sono ancora più pertinenti: Manil. *Astr.* 1,666 *His adice obliquos aduersaque fila trahentis*; *Astr.* 1,600 *Fila trahunt alti cursum comitantia caeli*; *Astr.* 1,666 *His adice obliquos aduersaque fila trahentis*; Petron. *Frg.* 63,8 *Serica fila trahens, pretioso stamine ludis*; Mart. *Epigr.* 6,3,5 *Ipsa tibi niueo trahet aurea pollice fila*; *Epigr.* 13,57,2 *Improba cum morsu fila manique trahes*; Drac. *Laud. dei* 1,323 *Ser et fila trahit nullo sub pollice ducta*; Lux. *Anth.* 344,6 *Aeternoque putas stamine fila trahi*. Ven. Fort. *Carm. app.* 3,18 *Vt, dum fila traho, soler amore soror?*; Eug. Tolet. *Hex.* 1,207 *Seres fila trahit nullo sub pollice ducta*.

seguito dall'espressione *atra manu*, che contribuisce a far calare sul verso l'ombra angosciosa della morte. Se l'associazione *atra manus* è solo medievale e umanistica<sup>65</sup>, nella poesia classica è rinvenibile un' espressione molto vicina in Tib. *Eleg.* 1, 3, 4 (*Abstineas avidas, Mors precor atra, manus*), dove a *manus* è attribuito l'aggettivo *avidas*, ma in realtà è presente anche l'aggettivo *atra* attribuito a *Mors*: il poeta supplica la tenebrosa morte di tenere lontano da lui le sue mani avidi, in quanto bloccato in terra straniera, senza parenti che possano onorarne il sepolcro. Il gesto di Lachesi messo qui in scena ricorda, in qualche modo, anche quello descritto in un altro testo appartenente al genere epicedico, in Stat. *Silu.* 3, 3, 127 (*Gaudia, florentesque manu scidit Atropos annos*), dove a recidere gli anni del padre è però un'altra Parca, Atropo.

Stessa funebre e macabra icasticità è detenuta dal secondo verbo, *truncat*, che indica un taglio netto e deciso, che va a distruggere il lavoro già fatto: l'espressione *rigentia pensa* rimane, infatti, sospesa in fine di verso, come sospeso rimane il lavoro di Ariadna. La frase si completa, infatti, nel verso successivo, dove scivola con *enjambement* il soggetto dei verbi, *Lachesis*. Il verso si apre con l'epiteto *immitis* attribuito a Lachesi: ancora una volta, un *incipit* all'insegna del dolore. Lo stesso aggettivo viene attribuito più genericamente alle Parche in Prop. *Eleg.* 4,11,13 (*Non minus immitis habuit Cornelia Parcas*), mentre a Lachesi viene assegnato l'aggettivo *dura* in Sen. *Oed.* 986 (*Lachesis dura reuoluta manu*). In Ovid. *Epiced. Drusi* 375, infine, per indicare i regni della morte si ricorre a una perifrasi che suona come "regni della dea immite": *regna deae immitis parce irritare querendo*.

Il ricorso alla figura di Lachesi è ovviamente correlato alle precedenti immagini di Ariadna intenta alla tessitura. Lachesi è la parca incaricata di disfare i fili del destino e la sua attività è, dunque, parallelamente opposta a quella della donna; la contrapposizione messa in scena corrisponde a quella fra vita e morte: la filatura di Ariadna è vita, la 'sfilatura' della parca è morte.

Con l'intento di rappresentare il sopraggiungere della morte, il poeta ricorre di nuovo a un'immagine di ascendenza mitologica classica e la trasfigura nello strappo del capello da parte di Lachesi, secondo un modello virgiliano e ovidiano, individuato dalla Monti Sabia<sup>66</sup>. L'associazione di *crinem* e del verbo *vellere* è tuttavia, propriamente, in Stat. *Theb.* 8,294 *Atque is ubi intorto signavit uellere crinem*.

Nel v. 62 scivola, con un nuovo *enjambement*, a ulteriore riprova del ritmo sincopato del periodare, l'aggettivo *purpureum*, che, come nota la Monti Sabia, è appunto una ripresa da Ovid. *Met.* 8,93 *Purpureum crinem nec me nunc tradere crinem*<sup>67</sup>. Tuttavia la stessa associazione è presente anche in *Ciris* 28 "*Purpureum patris dempsissem uertice crinem*"; e per di più con la specificazione *vertice* che qui è presente.

L'aggettivo *purpureum* non solo richiama antecedenti classici, ma serve anche a mettere in risalto, per contrasto, l'immagine di ombra e oscurità che compare nel resto

<sup>65</sup> Per la poesia medievale: Theodulf. *Carm.* 28,854 *Nec uitam aut artus auferat atra manus*; Flod. *Ital.* 14,13,70 *Non tamen atra manus pauet addere fraudibus arma*; Alb. Stad. *Troil.* 2,518 *Inmergit Phrygibus, nec uacat atra manus*, Per la poesia umanistica: Bonif. Ver. *Eulisteia* 6, 198 *Tartarea, stigiisque umbris et manibus atris*; Braccesi *Carm.* 1, 23, 31 *Aut properet mors atra manus imponere saevas*; Naldi *Epigr.* 116, 10 *In nos mors nigras inferet atra manus*; *Epigr.* 177, 18 *Et senibus cito mors incit atra manus*; *Epigr.* 188, 8 *Tam subito nigras intulit atra manus*; Verino *Epigr.* 6, 4, 16 *Iniecitque atras lurida Parca manus*; Mantov. *Calam.* 1, 200 *Ultrices mors atra manus exercet et altis*; Mantov. Parth. V 289 *Innumeris, in praedam atris data manibus umbra*; Cimbriaco *Encom.* 4, 20 *Crudeles mors atra manus exercet et iras*; Anger *Erot.* 64, 6 *Bellorum rabies, et Necis atra manus*; Navagero *Lusus* 34, 29 *Fremensque, et atrum letifera manu*; Della Casa *Carm.* 1, 32 *Cum tibi mors avidas intulit atra manus*; *Carm.* 8, 16 *Atris tu manibus detrahis ebriae*; *Carm.* 11, 21 *Impurus atra quem populus manu*; Rota *Epigr.* 154, 4 *Aevi quod nunquam deleat atra manus*.

<sup>66</sup> I. I. Pontani *Eclogae, Nota* ai vv. 61-2, p. 88. La studiosa rintraccia due precedenti: uno relativo alla morte di Didone e allo strappo del capello da parte di Iride (*Aen.* 4, 698-704), l'altro inerente lo strappo del capello purpureo di Niso da parte della figlia Scilla (*Met.* 8, 93).

<sup>67</sup> Ibid.

del verso; subito dopo viene presentato, infatti, l'altro aggettivo, *furua*, riferito a *umbra*, dal quale è staccato con forte *transiectio*.<sup>68</sup>

Lo stacco e il contrasto sono marcati anche dalla cesura tritemimera; all'immagine purpurea dell'ultimo capello di Ariadna, ultimo segno di vita della donna, si oppone l'oscurità dell'ombra della morte. Il verso, con spiccato contrasto cromatico, si apre con *purpureum* e si chiude con *umbra*: al suo interno si conclude la rappresentazione del processo di morte e il verbo *horret* ne costituisce, con la sua icastica suggestività, il culmine.

vv. 63-4: Quo radii? Quo pensa? Quis, o quis staminis usus?  
Quo telae studium infelix? Quo pecten et orsa?

I due versi successivi sono occupati da una serie di domande retoriche incalzanti, con cui il poeta s'interroga sull'utilità del lavoro di Ariadna. Nella sequenza di domande, improntata a un fortissimo patetismo, il poeta dà voce all'interrogativo più tormentoso per l'uomo: l'utilità e il senso della vita dinanzi all'avanzare inesorabile della morte. La struttura delle proposizioni interrogative è ridotta all'osso, appunto per conferire loro immediatezza e patetismo: la prima è costituita semplicemente dall'interrogativo *quo* e dal sostantivo *radii*, la seconda, ugualmente, da *quo* e *pensa*. In questo passaggio il poeta recupera gli utensili di Ariadna già menzionati e li ripropone per dimostrane l'inutilità di fronte alla scomparsa della donna. La terza interrogativa è un po' più dilatata, grazie all'*iteratio* dell'interrogativo *quis*, a riprova di un aumento del coinvolgimento emotivo con conseguente incremento del ritmo delle interrogative.

Nel verso successivo è la prima domanda ad essere leggermente più estesa (*quo telae studium infelix*) e a trasmettere in maniera più estesa la 'rabbia' mediante il ricordo all'aggettivo *infelix*, mentre la seconda interrogativa è, ancora una volta, scarna ed essenziale: (*quo pecten et orsa?*). Quindi, nonostante il grado di emotività del passaggio, esso appare non scevro da un certo equilibrio strutturale e una certa armonia ritmica.

vv. 65- 75: O dolor, o lamenta. Gemat miserabilis, eheu,  
Consuetus dominae turtur, consueta columba.  
Illa colum ducebat: ibi vestigia circum  
Ludebant geminae volucres, ludentibus ipsa  
Et cicer et tenerum spargebat blanda cuminum,  
Mulcebatque manu. Gemat heu miserabilis, eheu,  
De trabe moesta sua nidumque relinquat irundo.  
Dum telam stringebat et acre sonantia lina  
Et cantu lenibat opus, tum flebilis ales  
Iungebat socias lacrimoso carmine voces  
Miscebatque modos. Gemat heu miserabilis, eheu,

Il v. 65 rappresenta il punto di arrivo della tensione emotiva accumulata in tutta la sequenza, che sfocia nella disperata esclamazione *O dolor, o lamenta!*. La vocazione trenodica del verso viene confermata dal prosieguo: subito dopo l'interiezione, viene immediatamente presentato il verbo *gemat*, seguito dall'aggettivo *miserabilis*, e quindi

<sup>68</sup> L'aggettivo compra in connessione con le ombre, benché non accordato esattamente con il termine *umbra* in Sen. *Herc. O.* 1964 *Nec puppis umbras furua transuexit meas*; Auson. *Cupido* 45 *Quas inter medias furuae caliginis umbram*; compare, invece, associato al termine in: Iuven. *Euang.* 4,149 *Abcondet furuis rutilos umbris radios sol*; Aldh. *Virg.* 908 *Et lichinus fumans furuis obtorpuet umbris*; *Virg.* 2321 *Furuas extingit latebrosi carceris umbras*; *Virg.* 2453 *Et fugiant furuas Christo trudente sub umbras*; *Enigm.* 58,7 *Vt furuas lumen noctis depelleret umbras*; *Vita Gisl.* 345 *Oceani furuis Titan dum se daret umbris*. A parte quella pontianiana, nessuna attestazione nella poesia latina umanistica italiana.

dall'interiezione *Eheu*. Il v. 65 è dunque composto esclusivamente di termini relativi alla sfera del lamento e del compianto.

Completamente diversa l'impostazione del v. 66. L'*enjambement* distanzia il verbo *gemat* e l'aggettivo *miserabilis* del v. 65 dai soggetti che sono disposti nel verso successivo: *turtur* e *columba*. I termini con cui si apre il v. 66 sono, dunque, esterni alla sfera del lamento e attinenti a quella domestica, come mostra il poliptoto dell'aggettivo *consuetus* (*consuetus* e *consueta*) e il termine *dominae*. Il poeta ha, quindi, volutamente concentrato tutti i termini negativi nel v. 65 e i termini domestici nel successivo: ha così distribuito fra i due versi le due diverse suggestioni, concedendo nel v. 66 una momentanea pausa nella tensione emotiva dopo il carico patetico del v. 65. Questa pausa, tuttavia, con il suo carattere di rievocazione di una consuetudine di Ariadna, rende ancora più vivo il contrasto con la morte presente e più profondo il dolore che ne deriva. Il passo, in realtà, si nutre di una suggestione virgiliana: la tortora compare associata alla colomba in Verg. *Ecl.* 1, 57-59 (*Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras; / Nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes, / Nec gemere aera cessabit turtur*), dove, anzi, viene attribuito alla tortora lo stesso verbo *gemere* che le viene riferito nel passo pontaniano. Il congiuntivo esortativo di Meliseo ha dunque un valore ben preciso: egli sta invocando il gemito della tortora perché sa che nella tradizione poetica bucolica a questo animale è attribuita la funzione di gemere per le sventure degli umani; egli sta implorando un lamento che sia possibile in quanto già sanzionato dalla tradizione. La sua si rivela dunque un'invocazione alla tradizione letteraria bucolica e agli strumenti patetici della bucolica stessa.

Con il v. 67 comincia un nuovo quadro rievocativo della vita di Ariadna. Tutto il componimento si regge su quest'alternanza di fughe nel passato e ritorni nel presente, ricordi di vita felice e constatazioni della morte che domina il presente.

La rievocazione prende avvio con due elementi dal valore fortemente evocativo: il pronome *illa* posto in inizio di verso e l'imperfetto *ducebat*: il termine *colum* colloca la rievocazione ancora nel contesto della tessitura; tuttavia il quadro si amplia, con l'introduzione sulla scena dei due uccelli. La commozione della rievocazione si traduce in un rispetto ancora disordinato della divisione metrica e un insistito ricorso all'*enjambement*.

Il carattere di serenità e felicità della scena affrescata è dimostrato dal poliptoto del verbo *ludo* che domina il v. 68, pervadendolo di suggestioni e immagini di gioia. Dapprima il v. 68 si apre con l'imperfetto *ludebant* e il soggetto *gemmae uolucres*; quindi la raffigurazione dei due uccelli in festa viene ribadita maggiormente dal participio *ludentibus* con cui viene introdotta la nuova immagine, quella della donna che ciba i due uccelli: il participio fa dunque da gancio fra le due proposizioni e le due immagini.

Tra il v. 68 e il v. 69 di nuovo un *enjambement*, che lascia in posizione di rilievo finale il pronome *ipsa*, carico di grande potere evocatorio: il nuovo quadretto ritratto si distingue per la tenerezza, ricercata con l'aggettivo *blanda* al v. 70 e il verbo *mulcebat* al v. 70, e, ancora una volta, per l'attenzione al dettaglio della vita quotidiana che porta il poeta a rappresentare la scena della donna che sparge ai volatili ceci e cumino. Lo stesso aggettivo usato per il cumino, *tenerum*, dà vita a una formula (*tenerum cuminum*) che non trova attestazioni e può, in realtà, essere interpretato come dettato dalla volontà di avvolgere il quadretto di tenerezza e grazia: con una sorta di metonimia, al cumino viene attribuita una qualità che è, in realtà, del gesto stesso operato dalla donna. Il verbo *spargebat* si viene così a trovare circondato dall'aggettivo *tenerum* e dall'aggettivo *blanda*, che contribuiscono sensibilmente a connotarlo, conferendogli un certo carattere di delicatezza.

La menzione dei ceci e del cumino costituisce sicuramente un dato importante per la conoscenza della vita quotidiana dell'epoca; i dati relativi alla flora sono forse ancora

più attendibili che nella *Lepidina*, perché qui non vengono inseriti in allegorie e trasfigurazioni come nella prima ecloga, fanno parte di una descrizione volutamente aderente al reale. Lo scarso grado di allusività e stilizzazione letteraria è testimoniato dal fatto che in associazione essi compaiano solo in Anth. Lat. 209, 10 *Aequalis ciceri, par est tibi forma cumini* e che, più in generale, il cumino, nella tradizione poetica classica, compaia quasi solo nella lingua satirica e della trattatistica<sup>69</sup>.

Il secondo gesto di Ariadna, la carezza data ai due uccelli, racchiude l'idea di tenerezza nel verbo stesso *mulcebat*, che viene specificato con l'ablativo *manu*, come in Ovid. *Fast.* 1, 259 *Ille, manu mulcens propexam ad pectora barbam* e in Sil. Ital. *Pun.* 16, 237 (*Tum quoque fulua manu mulcebat colla iubasque*)

L'immagine così raffinatamente evocata e affrescata viene rapidamente distrutta mediante l'inserimento di una nuova sezione 'negativa' dopo la cesura tritemimera. Un nuovo congiuntivo esortativo, *gemat*, viene a rompere l'incanto del ricordo, seguito dall'interiezione *eheu*, dall'aggettivo *miserabilis* e da un interato *heu*: il frangente poetico, quindi, torna a sfruttare massicciamente i vari strumenti patetici. La proposizione *gemat miserabilis eheu* con cui si era chiuso il v. 65, dopo il quale aveva preso avvio la rievocazione, termina anche il v. 70, nel quale finisce la rievocazione: essa funge, dunque, da formula di apertura e chiusura del quadro affrescato. I momenti di gioia passati si profilano, cioè, solo come brevi parentesi su cui incombe il lamento e la disperazione.

Il grado di lamento è accentuato nel v. 71 dall'accento alla rondine: il congiuntivo esortativo è, infatti, riferito questa volta a un nuovo uccello: la rondine. Così come la tortora e la colomba, la rondine consente di evocare anche la dimensione domestica e familiare, come mostra la specificazione *de trabe*, ma contemporaneamente lancia un'ombra tetra e funebre, con il suo antecedente mitologico letterario. La rondine, come accennato, è ricollegata alla macabra tragedia delle Cecropidi<sup>70</sup>.

L'aggettivo *moesta* contiene tanto un'allusione al passato mitologico, quanto un riferimento all'attualità e alla tragicità della situazione presente. L'abbandono del nido da parte della rondine, animale convenzionalmente associato al nido<sup>71</sup>, rappresenta l'abbandono della casa, dell'ambito domestico e familiare: nel lamento disperato di Meliseo al mondo circostante è chiesto di rinunciare allo stesso tipo di gioia di cui egli è stato privato.

---

<sup>69</sup> Hor. *Epist.* 1, 19, 18 *Pallerem casu, biberent exsanguie cuminum*; Colum. *Rust.* 245 *Nascuntur gracilique melantia grata cumino*; Pers. *Sat.* 5, 55 *Rugosum piper et pallentis grana cumini* Seren. *Med.* 221 *Spiritus alterius prodest, qui grana cumini*; *Med.* 320 *Ebibe; seu salibus piper adde et tenue cuminum*; *Med.* 485 *Quin etiam ex lymphis tritum potare cuminum*; *Med.* 598 *Vinaque sumantur fricto condita cumino*; *Med.* 734 *Pythagorae cognata leui condita cumino*; *Med.* 917 *Inuolues cera sine caudis grana cumini*. Ancora più rare nella poesia umanistica: Crisp. *Medic.* 22, 4 *Humidis ex campis prodest condita cumino*; Fracast. *Alcon* 127 *Frangere namque iuvat pallentis grana cumini*; Aleandr. *iun. Amar.* 37 *Tritica saepe manu, spargebat saepe cuminum*. Nell'ultimo caso, poi, si tratta di un testo chiaramente ispirato al *Meliseus* del Pontano.

Il *cicer* è anche attestato nella *Lepidina*.

<sup>70</sup> Ovid. *Met.*, 6, 667-670: *Corpora Cecropidum pennis pendere putares: / Pendebant pennis. quarum petit altera siluas, / Altera tecta subit; neque adhuc de pectore caedis / Excessere notae, signataque sanguine pluma est.*

<sup>71</sup> Plaut. *Rud.* 598 *Ad hirundinum nidum uisa est simian*; Plaut. *Rud.* 772 *Quae has hirundines ex nido uolt eripere ingratiis*; Verg. *Georg.* 4, 307 *Garrula quam tignis nidum suspendat hirundo*; Verg. *Aen.* 12, 475 *Pabula parua legens nidisque loquacibus escas*; Montan. *Carm. frg.* 1, 3 *Argutis reditura cibos inmittere nidis*; Colum. *Rust.* 80 *Veris et aduentum nidis cantabit hirundo*; Calp. Sic. *Ecl.* 5, 17 *Incipient nidosque reuersa lutabit hirundo*; Mart. *Epigr.* 11, 18, 20 *In nido seges est hirundinino*; Seren. *Med.* 1021 *Aut lapis ex nido, uaga quem congegit hirundo*; Auson. *Ephem.* 1, 2 *Iam strepit nidis uigilax hirundo*.

Come detto, l'uccello viene ricordato costantemente insieme all'immagine del suo nido, ma la presenza delle rondini sotto le travi è ricordata, e riconnessa al macabro mito, in Ovid. *Trist.* 3, 12, 8-9 (*Vtque malae matris crimen deponat hirundo /Sub trabibus cunas tectaque parua facit*), dove l'abitudine della rondine di nidificare sotto i tetti e le travi viene ricondotta etiologicamente al desiderio di espiare la colpa di Procne.

Il v. 73 dà inizio a una nuova sezione rievocativa, più breve, ma con la struttura già evidenziata: essa prende avvio con una temporale: *dum* e l'imperfetto e viene improvvisamente interrotta dall'irrompere della dimensione del dolore.

Ancora una volta il ricordo si apre con un'immagine legata alla filatura, per la quale si ricorre nuovamente al verbo *stringo* (*telam stringebat*) e a un insistito uso dell'allitterazione della dentale sorda per riprodurre il rumore dei lavori al telaio *telam stringebat et acre sonantia lina*. L'attenzione alla sfera sonora, che detiene ugualmente un altissimo livello di rievocazione, è testimoniata anche dalla clausola *sonantia lina* che ricalca la formula *sonantia fila*, adoperata per i fili della cetra di Orfeo in Ovid. *Met.* 10, 89 (*Dis genitus uates et fila sonantia mouit*) e di Apollo Stat. *Ach.* 2, 157 (*Sudor, Apollineo quam fila sonantia plectro*). Il rumore del telaio di Ariadna viene, dunque, assimilato a quello della cetra orfica; l'attenzione alla sfera del canto è ancora più perspicua nel verso successivo, v. 73, dove è descritto appunto il canto della donna, con cui soleva alleviare la fatica del suo lavoro. L'assimilazione Ariadna-Orfeo è, in questo caso, testimoniata anche dall'associazione del verbo *lenio* con l'ablativo *cantu*: Lucan. *Phars.* 9,643 (*Cerberos Orpheo leniuit sibila cantu*).

La cesura pentemimera segna fortemente lo stacco fra le due parti del verso, fra la temporale e la principale, fra l'immagine di Ariadna intenta alla tessitura e al canto e quella dell'uccello.

Il soggetto della principale viene espresso con una perifrasi (*flebilis ales*) e va a occupare l'ultima parte del verso: con *flebilis ales* la Monti Sabia vuole intendere l'usignolo<sup>72</sup>, laddove ci pare più logico intendere la rondine citata poco prima. La perifrasi non è attestata altrove nella tradizione poetica; però nel già ricordato luogo oraziano, Hor. *Carm.* 4,12, 5-6 (*Nidum ponit Ityn flebiliter gemens / Infelix auis et Cecropiae domus*) viene usato l'avverbio *flebiliter* proprio in relazione alla rondine. Dal momento che la perifrasi che compare nello stesso passo oraziano, *infelix avis*, è già stata usata dal Pontano nel v. 47, si può facilmente credere che l'umanista avesse ben presente il luogo letterario e qui voglia nuovamente alludervi, con una raffinata modalità evocativa. D'altra parte, la formula *Gemat «Heu» miserabilis «Eheu»* distingue varie sequenze e motivi all'interno del canto di Meliseo. In questo caso il motivo è quello della rondine: il poeta ha prima implorato, nel v. 71, che abbandonasse il nido e ora spiega il motivo del desiderio del suo allontanamento. Anche la rondine è legata, nel suo ricordo, ai momenti felici della vita di Ariadna, in quanto era solita unire il suo lamento al canto della donna. Ancora una volta un forte *enjambement* stacca il soggetto (*flebilis*) dal verbo (*iungebat*): il soggetto rimane sospeso alla fine del verso in corrispondenza con *irundo*. Il v. 74 prende avvio con il verbo *iungebat*, fortemente isolato dalla cesura tritemimera, dopo la quale viene presentato il canto dell'uccello con una perfetta struttura chiastica: *socias lacrimoso carmine uoces*. Sulla stessa rievocazione grava l'ombra nera del presente: nella stessa rievocazione si fanno spazio le tinte fosche della morte e il canto dell'uccello viene connotato con la formula *lacrimoso carmine*, che è di Ovid. *Trist.* 5,1,35 "*Quis tibi, Naso, modus lacrimosi carminis?" inquis*, dove il poeta definisce il lamento che contraddistingue la propria arte poetica appunto con la perifrasi *lacrimosi carminis*. Un'allusione forte e perspicua,

---

<sup>72</sup> I. I. Pontani *Eclogae, Traduzione*, p. 42: "Quando ella infittiva la tela e i lini dall'aspro fruscio, e faceva più lieve col canto la sua fatica, allora l'usignolo si univa alla sua voce in un canto piendo di lacrime".

un vero e proprio omaggio, ai *Tristia*, che si pongono come antecedente classico ideale per i toni della poesia del *Meliseus*.

Il v. 75 è nettamente bipartito in due dalla cesura pentemimera e da due diverse immagini: la prima parte contiene ancora l'immagine della rondine che unisce il suo canto a quello di Ariadna *miscebatque modos*, la seconda contiene il *refrain* *Gemat Heu miserabilis Eheu*.

vv. 75-8: *Miscebatque modos. Gemat heu miserabilis, eheu,  
Heu gemat infelix Liguris, cui grata petenti  
Purgabatque nucem contusaque crusta liquabat  
Mellis arundinei vitreum et de fonte liquorem.*

I vv. 75-78 contengono un'ultima immagine del passato: lo spazio dato alle rievocazioni si fa sempre più esiguo, come se il ricordo si spegnesse a poco a poco. Protagonista è ancora una volta un uccello, ma in questo caso si tratta di un lucherino e Ariadna viene ritratta mentre è intenta a cibarlo: il quadretto abbozzato ancora una volta è di rara efficacia e realismo. Naturalmente si può considerare operante, dietro questa attenzione ai volatili della donna, l'ipotesto catulliano dell'epicedio della morte del passero di Lesbia (*Carme* 3). L'urgenza narrativa e descrittiva si fa, ancora una volta, incurante della ripartizione dei versi: così, tra il v. 76 e il 77 è presente un *enjambement* e tra il 77 e il 78 un altro. A *incipit* del v. 76 viene ripetuta l'interiezione *Heu*, seguita dal verbo *gemat* e dall'aggettivo *infelix*: di nuovo, quindi, il poeta concentra i termini negativi, relativi alla sfera del pianto e del lamento tutti insieme e, per connotare l'uccellino, ricorre nuovamente all'aggettivo *infelix*. La cesura eptemimera segna lo stacco fra il lamento e la rievocazione del passato: dopo *liguris*, prende avvio la seconda con l'attacco *cui grata petenti*. Il participio *petenti* in fine di verso richiama il participio *adpetenti* di Catull. *Carm.* 2, 3 (*Quoi primum digitum dare adpetenti*), dove è riferito, appunto, al passero di Lesbia.

Il v. 77 prende, così, avvio ancora una volta con un verbo all'imperfetto che proietta l'azione nel passato: *purgabat*. Il realismo dei particolari si concentra nei termini *nucem* e *contusaque crusta*. Ancora una volta l'intento è quello di sottolineare la tenerezza della scena ed è perseguito con il ricorso a sottili suggestioni; nel verso successivo, infatti, la donna è descritta mentre scioglie, per il lucherino, miele di canna nell'acqua di fonte: la dolcezza del quadretto trova un corrispettivo in quella del miele già evocato. La formula *mellis arundinei*, costruita con aggettivo virgiliano<sup>73</sup>, fra l'altro, fornisce un'interessante testimonianza relativamente a un prodotto che doveva essere evidentemente comunemente usato all'epoca: il miele di canna, altrimenti detto melassa, ottenuto dalla triturazione della canna da zucchero. L'ultima rappresentazione è resa ancora più tenera, dall'insistenza sulle immagini liquide e fluide, evocate dai termini *liquabat, vitreum, fonte, liquorem*.

---

<sup>73</sup> L'aggettivo è di origine virgiliana e ben attestato nella tradizione poetica successiva: Verg. *Georg.* 4,265 *Mellaque harundineis inferre canalibus, ultro*. Verg. *Aen.* 10,710 *Pastus harundinea, postquam inter retia uentumst*; Ovid. *Trist.* 4,1,12 *Pastor, harundineo carmine mulcet oues*; Stat. *Theb.* 5,533 *Vexit harundineam centeno uulnere siluam*; Stat. *Theb.* 6,274 *Laeuus harundineae recubans super aggere ripae*; Nemes. *Cyn.* 55 *Inter harundineas segetes faelemque minacem*; Iuenc. *Euang.* 2,529 *Stramen harundineum uento uibrante moueri?*; Auson. *Cupido* 6 *Inter harundineasque comas grauidumque papauer*; Auson. *Epist.* 13,6 *Vilis harundineis cohibet quem pergula tectis*; Auson. *Epist.* 21,13 *Est et harundineis modulatio musica ripis*; Aegr. *Perd.* 51 *Quaerit harundineas scrutatus limite siluas*; Drac. *Romul.* 10,221 *Misit arundineum per flammae cornua ferrum*, Ven. *Fort. Mart.* 3,7 *Litus harundineum linquens, leuo carbasa uentis*; Sedul. *Scot. Carm.* 1,8,26 *Nescit harundineas texere mente strophas*, Sedul. *Scot. Carm.* 2,3,10 *Nec stat harundineo robur et omne modo*; Quid *Suum* 120 *Pendulus in baculo fidis harundineo*. Guill. *Apul. Gest.* 5,267 *Non fuit instabilis uel arundineae leuitatis*; Hild. *Cen. Misc.* 46,132 *Pendulus in baculo fidis arundineo*

vv. 79-89: Ad gemitum coeant lacrimosi compita ruris  
 Pastores Ariadnam, Ariadnam armenta querantur,  
 Extinctamque Ariadnan opacis buccula silvis  
 Cum gemitu testetur, et antra Ariadnan, et ipsi  
 Ingement montes Ariadnan, Ariadnan et umbrae.  
 Claudite oves stabulis, stabulis cohibete capellas,  
 Formosae ruris natae inuptaeque puellae;  
 Dum matres Ariadnan iterant, vos avia planctu  
 Implentes legite intactos et iungite flores  
 Et solis luctum et pueri lacrimantis amorem  
 Texite et abscissos Veneris de fronte capillos.

Il v. 79 segna un nuovo passaggio all'interno del componimento: si chiude la sequenza basata sull'alternanza di passato e presente e si apre una nuova sezione, che si risolve in un compianto "omnicomprensivo", a cui devono prendere parte tutti gli elementi della natura.

L'attacco del v. 79, *ad gemitum*, è sintomatico del tono della nuova sezione, mentre il nuovo congiuntivo esortativo *coeant* invita i crocicchi delle vie di campagna a raccogliersi in pianto. La campagna, aggettivata con l'attributo *lacrimosi*, è la nuova protagonista della sezione e tutti le sue componenti naturali e animali i destinatari dell'esortazione di Meliseo.

Nel v. 80 sono i pastori e gli armenti a dover piangere Ariadna: la struttura chiasmica *pastores Ariadnam, Ariadnam armenta*, oltre a lasciare isolato in posizione di rilievo il verbo *querantur*, pone in risalto il nome della donna, che appare il fulcro del mondo bucolico. Molto simile la clausola presente nel passo di Stat. *Theb.* 5,334 *Ipse ager, ipsi amnes et muta armenta queruntur*, in cui si registra solo la differenza di modo verbale.

A questo punto, il lamento del poeta si tramuta in un elenco sempre più incalzante e affannoso di elementi naturali che devono partecipare al compianto di Ariadna.

In posizione iniziale di verso 81 viene posto il participio *Extinctamque* riferito al nome della donna, nella forma grecizzante *Ariadnan*. Della morte della donna deve farsi testimone anche la giovenca nelle selve ombrose: il carattere funebre della sua 'testimonianza' è marcato dall'attributo conferito alle selve, *opacis*, che riproduce uno stilema molto fortunato nella tradizione epica.<sup>74</sup> Anche la giovenca, indicata con il termine *buccula*, che in poesia compare a partire dalla tradizione medievale<sup>75</sup>, è chiamata, quindi, a pagare il proprio personale 'tributo' al dolore che pervade il mondo intero; il concetto viene espresso chiaramente nel v. 82 *cum gemitu testatur*: l'immagine della testimonianza del dolore resa per mezzo del gemito animale è già in Ovid. *Met.*

<sup>74</sup> Lo stilema è diffusissimo nella poesia epica: cfr. Verg. *Aen.* 11,905 *Exsuperatque iugum siluaque euadit opaca*; Ovid. *Met.* 6,637 *Lactentem fetum per siluas tigris opacas*; *Met.* 10,567 *Territa sorte dei per opacas innuba siluas*; *Fast.* 2,409 *Alueus in limo siluis appulsus opacis*; *Fast.* 3,263 *Vallis Aricinae silua praecinctus opaca*; *Fast.* 3,263 *Vallis Aricinae silua praecinctus opaca*; *Stat. Theb.* 3,604 *Vnus ut e siluis Pholoes habitator opacae*; Val. Fl. *Argon.* 3,427 *Instituit siluaque super contristat opaca*; Sil. Ital. *Pun.* 3,430 *Et promissa uiri siluis narrabat opacis*; Sil. Ital. *Pun.* 17,568 *Vertitur ac siluis subito procedit opacis*.

<sup>75</sup> Odo Magd. *Ern.* 2,174: *Raucaque terrificos emugit buccula cantus*. Il termine viene riusato da Pontano in *Egl.* 4, 71 *Buccula non cupido dum blanda admugit amanti*; Nella poesia umanistica italiana è particolarmente amato da Boiardo: *Past.* 5, 98 *Multa Tarentinos pascat mihi buccula campos*; *Past.* 7, 34 *Buccula maiores pandunt pia numina census*; *Past.* 7, 2 *Venerit his hodie mihi perdita buccula lustris*; *Past.* 7, 3 *Scilicet hoc solum curae est: tua buccula nobis*. Per altre occorrenze cfr. Callimaco *Carm.* 106, 8 *Buccula matrem*; *Epigr.* 1, 36, 22 *Summittes tenerae corpora bucculae*; Sigsoreo *Carm.* 1, 1, 21 *Buccula mugitu temptans succurrere flenti*; Balbi *Carm.* 149, 18 *Quid memorem, numerosa meis ut buccula septis*.

2,486 (*Assiduoque suos gemitu testata dolores*), dove è detto della ninfa Callisto trasformata in orsa<sup>76</sup>.

Il prosieguo del v. 82 è occupato dalla ripresa dell'elencazione degli elementi della natura partecipanti al *threnos*: dapprima sono presentati gli antri, poi di nuovo il nome Ariadna, quindi il pronome *ipsi*, che rimane sospeso in posizione finale di verso e si riferisce ai monti, menzionati solo nel verso successivo. Il nome di Ariadna, quindi, rappresenta l'elemento che scandisce i vari momenti del compianto e, per questo, viene riportato in ogni verso.

Il verso successivo si apre nuovamente all'insegna del dolore e del lamento, grazie all'attacco patetico costituito dal verbo *ingement*, che viene isolato e messo in risalto della cesura tritemimera. Dopo la pausa, sono presentati soggetti e oggetto del verbo, collocati in una struttura chiasmica: *montes* e *umbrae* ne occupano gli estremi, mentre, ancora una volta, il nome della moglie viene riportato al centro, in posizione di spiccato rilievo, mediante l'accostamento delle due forme *Ariadnam* e *Ariadnan*, che dà vita a una *variatio* che va a movimentare la sezione poetica.

Nel verso 84 la tensione patetica cresce, al punto che l'esortazione si fa imperativo. Il verso prende avvio con il perentorio imperativo *claudite* di ascendenza bucolica: lo stesso imperativo si trova, nel finale della terza ecloga in Verg. *Ecl.* 3, 111 (*Claudite iam riuos, pueri; sat prata biberunt*), ma in un contesto diverso in quanto a dover essere chiusi sono i canali che irrigano i campi; e in Verg. *Ecl.* 6, 55-6 (*Aut aliquam in magno sequitur grege. "claudite, Nymphae / Dictaeae Nymphae, nemorum iam claudite saltus*), dove l'appello riferito alle ninfe si riferisce ai valichi dei pascoli. Ma le movenze dell'ordine di Meliseo risentono anche dell'influenza della chiusa della sesta ecloga, quando viene annunciato il momento di fare la conta e riportare il gregge nelle stalle: Verg. *Ecl.* 6, 85 (*Cogere donec ouis stabulis numerumque referre*). La cesura pentemimera divide il verso in due parti, che corrispondono ai due ordini impartiti e le due sezioni, pur costruite in parallelo, sono caratterizzate dalla ricerca della *variatio* nella disposizione dei termini: nella prima viene collocato prima l'imperativo (*claudite*), poi l'oggetto del verbo (*oues*), poi il termine *stabulis*; nella seconda è invertita la posizione di tutti i termini: prima viene *stabulis*, che viene, così, affiancato all'altro *stabulis*, poi l'imperativo *cohibete*, infine l'oggetto *capellas*.

Se nel passo virgiliano l'invito a chiudere i valichi per i pascoli era rivolto alle ninfe, in Pontano l'ordine di chiudere nelle stalle il gregge è rivolto alle "fanciulle nubili della campagna", con formula ancora una volta virgiliana, ma tratta dalle *Georgiche*. In Verg. *Georg.* 4,476 (*Magnanimus heroum, pueri innuptaeque puellae*), essa sta a indicare le anime di giovani che Orfeo vede nell'Aldilà; essa ritorna, poi, nell'*Eneide*, in Verg. *Aen.* 2,238 *Feta armis. pueri circum innuptaeque puellae*, per indicare la folla che accoglie nella città il cavallo in cui sono nascosti gli Achei; e Verg. *Aen.* 6,307 *Magnanimus heroum, pueri innuptaeque puellae*, sempre nella descrizione dell'Aldilà, venendo a costituire quasi una sorta di clausola formulare nella poesia virgiliana<sup>77</sup>. Considerati i passaggi in cui viene usata, poi, la formula, essa porta con sé una suggestione lugubre e funerea.

---

<sup>76</sup> Altri usi simili si registrano in Auson. *Epitaph.* 3,6 *Testantem gemitu crimina iudicii*; Paul. Nol. *Carm.* 14,27 *Occultasque cruces gemitu testantur aperto*; Paul. Petric. *Mart.* 5,458 *Quo poterant gemitu querulam testantia causam*; Alc. Avit. *Carm.* 3,144 *Ventris onus gemitu testaberis ac tibi clausum*; Anth. Lat. 636,6 *Testatur gemitu graues dolores*

<sup>77</sup> Stat. *Silu.* 1,1,12 *Nec grege permixto pueri innuptaeque puellae*; Proba *Cento* 1,55 *Matres atque uiri pueri innuptaeque puellae*; Auson. *Cento* 64 *Quattuor huic iuuenes, totidem innuptaeque puellae*; Auson. *cento* 68 *At chorus aequalis pueri innuptaeque puellae*; ps. Cypr. *resurr.* 164 *Magnanimi iuuenes pueri innuptaeque puellae*; Anth. Lat. 7,11 *Vndique conueniunt pueri innuptaeque puellae*; Anth. Lat. 16,14 *Matres atque uiri, pueri innuptaeque puellae*; Anth. Lat. 719,108 *Matres atque uirit pueri innuptaeque puellae*.

I versi successivi sono di preparazione a una sorta di rito che deve svolgersi sul tumulo della donna: Meliseo invita le fanciulle a raccogliere fiori e a portarli sul suo tumulo per poi pronunciarvi un *threnos*.

Il nome *Ariadnam* compare ancora al v. 86 come nome che devono ripetere le madri delle fanciulle: la proposizione temporale *dum iterant* viene staccata mediante la cesura efemimera dal secondo appello rivolto alle fanciulle: le nuove azioni prescritte (*legite, iungite*, v. 87) si devono, quindi, svolgere, con il nome di Ariadna in sottofondo reiterato dalle madri, secondo le modalità di in un vero e proprio rito funebre.

Se alle madri è assegnato il compito di diffondere il nome della moglie del poeta, alle fanciulle spetta quello di riempire di pianto i campi e di raccogliere fiori intatti. Il comando è dispiegato su più versi, il v. 87, che contiene la clausola *avia planctu*, e il v. 88, che accosta i due verbi *implentes legite* e *iungite*: il poeta, dunque, lascia al v. 87 i termini attinenti alla sfera funeraria e concentra i verbi nel verso successivo, che risulta molto più dinamico. Aperto dal participio *implentes*, che è staccato mediante la cesura tritemimera dal resto del verso e che veicola l'immagine del dilagare del pianto negli *avia*, il verso 87 prosegue con la costruzione in parallelo dei due imperativi *legite et iungite*; la ricerca di parallelismo porta a disporre i due accusativi dopo i due verbi, ma di essi solo uno è un sostantivo *flores*, mentre l'altro è l'aggettivo a esso riferito, *intactos*: l'associazione dell'aggettivo *intactus* e *flos* compare solo in Drac. *Laud. dei* 1,271 (*Adfuit: intactis senuissent floribus herbae*) e Pontano la riusa in *Uran.* 3, 1094 (*Tum flore ornarat vario, intactumque hyacinthum*), a proposito del giacinto. Dato interessante quest'ultimo, perché subito dopo, esattamente nel verso successivo, egli fa riferimento al fiore del giacinto.

Il v. 88 è, infatti, occupato da due perifrasi *solis luctum* e *pueri lacrimantis amorem*, divise dalla cesura pentemimera, ma accomunate dall'alto grado di allusività letteraria. Come nota la Monti Sabia<sup>78</sup>, con la prima il Pontano fa riferimento proprio al fiore del giacinto, il cui mito di trasformazione viene narrato da Ovidio nel X libro delle *Metamorfosi* (*Met.* 10, 162 ss.), mentre con la seconda si richiama il mito metamorfico del narciso del terzo libro (*Met.* 3, 339 ss). Ovviamente il recupero di questi fiori legati a tali miti è funzionale alla resa tragica dell'intero passaggio: il giacinto si riconnette alla morte e al compianto non solo con il proprio mito eziologico, ma anche nella perifrasi qui usata, che richiama esplicitamente il lutto: *luctum solis*. Ugualmente, la circonlocuzione adottata per Narciso (*pueri lacrimantis amorem*) rimanda alla sfera del compianto mediante l'aggettivo *lacrimantis*<sup>79</sup>. I fiori si prestano, quindi, bene a fungere da corrispettivi immaginifici dello stato d'animo e della condizione del poeta stesso.

Il v 89 prende avvio con un terzo imperativo, *texite*, in posizione incipitaria e una nuova perifrasi a indicare un nuovo fiore: *abscissos Veneris de fronte capillos*<sup>80</sup>. L'individuazione del fiore qui adombrato nell'immagine dei capelli spezzati dalla fronte di Venere, si deve sempre alla Monti Sabia, che lo identifica con il capelvenere e pensa a un'allusione al passo delle *Metamorfosi* in cui si descrive la reazione di Venere alla vista di Adone morto: *Ov. Met.* 10, 722: *desiluit pariterque sinum pariterque capillos / rupit et indignis percussit pectora palmis*. Anche in questo caso, dunque la scelta e menzione del fiore è correlata alla volontà di alludere alla dimensione del dolore e del lutto e al gesto dello strappo dei capelli che le è pertinente; il participio *abscissus*, che non compare nel passo ovidiano, è però usato, in connessione con i capelli, in Verg. *Aen.* 4,590 (*Flauentisque abscissa comas "pro Iuppiter! Ibit*, dove è descritta la reazione di Didone di fronte all'abbandono di Enea, che la condurrà alla morte.

<sup>78</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 88, p. 89.

<sup>79</sup> Lo stilema *pueri lacrimantis* non è attestato nella tradizione classica, mentre nella tradizione medievale è presente lo stilema *lacrimantum hominum*: Prud. *Perist.* 3,181 *Cedat amor lacrimantum hominum*; Hraban. *Carm. app.* 3,9.1 *Cedat amor lacrimantum hominum*.

<sup>80</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 89, p. 90.

Il verbo *textite* ha dunque, come oggetto, tanto le perifrasi precedenti quanto quella che lo segue, assumendo la funzione di una sorta di *apo koinou*. La struttura così formulata, che presenta prima due oggetti, poi il verbo, poi un altro oggetto del verbo, è estremamente enfatica: il polisindeto crea un concitato accumulo di nuovi dati che imprime un ritmo sempre più incalzante e frenetico alla sequenza.

vv. 90-92: Post, ubi: Io Ariadnan, io Ariadnan, et ipsum  
 Implestis clamore nemus, hunc addite honorem  
 Ad tumulum, pia verba acrem testantia luctum

I caratteri del rito funebre si fanno sempre più distinti ed emergono, ad esempio, nel ricorso a una puntuale scansione cronologica delle varie fasi, come dimostrato dall'impiego dell'avverbio *post* con cui inizia la sequenza dei vv. 90-92, coincidente con un nuovo momento del rito. Dopo la raccolta dei fiori, alle fanciulle spetta di onorare il sepolcro mediante una ritualità verbale. All'interno di questa fase 'verbale' della cerimonia, sono distinguibili altri due stadi temporali: la presenza della subordinata temporale *ubi implestis*, che si dispiega per tre versi (90-91), identifica un primo momento in cui le fanciulle devono far risuonare il bosco dell'invocazione di Ariadna, e una seconda fase in cui devono rivolgere i loro voti sul tumulo della donna.

La proposizione temporale prende avvio nel v. 90, mentre il suo verbo, *implestis*, è presentato solo a inizio del v. 91: inizialmente, infatti, essa presenta una struttura brachilogica, che sottintende un *verbum dicendi* e riporta direttamente il contenuto del canto-lamento delle fanciulle. *ubi*: "Io Ariadnam, io Ariadnan". Il canto innalzato in onore della donna si risolve in un'*iteratio* del nome accompagnato dal termine *io*, che sta a indicare un grido di esaltazione ed encomio. I toni funebri si fanno, quindi, meno preponderanti e si affiancano a quelli celebrativi per Ariadna: come è proprio della commemorazione, al lutto si accompagna l'omaggio del defunto. Il ricorso a stilemi epici diventa, quindi, necessario ai fini di una celebrazione solenne: la stessa formula che unisce *implere* e *clamore* è tipicamente epica<sup>81</sup> e molto cara a Virgilio che la usa in più versi dell'*Eneide*: in Verg. *Aen.* 2,769 (*Impleui clamore uias, maestusque Creusam*) sta a indicare il clamore di cui Enea ha riempito le strade invocando la moglie Creusa perduta: la suggestione virgiliana appare del tutto adatta al passo pontaniano, dove interviene a modificare lo stilema solo la sostituzione della persona del verbo e del termine *vias* con *nemus*. D'altra parte, anche l'associazione del termine *nemus* con *clamore* richiama a un antecedente epico virgiliano: in Verg. *Aen.* 8,216 (*Impleri nemus et colles clamore relinqui*), ove viene descritto il muggito che riempie il bosco e i colli, alla partenza di Ercole nell'episodio di Caco: il termine *clamore* è in Virgilio riferito a *relinqui*, ma nello stesso verso, e nella stessa immagine, è presente il verbo *impleo* in connessione con *nemus*<sup>82</sup>.

La cesura pentemimera del v. 91 segna la fine della proposizione temporale e l'inizio di una nuova fase, marcato dall'imperativo *addite*: il nuovo momento rituale prevede che venga aggiunto al tumulo un nuovo onore, oltre a quello dei fiori. I toni continuano ad essere solenni e adatti ai modi delle celebrazione, come mostra il ricorso all'espressione *hunc addere honorem*, che ricorre in Verg. *Georg.* 3,290 (*Quam sit et angustis hunc addere rebus honorem*), in un punto in cui il poeta sta esaltando la

<sup>81</sup> La formula è attestata in Verg. *Aen.* 3,313 *Impleuit clamore locum. uix pauca furenti*; Verg. *Aen.* 5,341 *Prima patrum magnis Salius clamoribus implet*; Stat. *Theb.* 4,382 *Erectam attonitis implet clamoribus urbem*; Sil. Ital. *Pun.* 8,657 *Attonito sensuque simul, clamoribus implet*; Sil. Ital. *Pun.* 16,472 *Corporis, impleuit caueam clamoribus omnem*; Paul. Petric. *Mart.* 1,327 *Impleuit clamore locum. mox teste remoto*.

<sup>82</sup> Altre occorrenze in Stat. *Theb.* 5,553 *Incendit clamore nemus; nec territus ille*; *Theb.* 6,229 *Terretur clamore nemus: sic Martia uellunt*; Ach. 1,645 *Illa quidem clamore nemus montemque repleuit*.

propria poesia, che deve essere capace di dar lode e lustro all'argomento umile dell'allevamento delle capre e delle pecore. Le restanti occorrenze dell'associazione del verbo *addo* e del termine *honor* sono tutte epiche<sup>83</sup>.

Anche l' *incipit* del v. 92 (*ad tumulum*) si presenta come epico: lo stesso attacco ricorre in Verg. *Aen.* 5,76 (*Ad tumulum magna medius comitante caterua*), riferito alle esequie per il padre<sup>84</sup>; ad accostare i due passi non è solo il ricorso alla formula, ma anche il contesto generale: Virgilio sta infatti descrivendo il rito che Enea celebra per il padre prima dell'inizio delle gare in suo onore. Dopo aver velato le tempie di mirto, l'intera gioventù troiana segue l'eroe al tumulo e qui ha luogo il rito funebre: dapprima vengono libate due coppe di vino, poi due di latte, quindi due di sangue; poi vengono sparsi fiori purpurei e, infine, è innalzata l'invocazione al genitore. Comune ai due passi è, dunque, la presenza di un rito scandito in varie fasi di cui due prevedono l'offerta di fiori e un'allocuzione al defunto, come nel *Meliseus*.

La determinazione spaziale *ad tumulum* viene isolata mediante cesura tritemimera, dopo la quale viene esplicitato il tipo di onore da rendere al tumulo di Ariadna: si tratta di un omaggio verbale, espresso mediante la formula *pia verba*, che rimanda a un ambito sacrale<sup>85</sup>. L'ultima parte del verso riprende a concentrarsi sui toni amari del lutto: il participio *testantia* è usato già da Ovidio, in associazione con il termine afferente alla sfera del dolore *curam* e in entrambi i casi è riferito alle parole che devono testimoniare un dolore: Ovid. *Pont.* 3,8,1 *Quae tibi quaerebam memorem testantia curam*; *Pont.* 4,2,7 *Carmina sola tibi memorem testantia curam*. Nel passo pontaniano questo valore del participio viene ulteriormente enfatizzato, in quanto esso regge la formula più patetica *acrem luctum*, che è delle epigrafi funerarie (cfr: *Carm. epigr.* 569,2 *Inque acres luctus conuertit uota parentum*)<sup>86</sup>. Nel verso, inoltre, l'aggettivo *acrem* appare anche valorizzato, dalla cesura eptemimera, che lo lascia sospeso nel punto più alto di tensione ritmica del verso.

vv. 93-101: Pro fusoque coloque et vimineis calathiscis

<sup>83</sup> Verg. *Aen.* 5,249 *Ipsis praecipuos ductoribus addit honores*; Germ. *Arat.* 72 *Hunc illi Bacchus thalami memor addit honorem*; Stat. *Theb.* 6,925 *Dignari et tumulo supremum hunc addere honorem*; Stat. *Theb.* 12,467 *Conciliat populis et fletibus addit honorem*; Val. Fl. *Argon.* 1,129 *Lumina, picturae uarios super addit honores*.

<sup>84</sup> Cfr. anche Lucan. *Phars.* 2,299 *Ad tumulos iubet ipse dolor, iuuat ignibus atris*; Sil. Ital. *Pun.* 2,670 *Ad tumulum Murri super ipsa cadauera fertur*.

<sup>85</sup> La formula nella poesia classica è attestata in Ovid. *Met.* 14, 813 *Nam memoro memorique animo pia uerba notaui*, riferita alle parole di Giove. Ma grande fortuna riscuote, soprattutto, nella poesia tardo-antica e medievale, come è facilmente immaginabile, vista la facilità con cui si presta a un uso religioso: Auson. *Ephem.* 2,9 *Pia uerba, uota innoxia*; *Epist.* 23,33 *Si genitor natusque dei pia uerba uolentum*; *Epist.* 24,105 *Si genitor natusque dei pia uerba uolentu*; Paul. Nol. *Carm.* 16,62 *Et pia uerba serens populi credentis in aures*; Coripp. *Iust.* 2,43 *Orantis pia uerba uiri, genitusque precanti*; Ven. Fort. *Carm.* 5,5,71 *Haec pia uerba uiris miti dedit ore sacerdos*; *Carm. app.* 31,9 *Supplico me recolas inter pia uerba sororum*; *Carm. spur.* 1,82 *Decrepitus senio haec pia uerba dedit*; Theodulf. *Carm.* 25,191 *Et pater Albinus sedeat pia uerba daturus*; Hraban. *Carm.* 23,14 *Scripturae sanctae per pia uerba uiris*; Walahfr. *Carm.* 12,6 *Vt saltim inueniam qui pia uerba ferat*; Milo *Amand.* 2,46 *Gentibus et sparsis sparsit pia uerba salutis*; *Carm. Bened.* 1,531 *Connexi fuerant, tandem pia uerba profatur*; *Carm. var.* I 12,28 *Pro culpis huius fer pia uerba deo*; Ademar. *Carm.* 2,47 *Pro nobis fundas Domino pia uerba canendo*; *Carm.* 12,46 *Ac placidus pro me fundas pia uerba Tonanti*; Matth. Vind. *Tobias* 1480 *Sic later abluitur, sic pia uerba cadunt*; Petr. Riga *Aurora recap.* 130 *In populum Domini dum pia uerba serit*; Com. eleg. medic. 130 *Semper ueridica sunt pia uerba Dei*; Bel. Bix. *Spec.* 2,3,156 *Qui lauit maculas per pia uerba meas*; Bel. Bix. *Spec.* 2,5,90 *Ille tamen remanet et pia uerba canit*; Iacob. Benev. *Carm.* 383 *Consueuere tamen reddere uerba pia*.

<sup>86</sup> Gli si avvicina anche il passo di Lucr. *Rer. Nat.* 3,461-2 (*Sic animum curas acris luctumque metumque / Quare participem leti quoque conuenit esse.*), in cui il poeta illustra la fine del corpo e dell'animo umano.

Hos flores atque haec tibi sarta, Ariadna, paramus  
 Ad laurum, tumulo tibi quae iam crescit et ossa  
 Amplectens densa tumulum mox conteget umbra:  
 Pro lino telaque et pro subtegmine et orsis  
 Has lacrimas, Ariadna, atque haec tibi dona vovemus;  
 En lactis florem ad tumulum et redolentia mella,  
 Placamusque pios manes et condimus umbram,  
 Aeternum et valeas, Ariadna, aeterna valet.

I vv. 93-101 riportano il contenuto del canto votivo pronunciato dalle fanciulle sul tumulo di Ariadna, che assume i caratteri di un vero e proprio *threnos*, articolato in due sezioni di quattro versi ciascuna (vv. 93-96; 97-100), costruite in parallelo e con un verso finale di saluto (v. 101). In entrambe le sezioni, viene sancita un'offerta ad Ariadna, che deve andare a sostituire gli strumenti usati in vita dalla donna e precedentemente menzionati: nella prima sequenze ad essere offerti sono i fiori al posto del fuso, della conocchia e dei cestelli, nella seconda le lacrime al posto del lino, dell'ordito e della trama delle sue tele.

Nel v. 93 sono, dunque, presentati gli strumenti attinenti alla tessitura già citati in precedenza nella descrizione della varie scene di vita quotidiana della donna, in particolare nei vv. 49-52; per i cestelli, che lì venivano indicati con la formula *uimineis canistris*, si ricorre qui a una leggera *variatio*, preferendo designarli con il termine catulliano *calathisci* di *Carm.* 64,319 *Vellera uirgati custodibant calathisci*<sup>87</sup>. In Catullo l'immagine s'inserisce all'interno di una sequenza dedicata alle Parche e arriva a conclusione della descrizione della loro filatura: la lana che vi è contenuta è quella da cui le tre sorelle traggono i fili del destino.

Il verso successivo è, invece, interamente occupato dai doni che le fanciulle portano sul tumulo della donna, come "compensazione" degli strumenti che le sono stati sottratti dalla morte: *hos flores atque haec tibi sarta*. I doni votivi vengono presentati immediatamente, ad apertura di verso, per creare un contrasto forte con gli oggetti menzionati nel verso precedente, mentre il verbo *paramus* è presentato solo alla fine, in posizione conclusiva, preceduto dall'apostrofe alla donna, *Ariadna*, e staccato mediante l'*enjambement* dalla determinazione spaziale *ad laurum*.

Nel v. 95, accostato alla menzione della pianta dell'alloro è il termine *tumulo*: il poeta sta raffigurando l'immagine dell'alloro che cresce sul tumulo. D'altra parte, tale associazione ricorre anche nel linguaggio epigrafico: *Carm. epigr. CLE 468, 4 Hic uiridat tumulis laurus prope Delia nostris* ed è un'attestazione comune nella poesia del Pontano<sup>88</sup>. La presenza di un alloro sul tumulo di Ariadna va interpretata, allora, in

<sup>87</sup> Diffusa è l'associazione del vimine e delle ceste, ma è espressa solitamente con il termine *calathus*: App. copa 16 *Lilia uimineis attulit in calathis*; Prop. *Eleg.* 3,13,30 *Lilia uimineos lucida per calathos*, Ovid. *Fast.* 4,435 *Haec implet lento calathos e uimine nexos*, Nemes. *Ecl.* 2,33-4 *Ipsa ego nec iunco molli nec uimine lento / Perfeci calathos cogendi lactis in usus*; Claud. *rapt. Pros.* 2,138-9: *Frugiferae spes una dae: nunc uimine texto / Ridentes calathos spoliis agrestibus inplet*. Il diminutivo *calathiscis* compare, invece, solo in Catullo.

<sup>88</sup> Pontano *Uran.* 5, 974 *Et myrto tumulum ornate atque incingite laurum*; *Tumul.* 1, 11, 6 *O rigeant lauri silvaque, Phoebe, tua*; *Tumul.* 1, 16, 1 *Pomponi, tibi pro tumulo sit laurea silva*; *Tumul.* 1, 23, 1 *Haec laurus mihi dat titulos famamque sepultae*; *Tumul.* 1, 33, 2 *Laurus; at hunc tumulum vestit utrunque nemus*; *Tumul.* 2, 50, 5 *Pendeat e lauro tumulus, quem proxima myrtus*; *Tumul.* 2, 56, 5 *Quae tumulo increvit laurus myrtique rosa eque*. Cfr. anche nella poesia umanistica: D'arco *Num.* 1, 75, 51 *Dic tumulo pia verba et lauro altaria cinge*; *Num.* 1, 80, 1 *Hunc tumulum laurusque et florida mirthus inumbrent*; *Num.* 3, 239, 75 *Stant myrti amplexae tumulum laurusque virentes*; M. A. Flamin. *Carm.* 4, 24, 4 *Et laurum lacrimis irrigat, et tumulum*; *Carm.* 4, 24, 5 *Hinc tumulus violas, et laurus protulit umbras*; Cancianini *Epigr.* 3, 26, 2 *Laurosque et myrtos queis vireat tumulus*.

senso simbolico: l'alloro è la pianta del dio della poesia Apollo, nonché quella con cui venivano coronati i vincitori e i poeti, come riconoscimento della gloria raggiunta. Qui rappresenta, quindi, un modo per esaltare e glorificare la memoria della donna e, contemporaneamente, riconnetterla alla dimensione della poesia, come per sostenere che il ricordo della donna potrà avvalersi della gloria imperitura garantirgli dalla poesia del marito.

Il v. 95, che si è aperto con l'immagine dell'alloro, si chiude con il termine *ossa*, collocato in posizione di rilievo finale ed esaltato dall'*enjambement* tra il v. 95 e il v. 96: i due poli della dialettica vita-morte si fronteggiano dagli estremi del verso. Da una parte l'immagine della gloria e della poesia capace di eternare il ricordo del defunto, dall'altra quella delle ossa, simbolo di quanto rimane dell'corporalità dello stesso. Nel verso è dunque individuabile anche un'altra sorta di polarità: quella fra eternità incorporea della poesia e caducità della corporalità umana. Nel verso successivo, questa dialettica fra gloria eterna e morte fisica si dispiega in un'immagine di più ampio respiro e che si risolve in maniera decisamente favorevole al primo elemento della polarità.

Il verso si apre con il participio *amplectens* in forte rilievo e in corrispondenza al termine *laurum* a cui è riferito: il termine *ossa*, lasciato in sospeso nel verso precedente tramite *enjambement*, aveva, del resto, creato una sorta di attesa che viene puntualmente soddisfatta dal participio: l'immagine dell'alloro che abbraccia le ossa di Ariadna può essere letta come a una sorta di prevalenza della pianta sul tumulo, vale a dire della gloria poetica sulla morte. La formula è attestata in Lucr. *Rer. Nat.* 1,135 (*Morte obita quorum tellus amplectitur ossa*); *Rer. Nat.* 4,734 (*Quorum morte obita tellus amplectitur ossa*), dove il soggetto è però la terra e l'immagine così fornita non lascia spazio alla speranza di nessuna sopravvivenza o vittoria sulla morte. In Prud. *Perist.* 4,94-6 ricorre, invece, un'immagine simile in un contesto simile, che è quello della glorificazione del tumulo del martire: *Ipsa membra / caespes includat suus et paterno / Seruet amplectens tumulo beati / Martyris ossa. / Noster est, quamuis procul hinc in urbe / Passus ignota dederit sepulcri / Gloriam uictor prope litus altae / Forte Sagynti.* Il passaggio pontaniano, dunque, unisce una sensibilità dai toni religiosi a una concezione tipicamente umanistica dell'immortalità della gloria poetica, pervenendo a un esito originale rispetto agli antecedenti classici.

In questo senso, l'avverbio *mox* usato, subito dopo, in associazione con il futuro *conteget* si configura come una dichiarazione rassicurante di speranza, che presenta la crescita dell'alloro in un'immagine dal movimento sempre più veloce e inarrestabile: dapprima è raffigurato il tumulo e l'alloro che vi sta crescendo sopra, poi l'albero è immaginato abbracciare le ossa del defunto, infine si fa riferimento al momento in cui ricoprirà tutto il tumulo con una densa ombra (*densa umbra*). Anzi, l'aggettivo *densa*, che viene messo in evidenza dalla cesura pentemimera, fornisce l'idea di una copertura fitta e inestricabile e forma con il termine *umbra* una forte *transiectio* che va ad avvolgere, anche graficamente, l'immagine del tumulo, fornita dai termini *tumulum mox contegerat*. Non è un caso che lo stesso stilema, benché al plurale, venga usato da Catullo nel carne dedicato al fratello morto in *Carm.* 65,13 (*Qualia sub densis ramorum concinit umbris*), in un contesto luttuoso: è riferito infatti ai rami fra i quali l'usignolo che canta la morte di Iti<sup>89</sup>. Proprio nel verso precedente, inoltre, Catullo aveva pronunciato il voto di ricordare e amare per sempre il fratello mediante la sua

---

<sup>89</sup> Altre attestazioni dello stilema in: App. *Culex* 108 *Cum densas pastor pecudes cogeabat in umbras*; App. *Culex* 157 *Pastor, ut ad fontem densa requieuit in umbra*; Paneg. in Mess. 154 *Illic et densa tellus absconditur umbra*; Ovid. *Pont.* 1,8,65 *Te modo Campus habet, densa modo porticus umbra*; Sen. *Med.* 609 *Pelion densa spoliauit umbra*; Lucan. *Phars.* 6,830 *Iussa tenere diem, densas nox praestitit umbras*; Stat. *Ach.* 1,640 *Sic ait; et densa noctis gauisus in umbra*; Stat. *Silu.* 1,6,87 *Densas flammeus orbis inter umbras*; Sil. Ital. *Pun.* 15,765 *Telorum uis, et densa sol uincitur umbra*; Mar. Victor. *Aleth.* 3,545 *Cum iam nox terris densas induceret umbras*.

poesia (vv. 11-12: *at certe semper amabo / semper maesta tua carmina morte tegam*), ricorrendo, fra l'altro, al verbo *tegam* che appare anche nel passo pontoniano, nel composto *conteget*.

Che ci si trovi di fronte a un passaggio particolarmente delicato e importante sembra testimoniato anche dalla sua resa fonica: il verso 96 sembra solennemente scandito, non solo grazie alla presenza delle tre cesure, ma anche grazie all'insistenza sui suoni duri della dentale sorda e della gutturale: *amplectens densa tumulum mox conteget umbra*

La seconda sezione del *threnos* si apre con un intero verso dedicato agli strumenti, che erano già stati menzionati nei vv. 59-64, mentre nel secondo verso, il v. 98, viene presentata, in posizione di rilievo, la controparte che le fanciulle rendono alla donna: *has lacrimas haec tibi dona*. Lo schema è dunque lo stesso del v. 93, ma qui il termine *lacrimas*, isolato dalla cesura tritemimera, è seguito direttamente dall'apostrofe ad Ariadna, laddove nella sezione precedente l'apostrofe era di molto spostata verso la fine e collocata solo dopo l'enunciazione di entrambi gli oggetti recati in dono. Il secondo oggetto viene, invece, in questo caso presentato dopo l'allocuzione: *haec tibi dona*, mentre il verbo si trova sempre in posizione finale, in corrispondenza con *paramus*: la ricerca di *variatio*, dunque, anima questo passaggio.

Il v. 99 è occupato dall'offerta del latte e del miele sul tumulo: anche in questo caso il poeta sta facendo riferimento al rito pagano del mondo classico di omaggio al sepolcro: il miele e il latte vengono citati come doni votivi nell'epicedio per Melibeo cantato dal pastore Thymoetas nella prima ecloga di Nemesiano: *dat grandaeva Pales spumantia cymbia lacte / mella ferunt Nymphae, pictas dat Flora coronas* (Nemes. *Ecl.* 1,68-9). Il fatto che qualche verso prima Thymoetas abbia fatto riferimento anche all'alloro (Nemes. *Ecl.* 1, 64-5 *Felix o Moeliboe, vale! Tibi frondis odorae / munera dat lauros carpens ruralis Apollo*) non fa che avvicinare i due passi.

L'associazione del verbo *redolo* a *mella* qui registrata è piuttosto diffusa e giustificata dalla sua ascendenza georgica: in Verg. *Georg.* 4,169 (*Feruet opus, redolentque thymo fragrantia mella*) è usata nella descrizione dei diversi tipi di api<sup>90</sup>.

Nel v. 100 sono descritte le conseguenze di questo rito. Il verbo *placamus* apre il verso, dischiudendo un'immagine di grande serenità, quella dei mani pacati mediante la cerimonia funebre<sup>91</sup>; il sostantivo *manis* e l'aggettivo *pios* a esso riferito proseguono in questa direzione: la formula è già in Virgilio, che la usa sempre all'interno di un rito sacro, quello di Didone: Verg. *Aen.* 4, 517 *Ipsa mola manibusque piis altaria iuxta*.<sup>92</sup>

Gli ultimi due piedi del v. 100 sono occupati dalla formula *condimus umbram*, che ugualmente vanta precedenti classici e, nello specifico, un antecedente illustre, in quanto riferita a Romolo in Ovid. *Fast.* 5, 451 *Romulus ut tumulo fraternas condidit umbras*<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> Ma anche in: Verg. *Aen.* 1,436 *Feruet opus redolentque thymo fragrantia mella*; Ovid. *Met.* 15,80 *Eripitur nec mella thymi redolentia florem*; Anth. *Lat.* 2,21 *Protinus aerii mellis redolentia regna*; Wulfst. *Swith.* 2,1005 *Quae redolent superando fauos atque omnia mella*; Ekkeh. IV *Carm.* 55,1 *Nectaris ambrosii redolentia carpito mella*; Vita *Land.* 345 *Feruet opus redolentque ... flagrantia mella*; Alex. Neck. *Laud.* 7,369 *Mella thymo redolent fragrantia, dulcia origo*.

<sup>91</sup> Il verbo *placo* in riferimento ai Mani è usato anche in Hor. *Epist.* 2,1,138 *Carmine di superi placantur, carmine Manes*, Ovid. *Fast.* 2,570 *Vltima placandis manibus illa dies*; Lucan. *Phars.* 8,857 *Auertit manesque tuos placare iubebit*; Sen. *Med.* 970 *Quae strinxit ensem - uictima manes tuos / Placamus ista. Quid repens affert sonus?* Auson. *Parent.* 19, 13 *Nunc etiam manes placidos pia cura retractat*.

<sup>92</sup> Altri casi di associazione dell'aggettivo *pious* e del termine *manes* si trovano in: Stat. *Silu.* 5, 3, 284 *Ite, pii manes Graiumque examina uatum*; Auson. *Epitaph.* 2, 2 *Decretumque piis manibus Elysium*; Ven. Fort. *Carm.* 8, 4, 35 *Has quaecumque piis manibus suscepis arras*; Ven. Fort. *Carm. app.* 1, 53 *Prensa piis manibus heu blanda per oscula pendens*; *Carm. Epigr.* CLE 559, 1 *Manib(us) hic [pl]acidis Pass[ie]na casta quiescit*.

<sup>93</sup> Sen. *Tro.* 372 *Vmbras corporibus uiuere conditis*; Mart. *Epigr.* 10, 71, 3 *Condidit hac caras tellure Rabirius umbras*

Il v. 101 è occupato dal saluto estremo alla defunta. Suggestioni epiche classiche e toni epigrafici si fondono: il saluto *valeas* è, infatti, diffuso nelle epigrafi funerarie<sup>94</sup>, ma la formula che unisce *Aeternum* e il verbo *valeo* è anche in Verg. *Aen.* 11,98 (*Aeternumque uale.*" *nec plura effatus ad altos*) nell'estremo saluto a Pallante<sup>95</sup>. Contraddistinto dalla ricerca dell'effetto retorico è il carattere del verso, che incastona fra due addii l'apostrofe ad Ariadna; i due commiati sono sostanzialmente corrispondenti e paralleli: il primo esprime il concetto di eternità mediante l'avverbio *Aeternum* e il saluto mediante *valeas*, il secondo riporta gli stessi concetti mediante l'aggettivo *aeterna* e l'imperativo futuro *valeto*. L'alternanza di forme non è solo dettata dalla volontà di perseguire una fine *variatio*, ma anche dalla volontà celebrativa di Ariadna: nel secondo addio, l'aggettivo al femminile *aeterna* è un segnale preciso del fatto che il carattere eternatore del rito funebre e delle parole delle fanciulle renderà eterno il nome della donna, vale a dire la sua gloria.

vv. 102- 110: *Nebat acu tunicam nato indusiumque puellis,  
Fundebatque manu latices. Dum pingit ab urna  
Spargentem Sebethon aquas, dum labitur amnis,  
Per salices strepit et ripis frondentibus aura,  
Murmurat et tenui decurrens lymphā susurro;  
Ipsa sua lucem dextra insignibat, et auras  
Spargebat flammis, radiisque micantibus atras  
Pellebat tenebras, primo ut sol splendet heroo  
Fulgidus et tremulis intermicat ardor in undis.*

Dopo il rito prescritto alle fanciulle, il componimento riprende l'andamento che gli è proprio, fondato sulla contrapposizione di immagini di vita e immagini di morte.

I vv. 102-110 sono occupati da una lunga sequenza dedicata nuovamente alla tessitura, in cui viene descritto con caratteri ecfrastici il lavoro di tessitura di Ariadna.

Il v. 102 viene aperto dal potere evocativo dell'imperativo *nebat*: accanto a questa proiezione nella sfera del passato, vengono subito inseriti due riferimenti alla sfera familiare e degli affetti familiari, ritraendo la donna intenta a cucire una tunica per il figlio, e una veste per le figlie (*indusium*). Il ricorso al termine *nato* per indicare il figlio sottolinea ulteriormente il legame con la madre ed evoca con maggiore suggestione la dimensione familiare.

Il verso successivo prende avvio ugualmente con un verbo all'imperfetto in posizione di rilievo, *fundebat*: da questo momento comincia l'*ekphrasis* vera e propria relativa al ricamo della donna.

L'attenzione alla resa elegante della *descriptio* è testimoniata dal ricorso a toni quasi epici nella raffigurazione del lavoro di Ariadna: la formula *fundere latices* è infatti ricorrente negli *Aratea* di Germanico: Germ. *Arat.* 285 *Dextra manus latices qua fundit, aquarius exit*; (*Arat.* 391 *Fudentis latices. est et sine honore corona*; *Arat.* 486 *Fudentis latices genua implicat; illigat illum*; *Arat.* frg. 3,18 *Qui fundit latices caelo*

<sup>94</sup> Carm. epigr. CLE 11, 3 *Bene rem geras et ualeas, dormias sine cura*; Carm. epigr. CLE 112, 7 *Valeas, uiator, lector meis carminis*; Carm. epigr. CLE 196, 1 *Ita ualeas, scriptor, hoc monimentum praeteri*; Carm. epigr. CLE 470, 1 *Quat ualeas abeas pascas, multos tu habebes amicos*; Carm. epigr. CLE 1100, 9 *Sis felix, ualeas et te tua seruet origo*; Carm. epigr. CLE 1477, 2 *Reddere quod ualeas uiuificante deo*; Carm. epigr. suppl. AE 1930,00059, 9 *Valeas donec te tua fata requirent et nostril*.

<sup>95</sup> Mart. *Epigr.* 5,66,2 *Sic eris Aeternum, Pontiliane, uale*; Auson. *Prof.* 24,16 *Glabrio in aeternum commemorate, uale*; Coripp. *Iust.* 3,36 *Aeternum, pater alme, uale". non plura moratus*; Carm. epigr. 1976,4 *Aeternumque uale nobis pientissima mater*; Carm. epigr. 2033,2 *Eternumque uale*; Alcuin. *Carm.* 15,1 *Semper in aeternum ualeas, sanctissime papa*; Hraban. *Carm.* 1,6,18 *Semper in aeternum, ut opto, ualete bene*; Carm. 18,2,2 *Semper in aeternum uita tua ualeat*. Heiric. *Germ.* 5,124 *"Aeternum ualeas, frater karissime," dixit*; Flod. *Ital.* 7,8,14 *Fortiter, aeternum ut ualeam captare triumphum*.

*quoque permouet imbris*; cfr. anche Flod. *Ital.* 14,18,57 *Factum, et cum uotis latices funduntur opimi*). Il passaggio dall'introduzione della descrizione della scena e alla descrizione della scena stessa è, come al solito repentino: per indicare il soggetto raffigurato sulla veste, ovvero un fiume, il poeta immagina che Ariadna sparga direttamente acqua con le mani (*fundebat manu latices*). Il lettore viene, così, scaraventato direttamente nella finzione ecfraistica, per uscirne, però subito dopo: dopo la cesura pentemimera, viene infatti inserita una temporale (*dum pingit*), che esplicita il lavoro di ricamo della donna.

L'oggetto del verbo *pingit* viene presentato nel verso successivo e l'*enjambement* fra i due versi lascia nel v. 103 la determinazione *ab urna* che inizia a prospettare l'immagine ricamata.

Ma è nel v. 104 che essa viene completamente esplicitata: soggetto della veste è Seбето, il fiume di Napoli, che sparge acqua da un'urna. Il verso prende avvio appunto con la formula allitterante *spargentem Sebethon*, ma la musicalità del passaggio è resa anche dalle cesure presenti, che scandiscono tutti e tre i termini iniziali: la tritemimera fra *spargentem* e *Sebethon*, la pentemimera fra *Sebethon* e *aquas*, l'eftemimera dopo *aquas*. L'ultima parte del verso, collocata dopo la cesura eftemimera, presenta una nuova temporale *dum labitur amnis*, con un nuovo riferimento all'elemento dell'acqua: ben tre, dunque, i termini del verso che rimandano alla dimensione dell'acqua (*Seбето, aquas, amnis*) e che contribuiscono a rendere estremamente fluida l'immagine affrescata. L'avvio della seconda temporale, inoltre, viene a trovarsi in perfetta corrispondenza con quello della precedente (*dum pingit ab urna*, v. 103): in entrambi i casi la subordinata è collocata dopo la cesura pentemimera, in entrambi i casi introdotta da *dum* seguito dal verbo. Con questa nuova proposizione, tuttavia, si ricade nell'illusionismo visivo ecfraistico, in quanto, senza alcuna introduzione, viene direttamente descritto il fiume che scorre, mediante la clausola *labitur amnis*<sup>96</sup>. Come sempre, il Pontano ricorre a tutti i mezzi 'illusionistici' a sua disposizione e così, anche dal punto di vista fonico, il verso comincia a fornire suggestioni particolari e nel consonantismo della sequenza inizia a farsi strada una certa insistenza sulla sibilante (*spargentem sebethon aquas, dum labitur amnis*), che diventa ancora più forte nel verso successivo. Se nel v. 104 si era dato spazio all'immagine dell'acqua, il v. 105 è interamente dedicato alla dimensione sonora della scena ricamata da Ariadna: l'attenzione si concentra, infatti, sul rumore del vento tra i salici e le fronde delle rive. Alla resa acustica del rumore del vento contribuisce il ricorso al verbo, estremamente sonoro, *strepit*,<sup>97</sup> ma in generale tutta la sonorità del verso è basata su un sapiente gioco di alternanze delle sorde dentali e labiali (*t/p*) e della sibilante e della liquida sonora *r* (*per salices strepit et ripis frondentibus aura*), capace di riprodurre efficacemente l'effetto del vento che si insinua fra le fronde. Il verso, d'altra parte, si avvale anche di una struttura molto calibrata: dapprima evoca l'immagine dei salici con la formula poco attestata *per salices*<sup>98</sup>, poi introduce il verbo *strepit*, che va a creare un'unità fonetica perfetta con la preposizione *per*, quindi raffigura le rive – aggettivate con l'aggettivo *frondentibus* come in Claud. *Carm.* 28,194 (*Magna uoce ciet. frondentibus umida ripis*) – e infine, solo nell'ultimo piede, presenta il termine *aura*: quindi, dapprima viene evocato il rumore del vento e solo alla fine è menzionato il vento stesso.

<sup>96</sup> La clausola è presente in Manil. *Astr.* 4,423 *Et nunc per scopulos, nunc campis labitur amnis*. Cfr. anche Cand. Fuld. *Aegil.* 1,5 *Buchoniam; undisonus serpens ubi labitur amnis*; Bald. Burg. *Carm.* 2,108 *Elabor cursu quo labitur amnis eodem*. In Ovid. *Met.* 11, 51 ricorre una clausola simile, ma con il termine *amnis* all'ablativo, anziché al nominativo: *Excipis, et (mirum!) medio dum labitur amne*.

<sup>97</sup> Per l'uso del verbo *strepit* in associazione con *ripa* vedi: Sil. *Ital. Pun.* 6,391 *Implentur colles; strepit altis Albula ripis*; Anth. Lat. 745,8 *Carminis Mincius et strepuit circumsita ripa*.

<sup>98</sup> In realtà la formula è attestata solo in Enn. *Ann.* 38 *Nam me uisus homo pulcer per amoena salicta*; Cinna *Carm. frg.* 9,1 *At nunc me Genumana per salicta*.

Nel verso successivo continua l'attenzione alla sfera del suono, ma questa volta è relativa all'elemento dell'acqua e lo sforzo di riprodurre il rumore del ruscello porta a una netta predominanza della liquida *r*, (*Murmurat et tenui decurrens lympa susurro*). Il verso 106 si apre all'insegna dell'onomatopeico *murmurat* e si chiude con il delicato *susurro*, aggettivato con *tenui*<sup>99</sup>, che fa pensare a un attenuarsi della sonorità e del rumore, così spiccato nel verso precedente.

I dati presenti nella sequenza si avvicinano, poi, molto a un passo delle *Metamorfosi*, in cui, ugualmente, viene descritto un corso d'acqua e i rumori relativi nel momento finale dell'episodio di Orfeo, Ovid. *Met.* 11, 50-55: le membra del vate giacciono sparse, ma la sua cetra e la sua testa continuano a emettere suoni (*Membra iacent diuersa locis; caput, Hebre, lyramque / Excipis, et (mirum!) medio dum labitur amne, / Flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / Murmurat exanimis, respondent flebile ripae. / Iamque mare inuetae flumen popolare relinquunt / Et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi*). Oltre alla clausola *labitur amne*, che compare in Ovidio ed è ripresa nel Pontano nella forma *labitur amnis* (v. 104), ad avvicinare i due passi è anche la presenza del verbo *murmurat* a *incipit* del verso, il riferimento alle rive (*ripae*) e, più in generale, l'attenzione alla sfera sonora evocata dai termini utilizzati.

Il v. 107 è, invece, dedicato alla dimensione visiva e alla resa cromatica dell'immagine illustrata. Se Ariadna con una mano spargeva sulla tela l'acqua, con l'altra dipingeva la luce (*insignibat lucem*) e vi diffondeva fiamme dorate. Il poeta fa ricorso al verbo *insignibat*, che in Claud. *rapt. Pros.* 1,249 (*Insignibat acu, ueterem qua lege tumultum*) sta a indicare ugualmente il lavoro del ricamo, del dipingere con l'ago. Oggetto del verbo è un termine, *lucem*, estremamente vago, messo in risalto dalla posizione tra tritemimera e pentemimera, che evoca un'immagine di grande ariosità e luminosità. L'ultimo piede del verso è occupato dal sostantivo *auras*, che viene a trovarsi in corrispondenza con il termine *aura* del v. 105: il termine, usato al plurale, sta qui a indicare il cielo e la sua collocazione in chiusura di un verso, che è dominato dal termine *lucem*, rende ancora più luminosa l'immagine dominante il verso.

Il v. 108 si apre con l'imperfetto *spargebat*, in corrispondenza del participio *spargentem* del v. 104; i termini a cui si fa ricorso sono simili, ma a cambiare sono gli ambiti sensoriali, grazie a un uso sinestetico degli stessi verbi. Il v. 108 è tanto dominato da un colorismo intenso quanto quello precedente era caratterizzato dalla vaghezza del riferimento alla luce e al cielo. Accesi invece i colori che sono richiamati nel verso: innanzitutto, quello delle fiamme, trasmesso dal termine *flammis* che si accompagna al verbo *spargere* in una formula di ascendenza epica<sup>100</sup>. Viene affiancato a *flammis* un altro termine che evoca colori intensi e accesi: *radiis*, a cui, per di più, viene attribuito il participio *micantibus*, con associazione ovidiana<sup>101</sup>. Il verso si conclude con un cenno all'oscurità, evocata dall'aggettivo *atras* posto nell'ultimo piede, in rilievo, e in forte antitesi con le precedenti immagini.

<sup>99</sup> Per l'associazione nella poesia classica cfr.: Iuv. *Sat.* 4, 110 *Pompeius tenui iugulos aperire susurro*; Ven. Fort. *carm.* 11, 6, 13 *Heu mea damna gemo, tenui ne forte susurro*. Più numerose le attestazioni in quella medievale: Paul. Diac. *Carm.* 18,22 *Huius et hoc ipsum est tenui quod canto susurro*; Amarc. *Serm.* 1,408 *Auriculas resona, tenui uolat illa susurro*; Galtier. *Alex.* 1,428 *Et lucem tenui precedere lingua susurro*; Alan. *Anticlaud.* 5,266 *Hactenus insonuit tenui mea Musa susurro*; Marc. Val. *Bucol. prol.* 9 *Nos tenui labor est stipulas implere susurro*

<sup>100</sup> Sil. Ital. *Pun.* 4,432 *Spargentem flammis clipeum galeamque deorum*. Cfr. poi Prud. *Psych.* 1,55 *Nec iam mortiferas audebis spargere flammis*; Claud. *Carm.* 17,326 *Inque chori speciem spargentem ardua flammis*.

<sup>101</sup> Ovid. *Met.* 2, 40-41: *Dixerat; at genitor circum caput omne micantes / Deposuit radios propiusque accedere iussit*; *Met.* 7,411 *Restantem contraque diem radiosque micantes*. Nella tradizione medievale cfr.: Aegr. *Perd.* 72 *Heu, Perdica, grauis aestus radiosque micantes*; Coripp. *Ioh.* 2,253 *Et solis pallescit honor radiosque micantes*; Hub. Eugub. *teleut.* 1,9,2 *Fortiter uibrant radii micantes*; Abbo Sang. *bell.* 2,354 *Restituit radios solis spectare micantes*.

*Tenebras*, il termine che viene a esso riferito secondo un'associazione convenzionale soprattutto nella poesia medievale, scivola nel verso successivo, v. 110. Tra i due termini, tuttavia, è interposto l'imperfetto *pellebat*, che li separa e stempera l'immagine tenebrosa evocata dello stilema; non a caso il verbo, è collocato in posizione incipitaria di rilievo, quasi a voler annullare immediatamente la suggestione negativa creata dalle tenebre.

Dopo la cesura pentemimera, nel verso si apre una nuova immagine all'insegna della luce e del colore, grazie alla menzione dell'aurora (evocata con la formula epica virgiliana *primo Eoo*)<sup>102</sup>, e al verbo *splendet*, che viene così a trovarsi circondato dalla figura del sole e l'Oriente.

Tra il v. 109 e il 110 viene a crearsi nuovamente un *enjambement* e l'aggettivo *fulgidus* scivola nel v. 110, in posizione incipitaria e colora anche questo verso di una luce splendente<sup>103</sup>. Ancora più suggestiva e vivace l'immagine che è riportata dopo la cesura tritemimera e che si sostanzia di acqua e colore: essa si apre con l'aggettivo *tremulis*, che è diviso dal sostantivo *undis* con una forte *transiectio*: fra i due termini, che danno vita a un'elegante immagine acquatica, è contenuto il "fulcro" visivo del verso, costituito dal verbo *intermicat* e dal soggetto *ardor*. L'immagine delle onde tremolanti, espressa con la formula *tremulis undis*, ritorna più volte in scene che raffigurano proprio il sorgere del sole. Ne è un esempio Avien. *Orb. terr.* 63-6 (*Vix euecta dies inluminat, omneque late / Pingue tenebrosa caelum subtexitur aethra. / At qua prima dies rutilo sustollitur ortu, / Aureus et tremulas late rubor inficit undas, / Eoum pelagus: freta dicunt Indica ponti*), in cui è riproposta la stessa contrapposizione fra tenebre e luce. D'altra parte, la formula *micat ardor* è attestata sempre in un passo di Avieno: Avien. *Arat.* 384 (*Tegmina curuantur, geminus micat ardor in auras*) e sempre a indicare la luce nel cielo<sup>104</sup>. Ma è, soprattutto, un passo di Claudiano che tradisce maggiori affinità con questi versi: Claud. *Rapt. Pros.* 2, 1-3: *Impulit Ionios praemisso lumine fluctus / Nondum pura dies; tremulis uibratur in undis / Ardor et errantes ludunt per caerula flammae*, in quanto non solo ritorna la formula *tremulis undis*<sup>105</sup>, ma vi è presente anche il sostantivo *ardor* e il sostantivo *flammae* per indicare i colori dell'aurora.

Suggestioni visive e suggestioni foniche vengono a sovrapporsi e la sezione del verso dopo la cesura tritemimera appare dominata dalla liquida *r* e dalle nasali, quasi a riprodurre il lieve mormorio delle onde tremolanti sotto la prima luce del giorno: *tremulis intermicat ardor in undis*.

Con questa immagine di grande eleganza e raffinatezza poetica si conclude l'*ekphrasis* e nel verso successivo fa immediatamente di nuovo irruzione il pianto e il lamento. La scena raffigurata sulla veste ricamata di Ariadna, in fondo, aveva un duplice livello di lettura: da una parte rappresentava il sorgere del sole che scaccia le tenebre, dall'altra è simbolo di vita, che rigetta le tenebre della morte.

I due versi successivi sono dominati di nuovo da toni trenodici. Il v. 111 si apre con nuove esclamazioni di dolore: *Ah dolor, ah gemitus*, in forte contrapposizione al quadro arioso e luminoso appena descritto. Alle esclamazioni segue il congiuntivo esortativo reiterato (*fleat, o fleat*): la concitazione del frangente rompe ancora una volta

<sup>102</sup> Verg. *Aen.* 3,588 *Postera iamque dies primo surgebat Eoo*; *Aen.* 11,4 *Vota deum primo uictor soluebat Eoo*; cfr. anche Stat. *Silu.* 4,1,4 *Clarius ipse nitens et primo maior Eoo*. Ermold. *Ludow.* 4,481 *Alter namque dies primo ueniebat Eoo*; Galter. *Alex.* 5,425 *Esset Alexander primo fracturus Eoo*.

<sup>103</sup> L'associazione dell'aggettivo *fulgidus* con *sol* è in Prud. *cath.* 1,9 *Post solis ortum fulgidi*; Carm. libr. II A 1,15 *Fulgidus in carne patuit sol uerus eoi*.

<sup>104</sup> Cfr. Lucr. *Rer. nat.* 3,289 *Cum feruescit et ex oculis micat acrius ardor*.

<sup>105</sup> Per lo stilema che associa l'aggettivo *tremulus* con *unda* cfr. anche Sidon. *Carm.* 11,9 *Artatur collecta dies tremulasque per undas*; Ven. Fort. *Mart. praef.* 21 *Afficitur tremulis temerarius arbiter undis*; Bonif. *Carm.* 7,27 *Francorum ad patriam tremulas uenere per undas*

lo schema metrico e il soggetto del congiuntivo, *esculus*, è dislocato nel verso successivo, v. 112, mentre il suo attributo, *excita*, rimane in quello precedente insieme al termine *silvis*. Quindi, Meliseo esorta a unirsi alle suo pianto, abbandonando le selve, anche il leccio.

Il v. 112, aperto dal termine *esculus*, si chiude con il termine indicante un altro albero le querce, che vengono ugualmente invitate a unirsi al compianto: *veniant ad funera*. Fra cesura tritemimera e pentemimera, in posizione di forte rilievo, viene posto l'attributo delle querce, *durae*, che è l'aggettivo convenzionale bucolico usato per quest'albero<sup>106</sup>. L'associazione di leccio e querce non è invece bucolica, ma presente nelle *Georgiche*, nella sezione dedicata ai diversi tipi di alberi<sup>107</sup>.

Con il v.113, l'attenzione ritorna su Ariadna e il suo lavoro di ricamo, come mostra l'attacco *Format acu*. Il verbo fa parte di una temporale, ma il *dum* viene posto per anastrofe solo dopo l'ablativo *acu* e la cesura tritemimera; quindi viene presentato l'oggetto, *quercum*. Il poeta sta riprendendo gli elementi appena invocati e li fa diventare parte della scena ricamata dalla donna; per indicare il lavoro di ricamo di Ariadna si ricorre, stavolta, al verbo *formo* accompagnato dall'ablativo *acu*, con formula piuttosto rara e preziosa<sup>108</sup>. Subito dopo la menzione della quercia, segue quella del leccio, che fa parte di una nuova proposizione temporale, la cui congiunzione con forte anastrofe viene esplicitata solo all'inizio del verso successivo, v. 114. La menzione del leccio è incorniciata dallo stilema che unisce l'aggettivo *mollibus* a *umbris*, usato anche nella lingua delle epigrafi<sup>109</sup> e che iniziare a gettare una luce sinistra sull'immagine che si sta preparando. I vv. 113-115 sono, infatti, attraversati da una tensione drammatica che cresce poco alla volta: gradualmente il poeta insinua l'idea di un pericolo imminente ed esso viene esplicitato solo nel v. 115.

La particolare disposizione della seconda temporale tra i due versi 113-114 fa sì che nel v. 113 vengano concentrati i termini (*quercum et mollibus esculus umbris*) che coincidono con una pausa nella tensione narrativa, mentre è nel v. 114 che si comincia a intravedere un movimento negativo. Esso prende avvio con l'immagine del leccio che si innalza verdeggiate, ma, dopo la cesura pentemimera, interviene il primo elemento destabilizzatore con l'espressione *procul, ah procul*, che imprime patetismo grazie all'*iteratio* e all'interiezione *ah*. Gli ultimi due piedi del verso rappresentano un ulteriore passo avanti nell'avanzamento della tensione narrativa: il verso rimane sospeso con il verbo della principale *ingruit* seguito dal participio *acta*, venendo a costituire, così, il momento di massima *suspance*.

È nel verso successivo che si raggiunge l'esito del movimento così evidenziato: in *incipit* viene collocato il termine *tempestas* e subito dopo, incastonato fra la cesura tritemimera e la pentemimera, il termine *Erebo*. Il frangente assume tratti epici: il verbo *ingruit* compare in concomitanza con *tempestas* in Verg. *Aen.* 12,284 (*Tempestas telorum ac ferreus ingruit imber*), all'interno della descrizione di una scena di guerra. Subito dopo la pausa pentemimera, il ritmo risale con il verbo *vellit*, che contribuisce a connotare ulteriormente in maniera negativa l'immagine, facendo riferimento a un movimento violento e forte; di nuovo si nota il ricorso all'anastrofe per cui, subito dopo

<sup>106</sup> Verg. *Ecl.* 4,30 *Et durae quercus sudabunt roscida mella*; Verg. *Ecl.* 8,53-4 *Nunc et ouis ultro fugiat lupus, aurea durae / Mala ferant quercus, narcisso floreat alnus*.

<sup>107</sup> Verg. *Georg.* 2,16 *Aesculus, atque habitae Grais oracula quercus*; cfr. anche Sil. Ital. *Pun.* 10,165 *Aesculus aut proavis ab origine cognita quercus*.

<sup>108</sup> Essa compare in Coripp. *Iust.* 1,279-83, nella descrizione della decorazione di scene di guerra: *Neto auro insignita fuit gemmisque corusca. / Illic barbaricas flexa ceruice phalanges, / Occisos reges subiectasque ordine gentes / Pictor acu tenui multa formauerat arte. / Fecerat et fuluum distare coloribus aurum, / Omnis ut aspiciens ea corpora uera putaret. / Effigies auro, sanguis depingitur ostro*. Cfr. anche Com. eleg. *Baucis* 7 *Brachia format acu, zona subtiliat aluum*.

<sup>109</sup> Carm. epigr. 1147,3 *Nunc, siquid Manes sapiunt, in mollibus umbris*; cfr. anche Anth. Lat. 873b,1 *Baiarum dum forte capit sub mollibus umbris*.

il verbo *vellit*, viene collocato il relativo *quae* che introduce la relativa. È come se il frangente fosse tanto agitato che l'ordine normale della costruzione ne risente fino a riprodurre quell'idea di sconvolgimento e stravolgimento del mondo che viene comunicata in questi versi. Il verso si chiude con l'avverbio *funditus* e l'aggettivo *altam* lasciati in sospeso in posizione finale: l'*enjambement* sposta l'oggetto, *quercum*, nel verso successivo, dove è menzionato di nuovo in associazione con il leccio. La tempesta scatenatasi dal regno dei morti non solo svelle le querce, ma spacca anche il leccio. La cesura tritemimera dà vita alla nuova immagine del leccio spezzato: il participio *fractis* viene accostato al verbo *discinditur*, concentrando in questo modo i movimenti violenti della tempesta e dando vita a un'immagine in netta contrapposizione a quella del v. 113; se nel v. 113 l'espressione era *mollibus esculus umbris*, in questo è quella diametralmente opposta *fractis esculus umbris*. In questo modo, viene resa la differenza apportata dall'intervento della tempesta dell'Erebo, ovvero della morte, nel mondo della natura. Il verbo *discindo*, fra l'altro, è di ascendenza epica e nell'*Eneide* viene usato proprio in connessione con la morte, per indicare il gesto dello stracciarsi il manto di Amata poco prima del suicidio: Verg. *Aen.* 12,602 *Purpureos moritura manu discindit amictus*

Nel verso successivo lo sconvolgimento passa dal mondo della natura alla tessitura stessa: come se la tempesta prendesse vita e sfuggisse ai confini del ricamo, essa trascina con sé la tunica stessa e le sue bellezze. Il passaggio è repentino: senza soluzione di continuità ci si sposta dal piano dell'*ekphrasis* a quello della realtà. I toni si fanno sempre più solennemente drammatici, come mostra il ricorso alla formula *rapit Auster*, che è della lingua tragica di Seneca (*Herc. O.* 840 *Austerque lenis pondus Herculeum rapit*) e l'immagine degli onori strappati, che è epica<sup>110</sup>.

La concitazione del passaggio è, infine, dimostrata anche dalla presenza insistita delle cesure che scandiscono tutta la prima parte del verso fino a *secum*.

vv. 118-128: Inde repens lucem nox occupat, occidit et sol,  
 Et radii; ipsa novis Ariadna offusa tenebris  
 Caligat nocte obscura et circumdatur umbra.  
 Crudeles radii, quo lux, quo purpureus sol,  
 Crudelisque dies? Mecum, o mecum ite, puellae,  
 Ad luctum, mecum ite, deae, mecum ite, sorores  
 Naiades, quibus illa choros iungebat et una  
 Nudabat liquidis argentea membra sub undis;  
 Huc, sociae Dryades, simul et celerate, Napaeae,  
 Umbrarum memores choreaeque in montibus actae,  
 Et questus geminate et amarum intendite luctum.

La sezione successiva è tutta giocata sulla dialettica luce-ombra che assurge a metafora dell'opposizione vita-morte. Il passaggio brusco alla notte è segnato dall'avverbio *inde* e dall'aggettivo *repens* usato per il sostantivo *nox*. Il termine *lucem* viene accostato con intento antitetico a *nox*; mentre i due verbi *occupat occidit* vengono affiancati, costituendo il fulcro dell'immagine negativa di oscurità. In fine di verso resta sospeso il termine *sol* e nel verso successivo compare la prosecuzione *et radii*, messa in rilievo dalla posizione incipitaria e dall'anadiplosi.

L'uso del verbo *occupo* con *nox* è già in Ovidio (*Met.* 1,721 *Exstinctum est centumque oculos nox occupat una*), in riferimento alla morte di Argo, ma anche in Seneca: Sen. *Phoen.* 248 *Nox occupavit et nouae luci abstulit*; sempre come metafora

<sup>110</sup> Lucan. *Phars.* 1,317 *Ille semel raptos numquam dimittet honores*; Stat. *Theb.* 4,83 *Agmina, neu raptos patriae sentiret honores*. Stat. *Theb.* 9,362 *Auster et algentis rapuit Thetis inuida nidos*.

della morte<sup>111</sup>, a ulteriore riprova del valore simbolico che esso assume nel passo pontaniano.

Nel v. 119 l'immagine di oscurità si estende a quella di Ariadna, la cui figura in questo passaggio scompare, avvolta dall'ombra. Dapprima il suo nome viene circondato dalla formula *nouis tenebris*, di ascendenza tragico-epico: compare in Sen. *Thy.* 786 (*Tenebrisque facinus obruat taetrum nouis*) e in Stat. *Theb.* 5,180 (*Cessauere nouae perfecto sole tenebrae*). Poi, nel verso successivo 120, compare il verbo *caligat*, che si staglia con grande forza nell'unità metrica grazie alla posizione di rilievo che gli è conferita dalla cesura tritemimera, oltre che dalla sua intrinseca icasticità che rimanda ancora alla sfera dell'oscurità. Nel verso, in realtà, sono menzionati quasi esclusivamente termini afferenti a questa sfera: subito dopo *caligat*, viene presentata la notte, *nocte*, aggettivata con *obscura*, in maniera convenzionale e solenne<sup>112</sup>. L'unico termine estraneo alla sfera dell'oscurità è *circundatur*, il quale però contribuisce a rendere l'idea dell'ombra che avvolge Ariadna.

Nel v. 121 il patetismo della sezione raggiunge l'acme e il dolore e la rabbia di Meliseo esplodono in un'invocazione ai raggi e ai giorni e in una domanda retorica, con cui chiede dove siano andati a finire la luce e il sole. Il coinvolgimento emotivo e la tensione patetica sono mostrati dalla presenza di interrogative ellittiche: il dolore di Meliseo trova sfogo dapprima nell'apostrofe ai raggi, definiti *crudeli*, poi in due interrogative velocissime ed ellittiche (*quo lux, quo purpureus sol*<sup>113</sup>), infine in una apostrofe ai giorni, aggettivati sempre con l'attributo *crudeles*, e in posizione corrispondente alla prima apostrofe. Le immagini di luce sono dunque riprese, ma solo per essere negate.

La domanda si arresta nel v. 122 in corrispondenza della cesura pentemimera e viene seguita da un'esortazione rivolta alle fanciulle e alle ninfe a unirsi al suo lutto. Il carattere patetico dell'appello è testimoniato dalla ripetizione insistita di *mecum* (due volte nel v. 122 e due nel v. 123) e dell'imperativo *ite* (una volta nel v. 122 e due nel v. 123): i vari inviti sono inframmezzati dall'espressione *ad luctum* che è posizionata fra l'apostrofe alle fanciulle e quella alle dee e, per di più, si trova a *incipit* del v.123, isolato dalla cesura tritemimera. Dopo la pausa metrica, il *pathos* dell'esortazione riprende a salire mediante la formula *mecum ite*, riportata come una richiesta insistente e ripetitiva. L'apostrofe alle sorelle Naiadi viene bipartita fra due versi, in cui il sostantivo *sorores* rimane sospeso al v. 123 e *Naiades* scivola al v. 124: le Naiadi vengono definite sorelle anche in App. *Culex* 15-8: (*Seu decus Asteriae, seu qua Parnasia rupes / Hinc atque hinc patula praepandit cornua fronte, / Castaliaeque sonans liquido pede labitur unda. / Quare Pierii laticis decus, ite, sorores / Naides, et celebrate deum ludente chorea*) dove la formula viene bipartita allo stesso modo fra versi; la loro menzione è, inoltre, accompagnata dall'imperativo *ite* come qui e, ugualmente, si fa cenno alle danze da loro intrecciate. Nel v. 17 del *Culex* ricorre, infine, anche lo stilema *liquida unda* qui usata.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Ven. Fort. *Carm.* 8,3,235 *Nunc sine te fuscis grauius nox occupat alis*; Carm. Karol. 324 *Sol fugit interea, lucem nox occupat umbris*; Wido Amb. Hast. 106 *Nox ubi caeca polum tenebrosis occupat umbris*, Com. eleg. trib. puell. 169 *Nox tenebrosa uenit, totum nox occupat orbem*.

<sup>112</sup> Numerosissime le associazioni di *nox* e *obscura*, ma la formula è di ascendenza epica, comparando già in Enn. trag. 260 *Aliae res obnoxiosae nocte in obscura latent* e in Verg. *Aen.* 2,420 *Illi etiam, si quos obscura nocte per umbram*.

<sup>113</sup> L'associazione di *purpureus* e *sol* è attestata anche in App. *ciris* 37 *Purpureos inter soles et candida lunae*; Ioh. Hauv. *Architr.* 2,91 *Purpureo uestis ardebat sole, stupetque*; immagine simile si trova in Ovid. *Epist.* 21,88 *Demere purpureis Sol iuga uellet equis*; Anth. Lat. 389,38 *Sol qui purpureo diffundit lumine terras*.

<sup>114</sup> cfr. anche in Ovid. *Met.* 3,505 *In Stygia spectabat aqua. planxere sorores / Naides et sectos fratri posuere*; Sil. Ital. *Pun.* 6,288 *Nec tacuere pii uates famulumque sororum / Naiadum, tepida quas Bagra da nutrit in unda*.

La menzione delle Naiadi offre l'occasione per un'altra brevissima immagine di Adriana, che nei vv. 124-5 viene rievocata insieme alle ninfe e a mo' di ninfa, intenta a partecipare alle loro danze e a bagnarsi con loro nelle onde. Dopo il carico patetico-emotivo dei versi precedenti, i due versi si profilano come una pausa dovuta, necessaria a smorzare momentaneamente i toni drammatici: la scenetta del v. 125 si avvale, infatti, di immagini di grande freschezza e ariosità, come quella delle onde e delle membra argentee della donna.

Nel verso successivo riprende, pressante, l'appello alle ninfe: questa volta ad essere invocate sono le Driadi e le Napee, secondo un'associazione non rara nella tradizione<sup>115</sup>: la ricomparsa di un ritmo incalzante è dimostrato anche dal nuovo verbo adottato: *celerare*.

Il v. 127 è costituito da una lunga apposizione riferita a Dryades e Napaeae, in cui viene ricordata la loro attinenza con i monti e i boschi. Da notare come ritorni, nell'espressione *umbrarum memores*, l'immagine delle ombre: qui sta per le ombre dei boschi, ma ovviamente la suggestione dell'ombra come metafora della morte avvolge anche questa espressione.

Nel verso successivo, v. 128, le ninfe sono invitate a riprendere il lamento e, anzi, ad aumentare l'amato lutto: emblematicamente il verso si apre con il termine *questus* e si conclude con il termine *luctum*. Nel mezzo, sono contenuti i due imperativi, ma anche l'aggettivo *amarum*, con un'associazione che nella poesia classica è in Ovid. *Met.* 14,465 (*Admonitu quamquam luctus renouentur amari*), ad indicare, nelle parole di Diomede, il lutto per la guerra di Troia<sup>116</sup>.

vv. 129-134: Sol obiit, tenebrae exortae: non pabula rorem,  
Non hibrem sitiant segetes, non culta liquorem;  
In lacrimas abeant rores himberque liquorque,  
Unde fluant queruli lacrimoso margine rivi,  
Murmuraque ipsa sonent Ariadnan, Ariadnan et ipsi  
Suspirent cursus, hudaque querantur arenae.

Con il v. 129 si apre una nuova sezione del lamento di Meliseo: partendo dall'immagine dell'oscurità, il poeta fornisce una serie di immagini relative alla sfera dell'acqua in connessione con la morte della donna.

L'attacco *sol obiit* costituisce un'espressione di decisa negazione della luce del sole, ovvero della vita e viene ripreso fedelmente da Aleand. *Iun. Amar.* 99 (*Sol obiit, fuscis terras nox occupat umbris*). Essa viene ribadita nella successiva immagine del sorgere delle tenebre, trasmessa dalla formula *tenebrae exortae*, che è solo medievale<sup>117</sup>; il periodare è agile e veloce, le due immagini sono legate per asindeto e la seconda proposizione è ellittica.

A questa introduzione segue un nuovo appello di Meliseo, marcato dal congiuntivo *sitiant*, con cui chiede che i campi non abbiano più sete di acqua: la richiesta si dispiega nei vv. 129-130 con tre unità affiancate per asindeto (*non pabula rorem, non hibrem*

<sup>115</sup> Colum. *Rust.* 264 *Maenaliisque choro Dryadum nymphasque Napaeas*, Nemes. *Ecl.* 2,20 "*Quae colitis siluas, Dryades, quaeque antra, Napaeae*"; Prud. c. Symm. 1,303 *Vel siluas Dryadas uel deuia rura Napaeas*; Drac. *Romul.* 7,34 *Et Dryades passim ꝥ cohibent per prata Napaeis*.

<sup>116</sup> Cfr. nella poesia post-classica: Coripp. *Ioh.* 4,249 *Fataque cuncta ducum luctu deflebat amaro*; Beda *Cuthb.* 1,18 *Qui genuit, et luctu faciem perfundit amaro*; 1,498 *Vatis et ipse genas luctu perfusus amaro*; Lios Mon. *Sacerd.* 98 *Illis adueniet senii, luctus nec amarus*; Carm. *Cent.* 43,5 *Ad cuius tumulum luctus resonabat amarus*; Purch. Witig. 1,546 *Hostibus et laetis fit luctus amarus amicis.*"; Gesta *Apoll.* 113 *Erumpens luctum cordis tunc prorsus amarum*; Ioh. Elnon. *Rictr.* 1,451 *Seruorum, luctus nimium augebatur amarus*; Ekkeh. IV *Carm.* 60,138 *Exequias caro luctu persoluit amaro*; Galter. *Alex.* 10,428 *Tunc uero in luctum dolor est resolutus amarus*.

<sup>117</sup> Prosp. *Ingrat.* 1,60 *Vellent exortae lucem obscurare tenebrae*; Beda *Hymn.* 3,198 *Exortis tenebris nox est absentia solis*.

*sitiant segetes, non culta liquorem*); oltre all'andamento incalzante imposto dall'asindeto, è anche la dinamica delle pause a scandire nettamente il ritmo, essendo presenti sia la tritemimera, che la pentemimera, che l'eftemimera. La sequenza è costruita affiancando un termine della sfera campestre a uno che richiama l'acqua, designata di volta in volta con il termine *rorem, imbrem, liquorem*.

L'insistenza sulla sfera dell'acqua viene motivata nel verso successivo, v. 130, dove sono ripresi i termini appena usati e messi in relazione alle lacrime. Il verso prende avvio proprio con il termine *lacrimas*, posto in posizione di rilievo dalla cesura tritemimera: il ritmo continua a essere minuziosamente scandito, dal momento che anche in questo verso sono presenti le tre cesure e la seconda parte del verso è occupata dai termini dei versi precedenti disposti in sequenza polisindetica: *rores imberque liquorque*. Dunque, l'acqua tutta deve convertirsi in lacrime, per farsi partecipe del lutto.

Il v. 132 contiene la prima conseguenza di questa trasformazione, che va a pervadere il mondo intero: le lacrime saranno tante che scorreranno in ruscelli. L'espressione non solo è disposta in uno schema chiasmico *queruli lacrimoso margine riui*, ma si avvale anche della plasticità degli aggettivi adottati per rendere l'idea del pianto: *rivi* è aggettivato con *querulus*, con uno stilema insolito<sup>118</sup>, mentre assolutamente originale è l'attribuzione dell'aggettivo *lacrimoso* a *margine*; nella tradizione antica, il termine viene specificato, sì, con un aggettivo in *-oso*, ma mai *lacrimosus*: il poeta dunque sceglie l'aggettivo che meglio si adatta alla tradizione del termine *margine*<sup>119</sup>. Anche la resa fonica del verso è finalizzata a evocare la dimensione dell'acqua e il suono del suo scorrere, grazie all'insistenza della liquida *r*: *queruli lacrimoso margine riui*.

Il v. 133 si apre, a sua volta, con un termine estremamente sonoro: *murmura*, che è soggetto di un verbo ancora in connessione con la sfera del suono, *sonent*<sup>120</sup>. Oggetto del mormorio dei ruscelli è ovviamente Ariadna, il cui nome viene duplicato all'interno del verso, con effetto amplificatorio ed enfatico. Accostata alla forma *Ariadnam* è la forma grecizzante *Ariadnan*, che è oggetto di una nuova proposizione che si dispiega nel v. 134: la figura della donna fa dunque da gancio fra le due sezioni ed è il fulcro dell'universo sonoro evocato.

Il v. 134 prende avvio con il verbo *suspirent* in posizione di rilievo, isolato e valorizzato all'cesura tritemimera e in corrispondenza del sostantivo *murmura* del verso precedente. Il mormorio è diventato, dunque sospiro, per trasformarsi, nel prosieguo del verso, addirittura in lamento: dopo la cesura pentemimera, infatti, è presentata una nuova proposizione che ha come oggetto sempre il nome *Ariadnam* del verso precedente, ma come verbo *querantur* e come soggetto *arena*, aggettivato, secondo una modalità rara, con l'attributo *uda*.<sup>121</sup>

La sezione sembra vagamente ispirata alla reazione di cordoglio del mondo della natura di fronte alla morte di Orfeo, raffigurata nell'XI libro delle *Metamorfosi*: anche nel passo ovidiano, all'interno della descrizione del lutto, tornano le immagini degli alberi che depongono le loro fronde in segno di lutto, dei fiumi che si gonfiano di lacrime, dei sassi che piangono la sua scomparsa: vv. 44-49: *te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum / te rigidi silices, tua carmina saepe secutae / fleverunt silvae;*

<sup>118</sup> Le uniche altre attestazioni della formula *querulus rivus* sono nella poesia medievale Galter. Alex. 7,240 *Haut procul hinc querulus lasciuo murmure riuus* e nella poesia umanistica: Rossi Carm. 7 *Non puros querulo labentes murmure rivus*.

<sup>119</sup> Claud. *rapt. Pros.* 2,113 *Panditur et nemorum frondoso margine cinctus*; Prud. *Ham.* 1,794 *Duceret aerium cliuoso margine callem*; Purch. *Witig.* 1,505 *Fecit honorificum specioso margine templum*; Amarc. *Serm.* 2,388 *Conueniunt et arenoso sub margine stipant*.

<sup>120</sup> La connessione del termine e del verbo è attestata in: Stat. *Theb.* 9,348 *Et grauiora cauae sonuerunt murmura ripae*; Sen. *Herc. f.* 150 *Confusa sonat murmure mixto*; Vita *Eduard.* 2,12 *Nec uelut interdum murmura rauca sonant*; Gunther. *Solim.* 161 *Et gemebunda sonant afflicte murmura plebis*.

<sup>121</sup> Così solo in Vita *Eduard.* 1,243 *Quae sceptrum tenuit manus udis haeret arenis*.

*positis te frondibus arbor / tonsa comas luxit; lacrimis quoque flumina dicunt / increvisse suis, obstrusaque carbasa pullo / naides et dryades passosque habuere capillos.*

vv. 135-144: Lux periit, tenebrae offusae: iam robora frondes  
 Excutiant foliisque leves spolientur et alni,  
 Ipsa, comas, laurus tristesque, avellite, myrti;  
 Dum frondes foliisque comae miscentur, et auris  
 Huc illuc agitantur, et excitus instrepit aer,  
 Ipse aer, ipsae frondes, folia ipsa comaeque  
 Dum volitant, strepit et miseris conquestibus aura,  
 Triste fleant Ariadnan, impulsaque saxa resultent  
 Flebilibus numeris Ariadnan, Ariadnan, ut ipse,  
 Ipse senex renovet luctus et prodeat antro."

La seconda sequenza della sezione prende avvio, in corrispondenza con la precedente, con una formula introduttiva che simboleggia la morte e accosta l'immagine della scomparsa della luce (*lux periit*) a quella del dilagare delle tenebre (*tenebrae offusae*), espresso con formula epica che compare in Val. Fl. *Argon.* 4,482 (*Pestis et offusae media inter dicta tenebrae*). Le immagini che seguono, però, non sono inerenti all'acqua, ma agli alberi: in effetti, Meliseo si sta alludendo ancora al ricamo di Ariadna, che da una parte aveva 'dipinto' il Sebeto, dall'altra gli alberi. I primi alberi ad esseri menzionati sono le querce, *robora*, a cui vengono accostate le fronde stesse<sup>122</sup>.

Nel verso successivo, v. 136, sono concentrati i verbi, che esprimono un movimento violento (*excutient; spolientur*): un'immagine simile è contenuta in Ovid. *Ars* 3,162 (*Vt Borea frondes excutiente, cadunt*) in una similitudine relativa ai capelli che cadono. Dopo la cesura tritemimera viene presentata l'immagine degli ontani che si spogliano delle foglie, con un'immagine ancora una volta di ascendenza classica, ma questa volta epica di Lucan. *Phars.* 6,112 (*Et foliis spoliare nemus letumque minantis*), mentre la formula che unisce l'aggettivo *levis* al termine *alnus* è georgica, ricorrendo in Verg. *Georg.* 2,451 (*Nec non et torrentem undam levis innatat alnus*). Così come i prati e i campi dovevano rinunciare all'acqua nella sezione precedente, in questa sono gli alberi a dover rinunciare alle loro fronde.

Nel v. 137 Meliseo si rivolge direttamente all'alloro e al mirto, esortandoli a strapparsi le chiome, definite *tristes*: il patetismo del frangente è dimostrato non solo dalle apostrofi ai due alberi, ma anche dalla collocazione delle stesse. *Laurus* viene a interpersi fra il termine *comas* e l'aggettivo a esso relativo *tristesque*, mentre *myrti* va a chiudere il verso, subito dopo l'imperativo *auellite*: la costruzione dell'invocazione risulta, dunque, difficoltosa, quasi affaticata. L'associazione di alloro e mirto è bucolica, ma diventa convenzionale nella poesia classica e medievale<sup>123</sup>, mentre l'uso del verbo

<sup>122</sup> Le fronde della quercia vengono ricordate in: Sil. Ital. *Pun.* 5,484 *FronDOSI nigra tellurem roboris umbra*; *Pun.* 5,512 *Iamque inter frondes arenti robore gliscens*; Coripp. *Iust.* 3,174 *Condensam faciunt frondoso robore siluam*; e Sedul. *Carm. pasch.* 1,131 *Frondea blanditae lambebant robora flammae*.

<sup>123</sup> Verg. *Ecl.* 2,54 *Et uos, o lauri, carpam et te, proxuma myrte*; *Ecl.* 7,62 *Formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebo*; *Ecl.* 7,64 *Nec myrtus uincet corylos, nec laurea Phoebi*; *Georg.* 1,306 *Et lauri bacas oleamque cruentaque myrta*; Hor. *Carm.* 3,4,19 *Lauroque collataque myrto*; Ovid. *Ars* 3,690 *Rosmaris et lauri nigraque myrtus olent*; Phaedr. *Fab.* 3,17,3 *At myrtos Veneri placuit, Phoebo laurea*; Stat. *Silu.* 1,2,99 *Maluit et nostra laurum subtexere myrto*; Nemes. *Ecl.* 2,46 *Nullos nec myrtus nec laurus spirat odors*; Nemes. *Ecl.* 2,49 *Tunc mihi cum myrto laurus spirabit odors*; Repos. *Conc.* 40 *Nunc laurus, nunc myrtus. habent sua munera rami*; Tiberian. *Carm.* 1,3 *Caerulas superne laurus et uirecta myrtea*; Claud. *Carm.* 10,299 *Haec quoque uelati lauro myrtoque canebant*; Sidon. *Carm.* 2,503 *Atque Dionaeam dat Martia laurea myrtum*; Drac. *Romul.* 6,6 *Tempora iam lauro uel myrto cingite frontes*; Romul. 7,8 *Laurea sarta comis religans et tempora myrto*; Theodulf. *Carm.* 74,14 *Et laurus redolet, mirtus opaca simul*; Vita

*avellere* in associazione con il termine *comam* è tragico e ricorre in Sen. *Oed.* 590-2: *Horrorque et una quidquid aeternae creant / Celantque tenebrae: Luctus auellens comam / Aegreque lassum sustinens Morbus caput*, attribuito alla personificazione del lutto. Anche i mirti e l'alloro subiscono qui un processo di personificazione, per cui sono descritti come umani intenti a strapparsi i capelli per il lutto.

Al v. 138 prende avvio un lungo periodo, la cui principale compare solo nel v. 142: i vv. 138-141 sono occupati, quindi, da una serie di temporali che rendono immagini di devastazione della natura in un crescendo di tensione e patetismo. Il caos e la confusione da cui è contraddistinto il mondo alla morte di Ariadna è testimoniato dall'uso di verbi come *miscentur*, *agitantur*, *instrepat*, *volitant*, oltre che dal ricorso continuo agli *enjambement*: fra v. 138 e v. 139; fra v. 141 e v. 142. Anche nell'immagine del v. 138, delle fronde e delle chiome che si mischiano è in atto un processo di personificazione. La determinazione spaziale *huc illuc*, con cui prende avvio il v. 139, non fa altro che contribuire a questa resa, grazie anche al verbo che immediatamente la segue: *agitantur*<sup>124</sup>. Dopo la cesura pentemimera prende avvio una nuova scena, in cui, in realtà, maggiore importanza è data al lato sonoro e allo strepito che agita l'aria: il verso termina infatti con la formula *instrepat aer* e con la forza evocativa del verbo *instrepat*<sup>125</sup>.

Il verso successivo, v. 140, segna una pausa nella raffigurazione violenta della natura, in quanto riprende e concentra insieme tutti i termini sinora usati, *aer*, *frondes*, *folia*, *comae*: dunque, una pausa che costituisce comunque un contributo alla creazione di un'atmosfera d'attesa. Il verbo compare, infatti, immediatamente nel verso successivo, v. 141, in *incipit* e isolato dalla cesura tritemimera: *uolitant*. Dopo la pausa metrica, nel punto di ripresa del ritmo e della tensione, viene collocato il verbo *strepit*, che richiama *instrepat* del v. 139; oltre ai due verbi, la drammaticità del verso si può avvalere anche della formula patetica *miseris conquestibus*, interposta fra il verbo e il soggetto *aura* e che ricorre in Bargaeus *Carm. app.* 50, 11 *Et nemus, heu, miseris conquestibus omne replebat*, sempre nell'ambito di un'ecloga funeraria. (*Evagee ecloga III ad Philippum Meliorium*). La formula *strepit aura* riscuote, invece, decisamente più fortuna nella poesia umanistica e il Pontano stesso la usa in altri luoghi della sua produzione.<sup>126</sup>

Nel v. 142 viene finalmente collocato il verbo *fleant*, seguito dal solito oggetto *Ariadnam*; il verbo è preceduto e rafforzato da *triste*, che ha qui valore avverbiale; anche il resto del verso 142 s'inserisce a pieno nella retorica del lamento: se nella poesia classica non è attestata l'espressione *impulsaque saxa*, lo è lo stilema *pulsata saxa*, che viene usato in Virgilio appunto per indicare l'eco di un lamento: Verg. *Aen.* 3,555 (*Et*

Elig. 389 *Non mirtum decore, non laurum frondet ut uiride*; Bald. Burg. *Carm.* 129,21 *Quem siler et laurus, quem mirtus, oliua pirusque*; Alan. *Anticlaud.* 2,9 *Sic myrti praesunt lauris, oleaster oliuis*; *Anticlaud.* 7,429 *Marcescit laurus, myrtus parit, aret oliua*.

<sup>124</sup> Lo stesso verbo viene usato, sempre, in riferimento agli alberi anche in Hor. *Carm.* 1,9,12 *Nec ueteres agitantur orni*.

<sup>125</sup> Nella poesia classica e medievale il verbo occorre in: Verg. *Georg.* 3,173 *Instrepat, et iunctos temo trahat aereus orbis*; Boeth. *Cons.* 5,4,34 *Vel uox auribus instrepat*; Claud. *Carm.* 17,223 *Instrepis horrendum, fremitu nec uerbera poscis*; Ven. Fort. *Carm.* 3,9,26 *Floribus instrepitans poplite mella rapit*; Sedul. Scot. *Carm.* 3,2,20 *Floribus instrepitans poplite mella legit*; Walt. Spir. *Scol.* 1,55 *Instrepat salibus prae cunctis Alphisiboeus*; Vita Eduard. 1,319 *Auribus ut regis hoc instrepat, exilit alto*; Ioseph. Isc. *Ylias* 3,439 *Instrepat et geminis expugnat uela procellis*; Gaufr. *Vinos. Poetr.* 466 *Caesaris instrepat lacrimosa uoce sopori*.

<sup>126</sup> Pontano *Erid.* 2, 19, 8 *Vernaque odoratis aura strepens foliis*; Pontano *Erid.* 2, 22, 3 *Spirabant Zephyri, Zephyris strepit aurea silva*; Mantov. *Adul.* 9, 71 *Aura strepens foliis nemorum veniebat ab Euro*; Sannaz. *Pisc.* 2, 13 *Non Zephyri strepit aura, sopor suus umida mulcet*; F. Molza *Eleg.* 1, 1, 18 *Nunc faciles somnos, dum strepit aura, sequar*; Varchi *Carm.* 5, 35 *Certatim et zephyri circum strepitantibus auris*; Varchi *Carm.* 7, 204 *Dum strepit aura, levi dum calit unda sono*; Bargaeus *Syrias* 1, 212 *Ilicet aurarum strepitu commota Columba*.

*gemitum ingentem pelagi pulsataque saxa*)<sup>127</sup>, nella descrizione di Cariddi. Della formula pontaniana si ricorda però Sannazaro in *Pisc.* 3, 52 (*Aut videat morientem; haec saxa impulsata marinis*) sempre nel contesto di evocazione della morte. L'associazione del verbo *resultant* con il termine *saxa* è parimenti epica ed è attestata in Lucan. *Phars.* 7,482 *Pindus agit fremitus, Pangaeaque saxa resultant*<sup>128</sup>.

Il verso successivo prende avvio con lo stilema *flebilis numeris*, che è ovidiano: Ovid. *Fast.* 2,109 (*Flebilibus numeris ueluti canentia dura*) ed è adottato da Pontano anche in *Tumul.* 1, 1, 19 (*At tu flebilibus numeris haec adice, Petre*) e *Tumul.* 2, 36, 16 (*Litoraue ipsa suis moesta sonant numeris*)<sup>129</sup>. La cesura pentemimera introduce la doppia apostrofe ad Ariadna, ancora una volta espressa con le due forme diverse *Ariadnam* e *Ariadnan*. Nell'ultima parte del verso viene introdotta la proposizione finale (*ut ipse*), che si conclude, nel verso successivo (*ipse senex renouet*). L'andamento della narrazione sembra sempre più sincopato, balbettato, come mostra l'*enjambement* e l'*iteratio* del pronome *ipse* fra v. 143 e 144. Nel finale, l'attenzione ritorna su Meliseo, mediante la formula *ipse senex*, che occupa l'*incipit* del verso ed è isolata mediante la tritemimera: la ninfa auspica che egli esca dall'antro in cui si è rifugiato e rinnovi il lutto. La formula che unisce il verbo *renovo* a *luctus* è originariamente elegiaca e usata da Tibullo in *Eleg.* 2,6,41 (*Desino, ne dominae luctus renouentur acerbi*), riferendosi al lutto per la sorella della donna amata; il suo carattere 'elegiaco, funebre' è ribadito dalla presenza anche nella lingua tragica di Seneca e nelle epigrafi<sup>130</sup>.

Il v. 144, dunque, rappresenta un momento di snodo all'interno dell'ecloga: la fine del canto di Meliseo riportato da Patulci, e non a caso esso si conclude con l'evocazione della figura del pastore stesso.

A partire dal v. 145 viene descritta la reazione delle ninfe al canto di Meliseo riportato da Patulci.

vv. 145-148 :Finierat, lacrimisque genas atque ora Patulcis  
Laverat; hic miserae comites et pectora duris  
Planxerunt palmis, et saxa sonantia longo  
Implerunt clamore et foemineis lamentis.

Il piuccheperfetto *finierat* a introduzione della sezione, isolato e sottolineato in inizio di verso mediante la cesura tritemimera, segna lo stacco rispetto al lungo canto riportato e sancisce solennemente la fine del canto di Patulci e segna uno stacco netto rispetto alla sequenza precedente. Il carattere trenodico del canto e la reazione da esso ingenerata vengono prontamente presentati dopo la cesura, con il termine *lacrimis*; che introduce l'immagine del viso di Patulci inondato di lacrime. Il nome della ninfa viene, con intento enfatico, posto in fine di verso, staccato con *enjambement* dal verbo *laverat*, che scivola nel verso successivo (v. 146).

All'immagine del pianto di Patulci segue, in rispondenza, quello delle altre ninfe, definite *comites*. Il ritratto del loro compianto si svolge ancora una volta sul filo di una

<sup>127</sup> Cfr. anche Sil. Ital. *Pun.* 14,73 *Pulsata Ionio respondent saxa profundo*.

<sup>128</sup> Coripp. *Ioh.* 5,39 *Inde ferunt Gurzil: Gurzil caua saxa resultant*; Galter. *Alex.* 2,100 *Mouit ab Euftrate. lituis caua saxa resultant*; Gunther. *Ligur.* 4,562 *Hactenus ignoto mirantia saxa resultant*.

<sup>129</sup> Cfr. anche F. Molza *Varia* 22, 20, 26, 31, 36, 41, 46, 52, 59, 64, 69, 74, 79, 84 *Parcite flebilibus numeris, iam parcite Nymphae*; M. A. Flamin. *Carm.* 4, 17, 1 *Dum te flebilibus numeris moriturus Iolas*; Bargaeus *Carm.* 1, 3, 98 *Infensae numeris flebilibusque modis*; *Carm.* 3, 7, 29 *Et finem numeris flebilioribus*; Aleand. *iuu. Amar.* 148 *Flebilibus numeris, iterentque Amaryllida saxa*.

<sup>130</sup> Ovid. *Met.* 14,465 *Admonitu quamquam luctus renouentur amari*; Sen. *Octauia* 124 *Renouatque luctus et metus miserae mihi*; *Octauia* 270 *Renouare luctus parce cum fletu pios*; *Carm. epigr.* 1404,15 *Omnibus hic renouas magnos in carmine luctus*; Hild. *Cen. Machab.* 307 *Mittit destructum, luctu renouans ita luctum*.

sottile allusività: l'inizio del v. 147 si apre, infatti, con il verbo *planxerunt*, che richiama Ovid. *Met.* 3,505 *In Stygia spectabat aqua. Planxere sorores* e *Met.* 3,507 *Planxerunt dryades; plangentibus adsonat Echo*, dove è usato proprio per il compianto di Narciso da parte delle Naiadi e delle Driadi, le stesse ninfe qui nominate. La formula successiva, *saxa sonantia*, presenta un eguale grado di allusività in quanto è tratta da Verg. *Aen.* 6,551 (*Tartareus Phlegethon, torquetque sonantia saxa*), dove è usata all'interno della descrizione del regno dei morti<sup>131</sup>. La descrizione del compianto delle ninfe continua sul filo dell'allusione virgiliana: l'associazione del verbo *impleo* e del termine *clamor* ricorre in Verg. *Aen.* 2, 769 (*Impleui clamore uias, maestusque Creusam*), riferita a Enea che riempie, invano, le strade del nome di Creusa; in *Aen.* 3, 313 (*Impleuit clamore locum. uix pauca furenti*) essa indica, invece, l'urlo di Andromaca che chiede a Enea di Ettore, infine in Verg. *Aen.* 8,216 (*Impleri nemus et colles clamore relinqui*), essa sta a descrivere il bosco che si riempie del muggito delle mucche nell'episodio di Ercole e Caco. Anche l'espressione *longo clamore*, d'altra parte, è epica, benché non virgiliana, ma staziana: Stat. *Theb.* 4,495 (*Venator longo motum clamore leonem*)<sup>132</sup>. La formula finale del verso 148 rimanda, invece, nuovamente a un antecedente epico virgiliano e nuovamente a un episodio di morte: essa è molto vicina a quella di Verg. *Aen.* 4,667 (*Lamentis gemituque et femineo ululatu*), dove l'aggettivo è concordato con *ululatu*, ma è comunque presente il termine *lamentis*; il passo virgiliano in questione segue immediatamente il suicidio di Didone, quando si diffonde la Fama del suo gesto nella città.

vv. 149 -151: Tum senior gemitum ingentem dedit et scidit albam  
 Caniciem, simul hos effudit pectore questus:  
 "Arescat mihi ros et apes sua mella negarint,  
 Non, o non mihi cara favos quae deliquet uxor:"

Il v. 149 segna l'ingresso di Meliseo: il pianto delle ninfe e di Patulci ottiene, appunto, come effetto la sua comparsa. Come sempre, egli viene designato con l'appellativo *senior* e la sua età è rimarcata anche dall'accento ai capelli canuti. I toni continuano ad essere, nella loro drammaticità, epico-solenni e, in effetti, l'attacco del verso ricalca quello di Verg. *Aen.* 1,485 (*Tum uero ingentem gemitum dat pectore ab imo*). Ad unire i due versi non è solo l'avverbio iniziale e la formula *ingentem gemitum*, che ricorre anche in altri passi della stessa opera<sup>133</sup>, ma anche l'indicazione della provenienza del gemito dal profondo del petto; quest'ultima è presente, infatti, anche nel passo del *Meliseus*, ma espressa in maniera diversa mediante l'associazione del verbo *effudit* e dell'ablativo *pectore*, che è comunque epica e già in Ennio<sup>134</sup>. Nel passo virgiliano, inoltre, è usata per indicare la reazione di Enea che vede raffigurate le vicende della guerra di Troia, in particolare, la morte dell'amico Ettore. Come il dipinto

<sup>131</sup> Cfr. pure Sil. Ital. *Pun.* 1,263 *Ignotique amnis tranare sonantia saxa*; Proba *Cento* 1,231 *Per medium stridens torquetque sonantia saxa*; Avien. *Orb. terr.* 430 *Porro inter cautes et saxa sonantia Rhemus*.

<sup>132</sup> Stazio la impiega anche in *Silu.* 3,2,56 *Saeuus et e puppi longo clamore magister*. Essa compare, inoltre, in Iuven. *Euang.* 2,54 *Cum clamore ruit longoque accurrit adorans*

<sup>133</sup> *Aen.* 3,555 *Et gemitum ingentem pelagi pulsaque saxa*; *Aen.* 11,37 *Ingentem gemitum tunsis ad sidera tollunt* Cfr. anche *Ias Latina* 1051 *Haec super ingenti gemitu componitur Hector*; Tert. *adu. Marc.* 3,21 *Ingenti gemitu placuit, meritoque labore*; Claud. *Carm.* 5,258 *Ingentem tollit gemitum galeasque solutis*; Paul. Nol. *Carm.* 19,501 *Aggere et ingenti gemitu fletuque profuso*; Coripp. *Ioh.* 1,309 *Fundit et ingentes gemitus ad sidera tollit*; *Carm. Epigr.* 1846,19 *Vir tuus ingenti gemitu fletuque rigatus*; Radbert. *Carm.* 1,78 *Atque sub ingenti gemitu rea pectora tundo*; Ioh. Elnon. *Rictr.* 1,450 *Extitit ingenti gemitu lacrimante tumultu*.

<sup>134</sup> Enn. *Ann.* 553 *Effudit uoces proprio cum pectore sancto*; Lucan. *Phars.* 9,565 *Effudit dignas adytis e pectore uoces*; *Phars.* 9,1039 *Effudit gemitusque expressit pectore laeto*; Sil. Ital. *Pun.* 3,696 *Inde ubi mandatas effudi pectore uoces*; *Pun.* 3,696 *Inde ubi mandatas effudi pectore uoces*.

cartaginese era stato motivo di ricordo amaro per Enea e aveva ingenerato la reazione del gemito dal profondo del cuore, così il canto di Patulci è stato motivo di ricordo per Meliseo e ha provocato una reazione simile.

La comparsa di Meliseo è stata dunque, molto, ritardata e avviene solo nel momento in cui è stata creata la tensione narrativa giusta.

Dal v. 150 prende avvio il lamento di Meliseo, che nella cornice narrativa dell'ecloga fa parte, comunque, sempre dell'intervento di Cicerisco. Il lamento si articola in una lunga serie di immagini che vanno a negare la validità di alcuni elementi della natura. La negazione *non* con cui prendono avvia gran parte dei versi è emblematica della *Stimmung* che li attraversa: il dolore per la perdita della donna amata si trasforma in desiderio di negare l'intero mondo circostante. Per gran parte della sua estensione, il lamento è organizzato in maniera binaria, ovvero con coppie di versi, all'interno delle quali nel primo verso è espresso il desiderio che venga meno un elemento naturale e nel secondo verso, che prende avvio con la negazione *non*, vengono negate le relative immagini di vita insieme alla moglie.

La prima coppia di versi è relativa alla rugiada e al miele: nel v. 151 viene espresso il desiderio che inaridisca la rugiada e le api neghino il proprio miele; la negatività del desiderio è dimostrata dalla collocazione in posizione di rilievo incipitaria del verbo *arescat* e in posizione finale del verbo *negarint*. La perentorietà del congiuntivo esortativo, che si scaglia quasi come un anatema nei confronti della natura, è dimostrata anche dal suo uso simile in due opere polemiche di Claudiano: Claud. *in Ruf.* 2, 510 *Arescat decepta sitis, dapibusque relictis* e Claud. *in Eutr.* 2, 18 *Arescat fons ipse mali; truncatur et artus*.

Nel verso successivo, Meliseo ricorda l'assenza della donna: non c'è più la moglie che possa liquefare per lui il miele. Il secondo verso funge, quindi, anche da 'spiegazione' e giustificazione del precedente: senza la moglie non ha più senso la presenza delle api e la produzione del miele! Nel secondo verso, la tensione patetica appare decisamente più spinta, come mostra l'*iteratio* della negazione *non*, la puntuale collocazione del pronome *mihi* dopo la negazione e l'impiego dell'aggettivo *cara* riferito alla moglie. Il termine *uxor* occupa l'ultima posizione del verso, che si era, invece, aperto con *non*: anche questa costituisce un'ulteriore modalità per rappresentare e suggerire la scomparsa della donna. Il medesimo desiderio è espresso negli stessi termini in Aleand. *Iun. Amar.* 118 *Arescant herbae et mihi olus iam deneget hortus*.

vv. 153-4: Torpescant flores, pomum mihi deneget arbos,  
Non, o non mihi poma manu quae seligat uxor

La seconda coppia di versi (vv. 153-4) è invece relativa agli alberi da frutto: nel primo verso Meliseo esprime il desiderio che si secchino i fiori (La Monti Sabia, p. 45 traduce "si disseccino i fiumi"), con formula del tutto originale e che l'albero gli neghi il frutto. La struttura ricalca quella della precedente coppia non solo per la collocazione incipitaria del congiuntivo, ma anche per la presenza di un verbo *deneget*, che si accosta a quello precedente *negarint*.

Identica anche la struttura del secondo verso, con la negazione perentoria del dativo di possesso: l'*iteratio non, o non*, è posta subito prima del dativo *mihi*, il termine *uxor* è collocato in ultima posizione e la relativa è costruita in maniera asimmetrica, come sempre, con l'anastrofe del relativo *quae*, che viene posposto all'oggetto *poma* e all'ablativo *manu*.

vv. 155-156: Squalescat seges et messem mihi culta negarint,

Non, o non cererem mihi quae mea ventilet uxor:

La terza coppia di versi (vv. 155-156) è relativa alle messi e al grano. Nel primo verso il pastore implora che s'isteriliscano le biade e i campi coltivati gli neghino la messe. Il congiuntivo esortativo viene collocato nuovamente come attacco del verso, mentre in ultima posizione del verso viene di nuovo usato il verbo *negarint* del v. 151. Relativamente raro l'uso del verbo *squalesco* nella poesia latina e piuttosto tardo: compare in Claudiano, però proprio con un uso simile: egli lo usa a proposito dei campi abbandonati dall'aratro Claud. *In Eut.* 20,566 (*Vastior expulsis Oriens squalescit aratris*)<sup>135</sup>.

Il secondo verso ricalca la struttura sinora evidenziata, con la leggera variazione della collocazione del termine *cererem* prima del pronome *mihi*, che produce comunque un effetto di gradita *variatio*. L'immagine del grano che viene agitato, qui indicato con la metonimia *cererem*, è anche in Iuv. *Sat.* 1,28 (*Ventilet aestiuum digitis sudantibus aurum*), dove il grano viene indicato con una perifrasi *aestiuum aurum*; in Drac. *Laud. dei* 1,587-8: (*Ventus alit fructus et uentus spicat aristas, / Ventilat aestiuo quas flatu mollior aura*); e Aug. *Psalm.* 185 (*Vt alia surgeret messis, quae uentilanda est in fine*).

vv. 158-9: *Arescant horti, frugem mihi deneget hortus,*  
Non olus o mihi quae, non quae mea tondeat uxor:

La successiva coppia di versi riguarda gli orti: il verso iniziale prende avvio, come ormai ci si aspetta, con il congiuntivo esortativo *arescant*, che richiama quello del v. 151 *arescat*; e, come nel v. 153, il penultimo piede è occupato dal verbo *deneget*. Meliseo esprime, cioè, il desiderio che inaridiscano gli orti e l'orto gli neghi i suoi prodotti.

Il verso successivo si apre sempre con la negazione *non*, ma, a differenza dei casi precedenti, essa è seguita direttamente dall'oggetto della relativa, *olus*: subito dopo sono posizionati l'interiezione *o*, il pronome *mihi* e il relativo *quae*; solo a questo punto viene presentata la seconda negazione *non*, che va a negare un secondo relativo: a essere iterato è quindi il relativo, in una costruzione piuttosto disordinata che suggerisce il balbettio della voce rotta dai singhiozzi. Il verso termina, come nei casi precedenti, con il termine *uxor*.

Puntuale la ripresa di Aleand. *Iun. Amar.* anche di questa sezione, nei vv. 118-9: *Arescant herbae et mihi olus iam deneget hortus / Non olus o mihi, non quae tondeat alba Amaryllis.*

vv. 159-160: *Torpescat focus atque ignes focus ipse negarit,*  
Non, o non mihi farra foco quae torreat uxor:

La quinta coppia di versi ruota attorno al motivo del fuoco: il primo verso prende avvio sempre con un congiuntivo esortativo, *torpescat*, che riprende quello del v. 153. In posizione finale di verso è posto il verbo *negarit*, che richiama *negarint* dei vv. 151 e 155. Anche il focolare deve spegnersi e negare il fuoco, dal momento che non è presente più la moglie capace di abbrustolire il farro. Il secondo verso riacquista la struttura usuale nella sezione, con l'*iteratio* della negazione prima del pronome, la presentazione dell'oggetto della relativa accompagnato da un ablativo e, dunque, il

<sup>135</sup> Altri usi sono medievali e traslati: Paul. Baet. Epigr. 23 *Neclegimus longoque situ squalescere mentis*; Aldh. Virg. 205 *Non ergo argenti squalescit spreta libella*.

relativo. L'espressione che unisce il verbo *torreo* al termine *farra* è ovidiana Ovid. *Am.* 3,10,7 (*Ante nec hirsuti torrebant farra coloni*); *Fast.* 6,313 (*Sola prius furnis torrebant farra coloni*); così come l'accostamento di *focus* e *farra*, che è presente in *Fast.* 3,284 (*Vinaque dat tepidis farraque salsa focus*). Il Pontano, quindi, non disdegna di appoggiarsi a una tradizione 'rurale' del tutto trasversale nella sua descrizione dei lavori dei campi: quella che emerge sporadicamente nelle opere di Ovidio.

vv. 161-2: *Dispereant fontes et aquas mihi deneget amnis,*  
Non, o non latices mihi quae mea misceat uxor

La sesta coppia di versi presenta come motivo dominante quello dell'acqua e il congiuntivo esortativo *dispereant*, posto, come al solito in posizione iniziale di rilievo, tradisce il desiderio che le fonti si secchino e il fiume neghi la sua acqua: la negazione da parte del fiume è espressa con il verbo *deneget* nel penultimo piede del verso.

L'immagine di un fiume che nega le proprie onde, in concomitanza per di più con quella della terra che nega i propri frutti, è anche in Ovid. *Ibis* 107 (*Terra tibi fruges, amnis tibi deneget undas*), in un passo, fra l'altro, dal carattere funebre in cui prefigura la morte del suo nemico<sup>136</sup>.

Il secondo verso della coppia presenta la solita *iteratio* della negazione: questa volta, però, ad essa segue immediatamente l'oggetto *latices* e il pronome personale viene posto solo dopo quest'ultimo. Per il resto, appare uguale la costruzione della relativa, con il relativo posto dopo il pronome, e il verbo e il soggetto (*misceat uxor*) collocati negli ultimi due piedi.

Ancora una volta segue fedelmente i modi di questo canto Aleandro in *Iun. Amar.* 128 *Dispereant fontes, arescant fluminis undae.*

Fino al v. 162 è individuabile, all'interno della sezione, un'ordinata armonia e uno spiccato parallelismo, che non sono del tutto scontati in una sequenza dal carattere trenodico e votata, dunque, all'esternazione emotiva e irrazionale. Ma la sequenzialità e la formularietà di questo passaggio costituisce probabilmente, a suo modo, una maniera per 'incanalare' il dolore, fornendogli un ordine e una misura. Per quanto riguarda le alternanze e l'armonia interna della sezione, basti pensare alle conclusioni dei primi versi delle coppie: la prima coppia, la terza e la quinta presentano il verbo *nego*; la seconda, la quarta e la sesta il verbo *denego*.

Dal v. 163 la struttura della sezione si complica e non presenta più lo stesso equilibrio.

vv. 163-165: *Triste ruat coelo excidium pecudi atque capellae,*  
Non foetum dent armenta aut mulctralia succum,  
Non, o non mihi lac quae cara coegerit uxor:

Nel v. 163 continua il ricorso congiuntivo esortativo: *ruat*, ma i toni si fanno ancora più cupi e il poeta si augura che dal cielo piombi una strage di pecore e caprette. Nel verso successivo, l'augurio è che gli armenti non diano più prole e le secchie non si riempiano più di latte: la corrispondenza fra le due immagini di carattere negativo è marcata dallo schema chiastico: *foetum armenta –mulctralia succum*. Un'immagine simile ritorna anche in Pontano *Egl.* 4, 171 (*De coelo tacti foetus, armenta gregesque*).

<sup>136</sup> 104-110: *Iam stat, ut ipse uides, funeris ara tui / Pompa parata tibi est: uotis mora tristibus absit / Da iugulum cultris hostia dira meis. / Terra tibi fruges, amnis tibi deneget undas, / Deneget afflatus uentus et aura suos / Nec tibi Sol calidus nec sit tibi lucida Phoebe, / Destituant oculos sidera clara tuos.*

Il v. 165 riprende lo schema presente in ciascun secondo verso delle coppie evidenziate sopra: l'*iteratio* della negazione (*non, o non*) e la presentazione di pronomi personale (*mihi*), oggetto della relativa (*lac*), e relativo (*quae*).

vv. 166-168: Infelix coelo exitium ruat, ut neque lanam  
Vellera dent, nullae veniant ad licia telae,  
Non, o non mihi texta manu quae neverit uxor:

Lo schema dei vv. 166-168 è simile a quello precedente: la struttura del lamento da binaria si è fatta ternaria. Nel primo verso viene espresso il desiderio di una strage dal cielo, poi è presentata la conseguenza; nel terzo verso ritorna l'accento alla moglie. L'attacco sembra alludere all'*incipit* virgiliano di Verg. *Aen.* 10,850 (*Exitium infelix, nunc alte uulnus adactum!*) che è parte proprio di un 'momento' funerario, il compianto sul cadavere di Lauso da parte del padre. La scompostezza del canto si nota anche nel ricorso, dopo molti versi, a un *enjambement* che rompe l'armonia e l'equilibrio creati sinora.

La conseguenza della strage invocata dall'alto è la privazione di lana e di tele: l'accento batte, dunque, nuovamente sulle immagini della filatura, che tanta importanza rivestono nel componimento e che vengono qui evocate con la clausola finale, *licia telae*, del v. 168, che è piuttosto comune<sup>137</sup>. La relativa ricalca sempre lo stesso schema e rievoca, negandola, l'immagine di Ariadna intenta a cucire.

vv. 169-180 : Dira lues coelo ruat, et ruat altus Olympus  
Stragem agris, stragem arboribus, terraeque ruinam  
Det super, et mediis tellus internatet undis,  
Non uxor mihi cara domi, quae sarcula curet,  
Non falcem quae acuat messi lignisque securim,  
Non socia gratorum operum consorsque laborum,  
Non, heu, quae defecta senis locet ossa cubili,  
Cantanti non quae numeros et verba ministret,  
Pulsantem non quae digitis iuuet et iuuet ore,  
Non oculos quae claudat amans donetque capillis  
Extinctum et lacrimis decoret miseranda sepultum,  
Quae memor aeternumque vale, vale ad hostia dicat."

Dal v. 169 la struttura si altera al punto tale da dar vita a una nuova sezione a parte: Meliseo invoca ancora una strage, ma questa volta le immagini della moglie sono decisamente più numerose. Ci troviamo nella sezione finale del lamento di Meliseo, quella in cui il dolore del pastore sembra traboccare senza più argini e si conclude, infatti, con una lunga *cumulatio* di immagini di Ariadna che vengono negate.

La crescita di enfasi patetica è testimoniato già dal v. 69 che presenta, sì, il solito congiuntivo esortativo *ruat* che era già nei v. 163 e 166, ma lo duplica, affiancando, per di più, le due forme in una sorta di schema chiasmico: *dira lues ruat-ruat altus Olympus*. La stessa formula *dira lues*, del resto, imprime un'ombra negativa, drammaticamente solenne al verso, come mostra il suo ampio uso in poesia epica<sup>138</sup>: epica anche la

<sup>137</sup> Verg. *Georg.* 1,285 *Et pressos domitare boues et licia telae*; Tib. *Eleg.* 1,6,79 *Firmaque conductis adnectit licia telis*; Symph. *Aenigm.* 67 *Nec pepli radios poscunt nec licia telae*; Theodulf. *Carm.* 27,43 *Subiciens paucos inter quoque licia tela*; Walt. Spir. *Scol.* 1,18 *Mox ubi perfectae posuerunt licia telae*.

<sup>138</sup> Ovid. *Met.* 7,523 *Dira lues ira populis Iunonis iniquae*; *Met.* 15,626 *Dira lues quondam Latias uitiauerat auras*; Stat. *Theb.* 1,601 *Haec tum dira lues nocturno squalida passu*; Val. Fl. *Argon.* 2,291

clausola dello stesso verso *altus Olympus* che compare in Verg *Aen.* 11,726 (*Observans oculis summo sedet altus Olympo*), con la sola sostituzione del nominativo con l'ablativo<sup>139</sup>.

Nel v. 170 si registra la concentrazione di tutti i termini negativi, con la *duplicatio* del termine *stragem* e la collocazione del termine *ruinam* in fine di verso. Il verso risente dell'influenza ancora di un passo epico e, precisamente, di Verg. *Aen.* 12,453-4 (*dabit ille ruinas / Arboribus stragemque satis, ruet omnia late*), in cui i sostantivi *ruina*, *stragem* e i verbi *ruo* e *do* compaiono all'interno di una similitudine che paragona Enea che si avventa sui nemici a una tempesta che cala sui campi. Simile, in Pontano, è la dipendenza dei due oggetti *ruinam* e *stragem* dal verbo *do*, che vengono però collocati nel nostro passo in una struttura chiasmica: *stragem arboribus terraeque ruinam*, mentre il verbo *det* scivola a *incipit* del v. 171. L'attenzione riservata alla costruzione dell'immagine è testimoniata anche dal fatto che il poeta ricorre a un'immagine simile anche in *Uran.* 1, 481 (*Stragem agris stragem et pecori stragemque colonis*).

L'immagine finale messa in scena dall'invocazione della strage da parte di Meliseo è di dimensioni sconfinata e si risolve in una rappresentazione di ampio respiro: la terra che nuota in mezzo alle onde. Il verbo *internare* è piuttosto raro e prezioso: nella poesia antica esso compare solo in Avieno: *Ora mar.* 129 (*Internatare beluas. siquis dehinc*); *Ora mar.* 410 (*Vis beluarum pelagus omne internatat*), mentre Pontano lo usa anche in *Uran.* 1, 851 (*Scintillent radio, tremulusque internatet ardor?*)<sup>140</sup>. In associazione con il termine *tellus*, compare invece la forma base del verbo, *nato* in Manil. *Astr.* 4,595 *Ipsa natat tellus pelagi lustrata corona*; *Astr.* 4,726 *Iam propior\* tellusque natans Aegyptia Nilo*.

I versi successivi, fino al v. 180, si risolvono in una serie frenetica d'immagini di Ariadna, che vengono negate e corrispondono a ciò che la donna non potrà più fare. Ma anche in questa serie concitata è individuabile un ordine e una logica dispositiva.

I vv. 172-4 si concentrano sul motivo della fatica dei campi, un tema già trattato nell'ecloga (vv. 24 ss), per mettere in evidenza come, senza la moglie, Meliseo non abbia più un valido aiuto in tali attività: nella sezione si riscontra lo stesso realismo e la stessa cura dei particolari nella descrizione di fasi e strumenti dei lavori dei campi, che si era riscontrata nella sezione iniziale del canto riportato da Patulci.

Nei primi due versi le immagini dei lavori sono introdotte da due relative improprie: *quae sarcula curet; non falcem quae acuat messi lignisque securim*; nel terzo verso, v. 174, l'immagine è resa solo mediante apposizione *socia grato rum operum consors laborum* e costituisce una sorta di ricapitolazione di quanto detto. La clausola *consors laborum* risulta originale del Pontano e viene ripresa da D'arco in *Num.* 1, 18, 40 (*Cara comes gratorum operum consorsque laborum*). Ciascuna di queste immagini, come le successive, è negata dal *non* iniziale e viene quindi presentata direttamente come non più possibile.

Il v. 175 segna un ulteriore passo avanti nell'esternazione del dolore e della disperazione del poeta, come mostra l'aggiunta dell'interiezione *heu* alla struttura solita. Se il rammarico del poeta si era concentrato sul venire meno della compagna di lavoro,

---

*Pube domos! pro dira lues, pro noctis acerbae*; Sil. Ital. *Pun.* 5,623 *Tempestas et dira lues strauitque tulitque*; Sil. Ital. *Pun.* 12,385 *Peruentum. dira inde lues, caeduntque caduntque*; Sil. Ital. *Pun.* 16,622 *Non dira illa lues notis iam moenibus urbis*. In Endel. *Mort.* 21 *Haec iam dira lues serpere dicitur* essa è riferita specificamente a una pestilenza animale. Nella bucolica umanistica la formula torna in Boccaccio *Egl.* 1, 26 *Interea que dira lues michi pandito, Damon*; *Egl.* 15, 184 *Concutiunt, non dira lues astrumve malignum*. Pontano la usa anche in *Uran.* 3, 999 *Dira lues aget in furias illum ora liquenti*; *Uran.* 4, 260 *Dira lues, rostro infrendens et faucibus hiscens*

<sup>139</sup> Stat. *Theb.* 11,119 *Illas ut summo uidit pater altus Olympo*.

<sup>140</sup> Cfr. anche Verino *Carl.* 1, 91 *In mare se iecit tumidasque internatat undas*; *Carl.* 11, 42 *Syllani generis tumidumque internatat amnem*.

in questo verso è un altro pensiero a tormentare Meliseo: il fatto che non gli sarà più accanto chi componga le sue ossa stanche sul letto. Il dolore del pastore si sposta, dopo l'evocazione della dimensione del lavoro, su una dimensione più intima e raccolta, come mostrano anche i versi successivi.

Nei vv. 176-7 ad essere negata è l'immagine di Ariadna come compagna della sua attività di cantore. Nell'ultimo frangente del suo lamento, dunque, Meliseo fa diventare partecipe della sua attività poetica anche la donna e addirittura le attribuisce la funzione di guida della sua poesia tramite il verbo *ministret*. Egli, dunque, le riconosce una funzione di primo piano non solo nell'amministrazione della casa, ma anche in quella della sua poesia<sup>141</sup>: Ariadna si profila come musa ispiratrice imprescindibile per la sua poesia, che viene qui indicata con la formula di ascendenza bucolica *numeros et uerba*,<sup>142</sup> amata dal Pontano. Non è un caso che quest'accento arrivi al termine del suo *threnos*, e quasi nel culmine patetico, in quanto costituisce forse il più importante omaggio reso alla donna.

Nel v. 177 si batte l'accento ancora sulla funzione della donna nell'attività del poeta e con attenzione per la disposizione verbale: il participio *cantanti* riferito a Meliseo si trova in corrispondenza del participio *pulsantem* del v. 77, mentre, per esprimere il ruolo coadiuvatore della donna, si ricorre allo schema chiastico *digitis iuuet et iuuet ore*.

Nei vv. 178-180 trova spazio l'ultimo rammarico di Meliseo, quello di non poter avere la moglie che lo assista negli ultimi momenti della sua vita e ne pianga la morte. Nel v. 178 il poeta concentra i gesti di Ariadna che gli mancheranno: *oculos quae claudat; amans; donet capillis*. Come al solito, il relativo viene leggermente postposto e viene a trovarsi dopo la cesura tritemimera, mentre in posizione di rilievo è collocato il termine *oculos*. Il verso si chiude invece con il termine *capillis*; in questo modo i tre verbi vengono a trovarsi accostati (*claudat amans donetque*), formando una serie densissima, in cui il participio *amans* fa da gancio fra gli altri, costituendo l'anima dei due gesti d'amore.

Nel verso successivo viene invece presentata chiaramente l'immagine della morte del vecchio: i participi *extinctum* e *sepultum* occupano gli estremi del verso, mentre il verbo *decoret* è incorniciato dal termine *lacrimis* e dall'aggettivo *miseranda*, secondo una formula solenne epica che è già di Ennio: Var. 17 *Nemo me lacrimis decoret nec funera fletu*, dove viene espresso lo stesso rammarico, che manifesta qui Meliseo. L'ultimo verso, infine, si chiude, evocando il commiato che non riceverà mai da parte della donna: *memor, aeternumque vale, vale*.

In questo lungo lamento, il poeta sembra penetrare nel cuore del dramma della morte, dando voce alle emozioni più profonde di chi sopravvive alla scomparsa della persona amata: la constatazione dello sconvolgimento del corso normale della vita, del suo presente e del suo futuro, che diventa così, inevitabilmente, diverso da come lo si era immaginato; lo smarrimento di fronte a un mondo in cui la vita degli altri esseri animati, e di se stessi, sembra ormai inutile. Meliseo, in questa ultima sezione del suo canto, si fa portavoce di uno dei sentimenti più sottili e profondi, che attraversano il mondo emozionale dell'uomo di fronte alla perdita delle persone care: il senso d'ingiustizia e l'incapacità di comprendere e accettare la propria sopravvivenza, avvertita come condanna che si sconta in solitudine giorno per giorno. Dinanzi a questo dolore, il poeta reagisce cercando di revocare vita e validità a tutto ciò che ha a che fare con il ricordo di Ariadna in vita: che il corso normale degli eventi prosegua dinanzi allo sconvolgimento della vita personale è inspiegabile e inaccettabile.

<sup>141</sup> Cfr. Hor. *Epist.* 1,15,20 *In uenas animumque meum, quod uerba ministret*, Tib. *Eleg.* 1,10,57 *At lasciuus Amor rixae mala uerba ministrat*; Tert. *Adu. Marc.* 5,202 *Omnitenentis enim solus quia uerba ministrat*.

<sup>142</sup> Verg. *Ecl.* 9,45 *Audieram? numeros memini, si uerba tenerem*.

vv. 181-188: Haec Meliseus, et antro sese condit opaco;  
 Ex illo latet, et cura tabescit et annis.  
 Forsan et ipsa, Faburne, dies solabitur aegrum,  
 Mitescetque malum, nec tanta silentia frustra.  
 Nuper ad extremam, foribus quae proxima, myrtum  
 Non expressa quidem tamen est vox reddita: "Lauri,  
 Este mei memores; fontemque inducite lauris,  
 Naiades mihi cultae, et solem arcete hyacinthis."

Il v. 181 descrive la reazione di Meliseo alla fine del suo lamento. La formula ellittica che segna l'attacco *haec Meliseus* imprime solennità alla sua fine e al suo conseguente silenzio. La figura del pastore, la cui comparsa è stata abilmente ritardata, è destinata a scomparire con la stessa velocità con cui era entrata in scena: la sua apparizione è stata giustificata, quindi, solo dal compianto reso ad Ariadna. Subito dopo, egli torna a nascondersi nell'antro, che è connotato con l'aggettivo *opaco*, che è in sintonia con il carattere cupo delle parole appena pronunciate. L'associazione di *antrum* e *opacus* è in Ovid. *Met.* 13,777 (*Degrauat, aut fessus sub opaca reuertitur antra*), dove è riferita al Ciclope<sup>143</sup>.

L'immagine del ritiro mesto di Meliseo prosegue nel v. 182, con i verbi *latet* e *tabescit*: quella del pastore non è solo una condizione di abbandono del mondo e della vita e del mondo della vita, ma di dolorosa vecchiaia. Il verbo *tabescit* viene appunto incorniciato dai termini *cura* e *annis*; e in associazione con il termine *cura*, il verbo compare in Ovid. *Trist.* 5,1,77 (*Nolumus assiduis animum tabescere curis*);<sup>144</sup> nell'elenco delle ragioni per cui egli scrive la sua poesia, ovvero per evitare che l'animo si strugga tra gli affanni. In Catull. *Carm.* 68, 55 (*Maesta neque assiduo tabescere lumina fletu*), il verbo è invece riferito, più nello specifico, al dolore d'amore.

Il v. 183 segna uno stacco fortissimo rispetto a tutta la sezione del lamento e, in generale, rispetto ai toni del componimento sinora analizzati. L'avverbio *forsan* con cui prende avvio ha, appunto, la funzione di insinuare un dubbio, l'ombra di un cambiamento. La variazione non è solo concettuale, ma anche strutturale: dopo la lunga sezione dominata prima dal canto di Patulci, poi direttamente dal monologo di Meliseo, l'ecloga riacquista andamento dialogico.

L'importanza della nuova dichiarazione che sta per essere pronunciata da Cicerisco è testimoniata anche dall'apostrofe a Faburno, che è collocata fra *ipsa* e *dies*. Il segnale di un cambiamento e dell'avvio di una nuova fase è contenuto nella seconda parte del verso dopo l'apostrofe, nell'asserzione: *dies solabitur aegrum*, che dischiude finalmente una possibilità di speranza.

La prospettiva del rinnovamento giunge, dunque, dai due pastori ed è esplicitata sul filo dell'allusione alla poesia classica: l'associazione del verbo *solor* e dell'aggettivo *aegrum* è in Verg. *Georg.* 4,464 (*Ipse caua solans aegrum testudine amorem*), in riferimento a Orfeo. L'allusione a Orfeo è piuttosto perspicua: il poeta viene accomunato al vate tracio non solo per l'abilità poetica, ma anche per il lutto da loro vissuto: Meliseo ha perso Ariadna come Orfeo ha perso Euridice. Nell'allusione orfica, tuttavia, è già adombrato uno dei rimedi possibili per Meliseo: nelle *Georgiche* Orfeo è raffigurato intento a consolarsi con la propria cetra; è dalla poesia e dal canto che può venire la salvezza. D'altra parte, il verbo *solo*, in associazione all'aggettivo *aegrum*, compare anche in Hor. *Epist.* 2,1,131 *Instruit exemplis, inopem solatur et aegrum*,

<sup>143</sup> Cfr. anche App. *culex* 78 *Semper opaca nouis manantia fontibus antra*; Sen. *Phaedr.* 539 *Et opaca dederant antra natiuas domos*; Flod. *Ital.* 7,10,288 *Deficiens antris uictricem claudit opacis*; Galter. *Alex.* 10,33 *Inter quas antris aliarum mater opacis*.

<sup>144</sup> Nella poesia umanistica lo stilema è presente in Navagero *Lusus* 20, 80 *At Mars ipse deae cura tabescit inani*; F. Molza *Varia* 113, 3 *Nam dominae quisquis cura tabescit inani*.

sempre riferita al poeta, che è capace con la sua attività di sollevare l'ammalato e il povero.

Nel v. 184 viene prospettato un altro barlume di speranza e avanzata la possibilità che il vecchio esca dalla sua condizione di frustrazione, mediante la formula *mitescet malum*, che è isolata, e messa in risalto, dalla cesura pentemimera. Dopo la cesura, è presentata una nuova formula ellittica *nec tanta silentia frustra*: la speranza è che il silenzio non sia inutile, ma segni una tappa necessaria di elaborazione del dolore.

Il v. 185 prende avvio con un avverbio temporale, *nuper*, che, dunque, scandisce un nuovo passaggio nell'argomentazione di Cicerisco volta a dimostrare la possibilità di consolazione per Meliseo. All'avverbio temporale segue immediatamente un'indicazione spaziale: presso il mirto che è vicino alla porta (*ad extremam foribus quae proxima myrtum*). Il mirto viene, quindi, aggettivato con *proxima* secondo una modalità bucolica (così in Verg. *Ecl.* 2,54 *Et uos, o lauri, carpam et te, proxuma myrte*) e viene collocato in posizione finale di rilievo. Il verso tradisce la premura di Cicerisco di fornire una collocazione spaziale precisa e meticolosa di un dato che viene svelato solo nel v. 186.

Presso il mirto della casa di Meliseo, il pastore ha udito una voce. Anche l'accento alla voce si carica di allusività letteraria: la formula *vox reddita* è sempre virgiliana (Verg. *Aen.* 3,40, *Auditur tumulo et uox reddita fertur ad auris*) e rimanda a un episodio dell'*Eneide* pertinente alla tematica funebre del *Meliseus* e alla menzione appena fatta del mirto. La voce menzionata in Virgilio è quella dell'eroe Polidoro, figlio di Ecuba ucciso a tradimento da Polimestore in Tracia e trasformato in mirto. Enea, mentre prepara sacrifici di ringraziamento agli dei per la fondazione della città di Eneada ed è intento a spezzare dei rami da un cespuglio di mirto (vv. 22-3: *Forte fuit mixta tumulus, quo cornea summo / virgulta et densis hastilibus horrida myrtus*), vede colare del sangue dal cespuglio e sente i gemiti di Polidoro (*Aen.* 3, 38-45):

Aggredior genibusque aduersae obluctor harenae  
(Eloquar an sileam?) gemitus lacrimabilis imo  
Auditur tumulo et uox reddita fertur ad auris:  
"Quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto,  
Parce pias scelerare manus. non me tibi Troia  
Externum tulit aut cruor hic de stipite manat.  
Heu fuge crudelis terras, fuge litus auarum:  
Nam Polydorus ego. hic confixum ferrea texit

In questo caso, la citazione virgiliana è giustificata non solo per il motivo comune della morte e della sepoltura che caratterizza l'episodio, ma anche per la menzione del mirto che è stata fatta nel v. 185.

Cicerisco riporta le parole di Meliseo udite. Il discorso del pastore prende avvio con un'apostrofe agli allori, che rimane sospesa alla fine del v. 186, mentre nel verso successivo, a inizio verso, viene riportata l'intera esortazione loro rivolta (*este mei memores*). Meliseo supplica gli allori che si ricordino di lui, con formula tratta da Ovid. *Met.* 14,730 (*Este mei memores nihil ultra lingua precari*), dove sono riportate le ultime parole di Ifi, che invoca gli dei perché si ricordino di lui e facciano che della sua vicenda si parli a lungo nei secoli<sup>145</sup>. L'ultima cosa che Ifi chiede agli dei è, dunque, la gloria; come già detto, l'alloro simboleggia la gloria poetica: la richiesta di Meliseo rivolta agli allori, può, dunque intendersi, in qualche modo, equivalente a quella di Ifi; il pastore sta chiedendo aiuto e assistenza alla poesia, capace di ricordare ed eternare: il suo è un modo per chiedere alla poesia il ricordo perpetuo.

---

<sup>145</sup> Cfr. anche Ovid. *Met.* 13,380 (*Este mei memores; aut, si mihi non datis arma*) al termine del discorso di Aiace ai capi greci, con cui l'eore cerca di convincerli a rendergli le armi di Achille.

Gli allori, inoltre, sono anche menzionati in Verg. *Ecl.* 10,13 (*Illum etiam lauri, etiam fleuere myricae*), fra le piante che piangono Gallo e il suo mal d'amore. E si presentano, pertanto, come una pianta che intrattiene speciali rapporti di solidarietà con la figura del poeta in preda al dolore.

A questa allocuzione agli allori, ne segue un'altra rivolta alle ninfe Naiadi affinché si prendano cura degli allori e dei giacinti. L'attenzione ritorna, dunque, su una sfera bucolica. L'irrigazione degli allori è espressa, fra l'altro, con formula bucolica: l'associazione di *fons* e *inducere* compare in Verg. *Ecl.* 5,40 (*Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras*) e in Verg. *Ecl.* 9,20 (*Spargeret aut uiridi fontis induceret umbra?*)<sup>146</sup>, ma nei precedenti classici la fonte è sempre destinataria dell'azione del verbo *induco*, e mai oggetto come qui. In Verg. *Ecl.* 5, 40, però essa compare proprio al termine del *threnos* per Dafni e dopo aver descritto la natura e la campagna abbandonate per il lutto dell'eroe.

Il v. 188 prende avvio con l'apostrofe rivolta alle ninfe *Naiades mihi cultae*, in cui l'aggettivo *cultae* segna un legame speciale con Meliseo. La cesura pentemimera interviene a introdurre un nuovo appello, affinché le ninfe proteggano dal sole i giacinti: *solem arcete hyacinthis*, con formula stavolta epica: *solem arcere* come in Sil. Ital. *Pun.* 13,341-2 *Obtendensque manum solem inferuescere fronti / Arcet et umbrato perlustrat pascua uisu*. Il termine *hyacinthis* viene collocato in fine di verso, in corrispondenza del termine *lauris*, che, a sua volta, riprendeva il termine *lauri* del v. 186: con quest'immagine fresca e floreale si chiude l'intervento di Cicerisco e l'auspicio di rinnovamento in essa contenuto.

vv. 189-198: Faburnus      Nuper et ad veteres citrios, dum tondet anethum  
                                          Uxor, et ipse simul mentam atque sisimbria purgo,  
                                          Suspirantem illum et querula cum voce ferentem  
                                          Intenti accipimus: "Longum o defleta, quid umbra  
                                          Nec mihi nocte venis, nec amica occurris imago?"  
                                          Huc aures, Cicerisce: vides quid corvus ab ipso  
                                          Impluvio, consuetus heri ploratibus ales,  
                                          Quid corvus secum incrocitet, meditetur et ore:  
                                          "Et manes meme fugiunt et vita gravatur;  
                                          Cur, o cur nostri non vos quoque poenitet, aurae?"

L'intervento di Faburno prende avvio con l'avverbio *nuper* che richiama l'*incipit* del v. 185: i due pastori si stanno confrontando sugli esiti più recenti della sorte di Meliseo. Alla collocazione temporale segue immediatamente quella spaziale, espressa con la formula *ueteres citrios*. I cedri giocano un ruolo fondamentale nella poesia del Pontano: alla coltivazione dei cedri è dedicato il *De hortis hesperidum*, per cui la loro menzione si carica di un significato anche metaletterario.

Nei primi due versi, in realtà, Faburno si ritrae insieme alla moglie, occupato a tagliare e lavare alcuni ortaggi. Le attività dei due pastori non appartengono alla tradizione classica della bucolica, ma offrono una testimonianza realistica relativa ai prodotti ortofrutticoli usati all'epoca: l'aneto, la menta e il sisimbrio. Quest'ultima pianta viene, in realtà, citata solo da Pontano e solo nelle *Ecloghe* (Cfr. *Egl.* 4, 25 *Ducebat mentaeque sapor succusque sisimbrii*).

<sup>146</sup> Colum. *Rust.* 143 (*Et primum moneo largos inducere fontis*).

La scena di vita familiare dei due pastori si contrappone nettamente all'immagine solitaria di Meliseo ed è qui collocata esattamente in antitesi ad essa. Non a caso il termine *uxor* viene posto in posizione di rilievo nel v. 190.

Nel v. 191 viene ripresentato Meliseo: i participi *suspirante* e *ferentem* occupano gli estremi del verso e contribuiscono a caricare la sua figura di dolore. Il verso prende avvio, infatti, con la suggestione dei sospiri emessi dal pastore e prosegue con l'espressione *querula cum voce* dopo la pentemimera, formula che nella tradizione poetica latina inizialmente sta a indicare il gracchiare delle rane (App. *Culex* 151 *Hac querulae referunt uoces quis nantia limo*), per poi passare anche alla voce umana.<sup>147</sup>

Nel v. 192 viene esplicitato anche il contenuto dei sospiri uditi dai due pastori intenti nelle loro attività (*intenti accipimus*). Le parole del pastore vengono riportate dopo la pentemimera e prendono avvio con un'apostrofe alla moglie, seguita da un'interrogativa; il carattere ancora 'funebre' della sequenza è testimoniato dal fatto che l'allocuzione si avvale del participio *defleta* accompagnato dall'avverbio *longum*, secondo un uso che trova attestazione nella lingua delle epigrafi sepolcrali: *Carm. epigr.* 1075,1 (*Sta lapis in longum et luctu defleta parentum*).

La domanda è ripartita fra i due versi 193 -194: l'interrogativo *quid* e il termine *umbra* restano nel v. 193, mentre nel verso successivo sono disposti due interrogative, ciascuna introdotta dalla negazione *nec*: è ancora la negazione di un desiderio ad occupare e fomentare il dolore del pastore, a cui è negato anche il sollievo del fantasma o del sogno della donna.

Siamo in un momento avanzato nell'elaborazione del dolore: la fase del compianto disperato è stata superata, come mostra la stessa apostrofe *longum o defleta*. Il pastore si trova, ora, in un momento di rassegnazione, il cui unico desiderio sarebbe quello di vederne almeno l'ombra di Ariadna aggirarsi di notte o nei suoi sogni. La stessa domanda è contenuta in Ovid. *Epist.* 13,107 (*Sed tua cur nobis pallens occurrit imago?*), dove è Laodamia a chiedersi perché di notte l'assalga la sembianza pallida di Protesilao. Ma, se nel passo ovidiano la comparsa in sonno dell'amato è avvertita come insopportabile per la mendacità dei sogni, nel passo pontaniano è invece auspicata come unico rimedio e sola compensazione alla mancanza reale della donna<sup>148</sup>.

I vv. 194-196 sono occupati da una nuova immagine, associata a un nuovo suono: il corvo di Meliseo e il suo gracchiare. Faburno si rivolge a Cicerisco, esortandolo ad ascoltare e a prestare attenzione all'uccello. L'ambientazione è di nuovo intima e familiare, come mostra l'accento alla grondaia, espressa con termine *impluuium*, che è della commediografia latina<sup>149</sup>. Il contenuto del gracchiare del corvo è, tuttavia, molto ritardato: prima è presentata l'immagine del corvo nel v. 194, poi quella della grondaia, v. 195, poi è presentata un'incidentale con un'apposizione relativa al corvo, definito *consuetus heri ploratibus ales*. L'apposizione è staccata dal termine *impluuium* dalla cesura tritemimera e si scaglia in maniera forte all'interno del verso: la *transiectio* fra

---

<sup>147</sup> Paul. Nol. *Carm.* 18,313 *Talia uoce quidem querula sed mente fidei*; *Carm.* 21,655 *Ipsium etiam, fateor, querula iam uoce solebam*; Prosp. Epigr. 35,4 *Nec querula in quoquam uoce mouere Deum*. Drac. Romul. 7,105 *Illa tamen querulas miscet male garrula uoces*; Orest. 367 *Et querula sic uoce boat: "pro Iuppiter, hostis*.

<sup>148</sup> Cfr. anche Lucr. *Rer. nat.* 4,782 *Et simul ac uolumus nobis occurrit imago*; Mar. Victor Aleth. 3,658 *Pura sacerdotis claraque occurrit imago*.

<sup>149</sup> Plaut. *Amph.* 1108 *Deulant angues iubatae deorsum in impluuium duo*; *Epid.* 224 *Impluuiatam, ut istaec faciunt uestimentis nomina*; *Epid.* 225 *Vtin impluuium induta fuerit? Quid istuc tam mirabile est?*; *Mil.* 159 *Ita per impluuium intro spectant. Nunc adeo edico omnibus*; *Mil.* 175 *Per nostrum impluuium intus apud nos Philocomasium atque hospitem*; *Mil.* 287 *Forte fortuna per impluuium huc despexi in proximum*; *Mil.* 340 *Neque solarium neque hortum nisi per impluuium? Scio*; *Mil.* 553 *Et me despexi ad te per impluuium tuum*; Ter. *Eun.* 589 *Venisse clanculum per impluuium fucum factum mulieri*; *Phorm.* 706 *Anguis per impluuium decidit de tegulis*. Cfr. anche Lucil. *Sat.* 249 *Zonatim circum impluuium cinerarius* e Paul. Nol. *Carm.* 25, 156 *Ipse sibi arcano condidit impluuium*.

*consuetus* e *ales* racchiude il lamento di Meliseo (*ploratibus heri*), istituendo un forte legame con la figura del pastore. Nel v. 196 viene ripreso il pronome interrogativo e il soggetto *coruus* del v. 194: l'incidentale aveva creato uno stacco troppo forte e finalmente viene riportato il verbo dell'interrogativa indiretta *incrocitet*, che non trova attestazioni, se non nella forma base *crocito*: Anth. Lat. 762,28 (*Et crocitat coruus, fringulit et graculus*); 762,53 (*Et barrus barrit, cerui crocitant, mugilant et onagri*). Come fa spesso, il poeta carica la forma base del verbo, per ottenere un effetto più plastico. Accanto al verbo, viene collocato l'altro verbo *meditetur*, che segna una sorta di personificazione dell'animale. I due versi successivi, non a caso, sono occupati dal contenuto del gracchio del corvo, che è fedele specchio dei lamenti di Meliseo stesso.

Il lamento è costituito da due affermative perentorie collocate nel v. 197 e un'interrogativa nel v. 198. Le due dichiarative del v. 197 vengono separate fra di loro dalla cesura pentemimera: la connessione con il polisindeto *et; et* le rende più incalzanti e decise; alla prima constatazione amara, ne segue una ancora più amara: i morti lo evitano anche in sogno, la vita perciò gli pesa. Le due dimensioni della vita e della morte vengono accostate in questo modo in maniera fortemente antitetica. La conseguenza che ne deriva viene espressa nel verso successivo mediante l'interrogativa patetica: la *duplicatio* di *cur* marca l'enfasi del dolore, così come l'apostrofe *aurae*, che è collocata a conclusione dei due versi. Con un'interrogativa destinata a rimanere sospesa, con cui Meliseo chiede la morte anche per sé, si chiude la sequenza dedicata al lamento riportato dal corvo del pastore.

vv. 199-200: Ciceriscus Quin aures veterem ad postem, qua ianua hiulca est,  
Admoveo? Ipse sub haec coryleta, Faburne, maneto.

La parola passa a Cicerisco, che decide di avvicinarsi alla porta della casa di Meliseo per ascoltarne le parole, mentre Faburno rimane presso i noccioli. La connotazione di *postem* con l'aggettivo *ueterem* e di *ianua* con *hiulca* fa riferimento alla condizione stessa in cui versa Meliseo, poiché attribuisce alla sua casa qualità che sono proprie anche del pastore: la vecchiaia e lo stato di decadenza.

La domanda di Cicerisco posta a se stesso e l'esortazione a Faburno a rimanere sotto i noccioli imprimono al passaggio un carattere piuttosto 'teatrale': come sempre, le battute fra i due pastori risultano agili e ben incastonate fra di loro.

vv. 201- 209: Faburnus An potius, qua lotos et alticomae cyparissi  
Triste gemunt scriptoque dolent in cortice cedri:  
"Parcite, apes; nisi triste nihil de rore legetis;  
Infecere mei rores et pabula questus."  
Ah dolor, ah desiderium: non antra, nec horti,  
Non imae valles, non silvae, aut flumina servant  
Non monumenta senis; quin hic quoque signa dolorum  
Tofus habet memor, et lacrimas, quas ebibit ante,  
Nunc quoque gutta refert, referunt et saxa dolorem.

Faburno riprende l'esortazione di Cicerisco e la cambia: piuttosto preferisce spostarsi presso i loti, i cipressi e i cedri, laddove sulla corteccia degli alberi sono incise le parole di Meliseo. L'associazione del loto e del cipresso è già in Verg. *Georg.* 2,84 *Nec salici lotoque nec Idaeis cyparissis*, nella distinzione che il poeta fa dei diversi tipi di alberi, poco dopo aver elencato i diversi modi di innesto. L'associazione di cedri e

cipressi è sempre nel secondo libro delle *Georgiche*, nella descrizione dei legni prodotti dalle selve del Caucaso in *Georg* 2, 443 *Nauigiis pinos, domibus cedrumque cupressosque*. I cipressi, infine, vengono aggettivati con l'epiteto *alticomae*, che è raro e prezioso: compare solo nella tradizione medievale, con Beda *Cuthb.* 1,501 (*Sed iubar alticomum Domini diffundat in aedem*); Agnell. *Pont.* 5,16 (*Huius et alticomis sonipes; fuluique leones*), e in quella umanistica in *Iliad.* XIV 482 (*Alticomus quercus inter violentior Eurus*). Il verbo riferito ai primi due soggetti viene presentato solo al v. 202, *gemunt*, accompagnato dall'avverbio *triste*. L'idea di lamento e tristezza è ripresa nel secondo verbo del verso, *dolent*, riferito però ai cedri: anche in questo caso il processo di umanizzazione dell'elemento naturale del cedro offre il pretesto per riportare altri stralci di lamento di Meliseo. Sulla corteccia del cedro s'immagina, infatti, che siano riportate le parole del pastore. L'immagine della corteccia del cedro strappata viene ricordata anche in Ovid. *Am.* 1,14,12 (*Ardua derepto cortice cedrus habet*), ma è inserita nella similitudine con i capelli della donna. Il motivo della corteccia incisa è, come già detto, anche della quinta ecloga virgiliana: il *threnos* per Dafni cantato da Mopso è, infatti, inciso nella corteccia del faggio (vv. 13-14). Nella decima, inoltre, anche Gallo immagina se stesso incidere nella corteccia degli alberi i suoi struggimenti d'amore: *certum est in silvis, inter spelaea ferarum / malle pati, tenerisque meos incidere amores / arboribus* (10, 52-4).

I vv. 203-204 riportano nuove parole di Meliseo rivolte alle api. Il v. 203 si apre con l'imperativo *parcite* di virgiliana memoria: esso rappresenta, infatti, un attacco che ritorna in due passi delle *Bucoliche*: Verg. *Ecl.* 3,94 *Parcite, oues, nimium procedere: non bene ripae*; ed *Ecl.* 8,110 *Parcite, ab urbe uenit, iam parcite carmina, Daphnis*. Nel primo, come qui, è rivolto ad essere animati, alle caprette, nel secondo agli incantesimi. Meliseo, invece, si rivolge alle api, esortandole a fermarsi nel loro lavoro, perché dalla rugiada dei fiori non raccoglieranno altro che tristezza, dal momento che i suoi lamenti hanno avvelenato rugiada e pascoli. Il termine *triste*, che era stato usato nel verso precedente, viene recuperato anche in questo verso per ribadire il tono della sezione. Nel verso successivo, ugualmente, i termini *rores pabula* vengono circondati dal verbo *infecere questus*, quasi a riprodurre, anche visivamente, l'azione di avvolgimento del veleno sugli elementi della natura.

Nel v. 204 termina il lamento di Meliseo e con il v. 205 prende avvio il pianto dello stesso pastore Faburno, che irrompe, esplose mediante l'esclamazione fortemente enfatica *ah dolor, ah desiderium!* I due termini, l'uno indicante genericamente il dolore, l'altro il dolore per una mancanza, occorrono insieme solo in Catull. *Carm.* 96, 1-3 (*Si quicquam mutis gratum acceptumue sepulcris / Accidere a nostro, Calue, dolore potest / Quo desiderio ueteres renouamus amores*), in un contesto simile, in cui si allude alla morte e alla mancanza di Calvo.

Nei vv. 206-207 si dispiega un elenco degli elementi della natura che conservano i segni del dolore di Meliseo, che è costruito con una *cumulatio*, in cui ricorre ancora l'uso della negazione *non*, che serve a indicare che non c'è stato elemento della natura che non abbia assorbito il dolore di Meliseo: ancora una volta è attiva, dunque, una retorica della negazione che porta a privilegiare la costruzione meno ovvia, più 'strana', con la doppia negazione che afferma; anche l'oggetto del verbo *servant* viene, infatti, a essere negato e a trovarsi a inizio del v. 207: *non monumenta senis*.

Nel v. 207 sono, anzi, contenuti tutti i termini relativi al concetto di conservazione del dolore: *monumenta senis* e *signa doloris*, clausola già analizzata<sup>150</sup>. A trattenere il dolore del vecchio non sono solo gli orti, le valli profonde<sup>151</sup>, le selve e i fiumi, ma

<sup>150</sup> Cfr. l'uso nel *Meliseus*: *Ecl.* 2, 1

<sup>151</sup> Pontano *Meteo* 31-32 *En tibi Sebethos, veniunt ad carmina cultae / Naiades, dum fontis opes, dum flumina cantas*; *Hendec.* 2, 18, 5-6: *Cantat dum ad numeros Neaera, cultae ad / Cantum Naiades ruunt frequentes*.

addirittura la pietra. L'enfasi della dichiarazione è marcata dagli avverbi *quin* e *quoque* e dalla posizione di forte rilievo del termine *tofus*, che viene a trovarsi a *incipit* del v. 208. Oltre a trattarsi di un'evidente iperbole che assegna sentimenti di commozione anche alla pietra nuda, per antonomasia simbolo di durezza e inflessibilità, nel passaggio è riconoscibile anche un intento realistico, che fa cenno a una pietra tipica dell'area napoletana, il tufo. L'immagine dei sassi è, poi, anche un riferimento all'aridità della condizione attuale del pastore Meliseo. L'intervento del pastore si conclude, così, con l'immagine iperbolica del sasso che rende le lacrime che ha bevuto in precedenza. La natura che si fa specchio del male interiore del poeta, che rifrange e riporta il suo dolore trova raffigurazione nell'ultimo verso, mediante il poliptoto, realizzato con l'accostamento dei due verbi *refert-referunt*: il primo ha come soggetto *gutta* e oggetto il termine *lacrimas* del verso precedente, il secondo ha come soggetto *saxa* e oggetto *dolorem*. L'immagine della roccia che beve le lacrime di Meliseo si accosta molto a quella di Prop. *Eleg.* 4, 11, 6 (*Nempe tuas lacrimas litora surda bibent*), un'elegia consolatoria in cui il marito della defunta viene invitato dalla defunta stessa a deporre il pianto in quanto inutile: anche se persevera, i lidi, infatti, berranno sordi le sue lacrime<sup>152</sup>.

vv. 210-220: Ciceriscus : Ille quidem flet adhuc; sed multa, Faburne, levari  
 Posse monent, numerique monent et verba querentis,  
 Quaeque ipse in vultu speculans et voce notavi,  
 Dum vacuum in foribus discreto vimine textit  
 Fiscellam, et vario solantem se Orphea cantu  
 Coniuge cum socia pingit, memoremque querelam  
 Quencunque ad iuncum ingeminans miseratur amantem.

Con il nuovo intervento di Cicerisco prende avvio la vera e propria parte ,consolatrice' e costruttiva dell'ecloga. Il v. 210 si apre ancora all'insegna del pianto, ma la cesura pentemimera segna uno stacco e uno scarto fondamentali all'interno del verso; la nuova sezione inizia con un *sed* in forte contrapposizione alla dichiarazione precedente e si conclude con il verbo *levari* in netta antitesi al verbo *flet*. L'inserimento di *multa*, inoltre, segna un ulteriore dato positivo.

Nel verso successivo sono concentrati i termini che rimandano a questi nuovi indizi positivi e ben quattro verbi. Il verso prende avvio con il verbo *posse*, che è diviso da *levari* dall'*enjambement*: la formula che unisce *levo* e *posse* è anche nel carme catulliano dedicato al passero di Lesbia (Catull. *Carm.* 2,10 *Tecum ludere sicut ipsa possem / Et tristis animi leuare curas!*), dove, però, il verbo è usato in maniera transitiva. Dopo l'infinito *posse* viene collocato il verbo *monent*, che è diviso mediante la cesura tritemimera dalla seconda proposizione. Se nella prima affermazione Cicerisco aveva indicato con un generico *multa* i segni del miglioramento del pastore, nella seconda parte del verso questi vengono esplicitati con la formula virgiliana *numeri* e *verba*. La clausola del verso è invece ovidiana: Ovid. *Fast.* 3,507 (*Dixerat; audibat iam dudum uerba querentis*)<sup>153</sup>.

Nel v. 212 Cicerisco riferisce come si sono manifestati i segni di miglioramento in Meliseo: nel volto e nella voce. Ma è nei vv. 213-214 che si concentrano le

<sup>152</sup> Altre immagini simili in Ovidio, dove, però, per lo più a bere le lacrime è una persona: Ovid. *Trist.* 3, 5, 14 *Ore meo lacrimas, auribus illa bibi*; Ovid. *Trist.* 3, 4, 39 *Nostra tuas uidi lacrimas super ora cadentes tempore quas uno fidaque verba bibi*. Solo in Ovid. *Epist.* 15, 62 *Ante diem lacrimas ossa bibere meas*; sono le ossa del padre di Saffo a bere il suo pianto. Il verbo *ebibat* in relazione alle lacrime ritorna, invece, solo in Alb. Stad. *Troil.* 6,502-6: *quot bona possedi, tot modo tanta fleo / Nec lacrimabatur, lacrimas introrsus obortas / Ebibit ipse dolor funereusque pauor. / Aeneas illam patri commendat, apud quem / Toto torturae tempore clausa sedet.*

<sup>153</sup> Vi si avvicina anche la clausola di Prop. *Eleg.* 1,5,17 *Et quaecumque uoles fugient tibi uerba querenti*. Per l'uso di *verba* in associazione con il participio *quero* cfr. anche Ovid. *Ars* 2,306 *Et, quod desiderit, uerba querentis habe.*

informazioni più importanti e Meliseo viene descritto come è stato osservato dal pastore Cicerisco: intento a intrecciare una fiscella di vimini. L'immagine è ispirata chiaramente a Verg. *Ecl.* 10,71 (*Dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco*), sia per l'uso del verbo *textit*, che per l'uso della temporale, che per l'attacco del verso *dum*. In Virgilio ad essere raffigurato è il poeta stesso che ha appena terminato di riferire il lamento d'amore di Gallo. L'immagine è molto simile: all'ibisco viene semplicemente sostituito il vimine, che è diffusissimo nelle immagini d'intreccio.

Ma dato ancora più interessante è costituito dal soggetto intessuto sulla fiscella: Orfeo che si consola con il canto. Orfeo seguito dai boschi è anche il soggetto delle coppe di Dameta opera di Alcimedonte in Verg. *Ecl.* 3, 46 (*Orpheaque in medio posuit, silvasque sequentis*).

Il v. 214 risulta così densissimo: esso prende avvio con il termine *fiscellam*, posto in posizione di rilievo ed isolato dalla cesura tritemimera, e prosegue con l'immagine di Orfeo che si consola con il canto; la *transiectio* di *cantu* e del suo aggettivo *vario* incastona Orfeo, *Orphea*, e il participio *solantem* in un'unità ben salda. Nel verso successivo scivola la formula *coniuge cum socia*, che deve riferirsi ad Euridice. È in atto nella sezione una vera e propria operazione di sovrapposizione fra la figura di Meliseo e quella di Orfeo: ancora una volta, è nella forza suggestiva del mito che il poeta trova ragioni per l'elaborazione del proprio lutto.

Il v. 215 è bipartito dalla cesura pentemimera in due parti dedicate rispettivamente a una suggestione visiva e una sonora: la prima sezione si chiude, infatti, con il verbo *pingit*, mentre la seconda è occupata dall'espressione *memorem querelam*<sup>154</sup>.

Il v. 216 è nuovamente dominato dal lamento: i due verbi *ingeminans* e *miseratur* vengono, anzi, accostati, con effetto enfatico. L'intreccio del giunco diventa intreccio e iterazione di lamenti: l'aggettivo *quemcunque* insieme al participio *ingeminans* rendono bene l'idea del ripetersi continuo del lamento. D'altronde lo stesso participio viene usato in Verg. *Aen.* 2,770 (*Nequiquam ingeminans iterumque iterumque uocauit*) in riferimento a Enea che continua a ripetere invano il nome della moglie Creusa. Anche dal punto di vista fonico, il verso rende icasticamente i modi del pianto, grazie alla ripetizione delle nasali, che rendono bene i suoni del lamento: *quemcunque ad iuncum ingeminans miseratur amantum*.

Dal v. 217 viene riportato un nuovo spezzone di canto di Meliseo.

vv. 217-221: Mox subit: "O mea quisnam, heu quis mea vulnera curet?"

En audi: "Mihi cur, cur o mihi triste minatur

Iris ab exortu, moerent sata, luget et hortus?

Tandem, o tandem Aquilo nubes disperget et Austros.

Nel v. 217 è riportata la prima parte del lamento di Meliseo, costituito da un'interrogativa patetica, come mostrato dalla *iteratio* dell'aggettivo *mea* e dal ricorso alle due forme dell'interrogativo *quis* (*quisnam* e *quis*): l'andamento, ancora una volta, riproduce quello della voce balbettante e rotta dall'emozione. Lo stesso attacco è presente in Verg. *Aen.* 3,317 *Heu! quis te casus deiectam coniuge tanto* nella domanda che Enea rivolge ad Andromaca ritrovandola schiava di Neottolemo; la clausola *vulnera curet* è invece in Drac. *Romul.* 7,74 (*Saucius atque gemens quo languida uulnera curet*).

Nel v. 218 sono riportate nuove parole di Meliseo e la formula *en audi* serve a introdurla. Nel verso viene, così, riferita una nuova domanda con cui si affligge il pastore e che occupa i vv. 218-219. Le modalità di presentazione della domanda sono le solite, ovvero l'*iteratio* di alcuni elementi, in questo caso dell'avverbio *cur* e del pronome *mihi*, che vengono a costituire un chiasmo: *mihi cur cur mihi*. È solo nel finale

<sup>154</sup> L'espressione è della lingua epigrafica: *nostri memorem luctus hanc sculpo querelam*. (Carm. epigr. 270,3).

del verso che comincia a intravedersi il contenuto della domanda, grazie alla clausola *triste minatur*, che è di Claud. *Rapt. Pros.* 3,125 *Saepe monent, nullusque dies non triste minatur*<sup>155</sup>.

Il soggetto dell'interrogativa scivola nel verso successivo e lo apre in posizione di rilievo. Subito dopo è collocata la determinazione spaziale *ab exortu*, nella posizione che gli è convenzionale nella tradizione poetica classica e medievale<sup>156</sup>. I restanti due verbi del verso veicolano ancora un'immagine di lamento e pianto: *moerent* e *luget*, i cui soggetti sono ancora elementi del mondo naturale: *sata* e *hortus*. Tuttavia, a questa immagine di dolore si oppone fortemente quella del verso successivo (v. 220), che prende, infatti, avvio con l'avverbio *tandem*; per di più iterato (*tandem o tandem*) e che introduce una nuova prospettiva di speranza: il vento aquilone che, infine, disperderà le nuvole e gli austri (*aquilo nubes disperget et austros*)<sup>157</sup>. La stessa immagine dell'aquilone che pone fine alla tempesta ricorre in Ovid. *Met.* 1,328 (*Nubila disiecit nimbisque aquilone remotis*): Giove fa terminare la tempesta che aveva suscitato proprio grazie all'aquilone; in Ovid. *Met.* 5,285 la cessazione della pioggia è indicata menzionando sia l'austro che l'aquilone e raffigurando quest'ultimo come vincitore sul primo (*Desierant imbres, uictoque Aquilonibus Austro*) e così anche in Claud. *Carm.* 15,515 (*Saeuit et exclusis regnant Aquilonibus Austri.* ).

Nel v. 121 riprende l'interrogativo assillante di Meliseo, che stavolta si chiede chi possa sedargli la nostalgia e le ferite: l'interrogativa prende avvio, come al solito, in maniera quasi balbettante con la formula *quisnam; o quis* e prosegue con le immagini dolorose evocate dai sostantivi *desiderium* e *vulnera*. Tuttavia, proprio l'ultimo piede del verso è occupato dal verbo *sedet*, che denuncia un bisogno di consolazione. La clausola che associa il termine *vulnera* al verbo *sedo*, tra l'altro, si trova anche in Stat. *Silu.* 2,1,208 (*Hic finis raptu. Quin tu iam uulnera sedas*)<sup>158</sup>, nel componimento per la morte di Glaucia, il giovinetto amato da Atedio Meliore: la formula viene usata da Stazio proprio nell'ultima parte dell'epicedio, nel tentativo di consolare Atedio e convincerlo a sedare le sue ferite.

Alla domanda seguono due versi che si ripetono uguali anche ai vv. 228-9 e 233-4; costituendo una sorta di ritornello che scandisce la sezione in tre parti: vv. 218-21; 224-7; 230-3. Oggetto del ritornello è nuovamente il mito di Orfeo ed Euridice: grazie alla sua valenza emblematica esso è proposto quasi come risposta alle domande altrimenti senza risposta di Meliseo e come ammonimento al suo monologo doloroso. In realtà, il *refrain* è costituito da un'apostrofe ai giunchi a intessere la scena con Euridice che segue Orfeo: il nome del vate viene posto in posizione iniziale di rilievo ed è seguito dal nome della moglie, a cui viene attribuito il participio *sequentem*; l'apostrofe va in fine di verso, mentre il verso successivo è occupato dall'immagine della fiscella circondata di lieve acanto, immagine che è di ascendenza bucolica: con le anse avvolte

---

<sup>155</sup> Cfr. anche Alc. Avit. *Carm.* 6,230 *Signaque ferre nequit, caelum quae triste minatur*; Coripp. *Ioh.* 2,328 *Omnia mixta malis. hinc damnum triste minatur*.

<sup>156</sup> Manil. *Astr.* 2,791 *Vnus ab exortu caeli nascentis in orbem*; Iuven. *Euang.* 2,539 *Huius ab exortu uim caeli regia sentit*; Avien. *Arat.* 1024 *Lucis ab exortu procul in uada Calpetana*; *Orb. terr.* 680 *Lucis ab exortu, Pamphylia qua cauat aestum*; Auson. *Parent.* 8,2 *Claraque ab exortu stemmata Burdigalae*; *Technop.* 12,1 *Annus ab exortu cum floriparum reserat uer*; *Carm. epigr.* 312,5 *Dignus, ab exortu Christi nutritus in aula*; *Carm. epigr.* 884,5 *Vidit ab exortu solis ad interitum*; *Beda Psalm.* 122,3 *Solis ab exortu dominum laudate potentem*; *Walahfr. Wett. visio* 106 *Cuius ab exortu Heitoni traditur heres*; *Sedul. Scot. Carm.* 2,63,6 *Solis ab exortu Lucifer ecce stupet*.

<sup>157</sup> Le nubi dell'austro sono ricordate in: *Lucr. Rer. Nat.* 4,182 *Clamor in aetheriis dispersus nubibus austri*; *Rer. Nat.* 4,911 *Clamor in aetheriis dispersus nubibus austri*; *Stat. Theb.* 11,42 *Ceu redeunt nubes, ceu circumflantibus austris*; *Gaufr. Monem. Hist.* 10,29 *Vis Austri cedit Euro; cadit humida nubes*.

<sup>158</sup> Per l'associazione del verbo *sedo* e del termine *vulnera* cfr. anche Ovid. *Pont.* 4,11,19 *At cum longa dies sedauit uulnera mentis*; *Lucan. Phars.* 1,32 *Contigit; alta sedent ciuilibus uulnera dextrae*; *Sidon. Carm.* 7,182 *Dissiluit uertex et saxum uulnera sedit*.

di acanto vengono descritte la coppe di Dameta nella terza ecloga virgiliana (Verg. *Ecl.* 3,45 *Et molli circum est ansas amplexus acantho*)<sup>159</sup>. La differenza, rispetto a Virgilio, è costituita dall'aggettivo *levi* che sostituisce *molli*. Un ulteriore punto di contiguità è, invece, rappresentato dal fatto che le stesse coppe di Dameta raffigurano Orfeo e i boschi che lo seguono: dunque, l'appello di Meliseo è un voluto richiamo alla tradizione bucolica.

vv. 224- 227: *Saevit hiems dira, et pecori ferus ingruit aer,  
Atque apibus tandem, o tandem mitescet et aer,  
Et Zephyri ver diffundent; quaenam aura, quis aegrum  
Solatur veris tepor, aut nova mulcet irundo?  
Orpheaue Eurydicenque sequentem intexite, iunci,  
Dum fiscella levi circumfrondescit acantho.*

I vv. 224-227 ruotano attorno al motivo dell'arrivo dell'inverno e del ritorno della primavera: a immagini negative di violenza e morte si oppongono immagini di rinascita e di ritorno alla vita.

Il primo verso della sequenza comincia con l'attacco *saevit hiems*, che è anche in Ovid. *Met.* 13, 709 *Saeuit hiems iactatque uiros; Strophadumque receptos*<sup>160</sup>, nella descrizione di una tempesta che coglie i Teucri in partenza da Delo. Il termine *hiems*, inoltre, è anche aggettivato con *dira*, per rafforzare la durezza dell'immagine; dopo la cesura pentemimera è posta una seconda immagine negativa e violenta: l'accanirsi dell'aere, definito con l'aggettivo *ferus*. A caratterizzare il passaggio sono dunque i due verbi violenti *saevit* e *ingruit* e i due aggettivi *dira* e *ferus*. Il termine *apibus* scivola nel verso successivo, v. 225, in *enjambement*. La cesura tritemimera dà il via a un nuovo movimento, positivo, all'interno del verso, marcato come in precedenza dalla *duplicatio* dell'avverbio *tandem*, incastonata fra la cesura tritemimera e la efemimera. Dopo la efemimera, prendono avvio due nuove immagini, separate da *enjambement*. Nel v. 225 è collocata quella dell'aere che diventa mite, resa con il verbo *mitescit* e il termine *aer* sempre in fine di verso in corrispondenza dell'*aer* precedente; nel verso successivo quella degli zefiri che portano la primavera (*zephyri ver diffundent*), in corrispondenza all'immagine dell'aquilone che spazza gli austri della sequenza precedente. All'evocazione di queste immagini di dolcezza e speranza, segue, come in precedenza, la domanda angosciosa di Meliseo, che si chiede quale vento e topore potranno consolare la sua malattia. Ancora una volta i verbi usati, *solatur* e *mulcet*, tradiscono una chiara volontà di cambiamento e desiderio di consolazione e in realtà anche il verbo precedente *mitescit* va in questa direzione: esso viene usato nella decima ecloga virgiliana da Gallo per indicare il desiderio vano che il dio dell'amore si lasci addolcire dalle sventure umane: nel testo virgiliano è dunque usato in un contesto di disperazione, in quello pontaniano in un momento di apertura alla speranza. La stessa associazione del verbo *solo* e dell'aggettivo *aegrum* è riferita in Verg. *Georg.* 4, 464 (*Ipse caua solans aegrum testudine amorem*) a Orfeo. Mentre l'espressione *tepor ueris* ricorda l'*incipit* del carme 46 di Catullo: *Carm.* 46, 1 *Iam uer egelidos refert tepores / Iam caeli furor aequinoctialis / Iocundis Zephyri silesceat aureis*, in cui sono menzionati, per di più, gli zefiri qui citati del v. 224. La domanda si chiude con il termine *irundo* e anche l'aggettivo *nova* ad esso riferito è un segnale forte: la rondine compare più volte nel componimento, ma sempre legata alla sfera del pianto e del compianto; aggettivarla con

<sup>159</sup> L'attribuzione dell'aggettivo *molli* all'acanto è anche in Nemes. *Ecl.* 2,5 *Carperet et molli gremium compleret acantho.*

<sup>160</sup> Cfr. anche Stat. *Silu.* 1, 4, 121 *Cumba minor, cum saeuit hiems, pro parte furentis.*

*noua* e attribuirle il verbo *mulcet* significa aprire la prospettiva di una guarigione e di una nuova vita.

I vv. 229-8 sono occupati dal *refrain* inerente Orfeo.

vv. 230-235: Arescunt coeli vitio atque uredine prata

Et silvis cecidere comae; tandem, o tandem himbres  
Restituentque comas silvis et gramina pratis:  
Quinam o restinguitque ignes et vulnera sanat?  
Orpheaue Eurydicenque sequentem intexite, iunci,  
Dum fiscella levi circumfrondescit acantho."

Il motivo della sequenza successiva (vv. 230-5) è il caldo dell'estate che brucia i prati e i boschi. Il poeta ha, dunque, descritto il ciclo delle stagioni e, ancora una volta, il canto di Meliseo sembra animato da una grande armonia e un perfetto equilibrio interno, a riprova dell'abilità poetica del pastore-cantore. Il v. 230 prende così avvio, nuovamente, con un'immagine di violenza e aridità: il verbo *arescunt* collocato in posizione di rilievo trova il suo soggetto in fine di verso con *prata*. Nel mezzo è collocata l'espressione *coeli uitio*, di matrice ovidiana<sup>161</sup>, e il termine *uredine*<sup>162</sup>: l'intero verso è dunque dominato dall'idea dell'arsura. Nel verso successivo trova spazio la seconda immagine negativa: i boschi che perdono le foglie; l'immagine, espressa con la formula *cecidere comae* (collocata nella stessa posizione in Sil. Ital. *Pun.* 12, 243 *Ambrosiae cecidere comae uiolataque ceruix*) domina il verso fino alla cesura pentemimera, dopo la quale interviene il nuovo cambiamento, segnato dalla *duplicatio* dell'avverbio *tandem*. A questo punto viene presentata l'immagine contrastiva della pioggia e, con intento enfatico, il termine *imbres* è collocato in forte rilievo alla fine del v. 231. Il v. 232 viene aperto dal verbo *restituent* e dai sostantivi *comas silvis*, che si oppongono all'espressione *silvis cecidere comae*; ugualmente, il verso si conclude con il termine *pratis*, in corrispondenza di *prata* del v. 230: la collocazione è la stessa, ma è intervenuto un cambiamento deciso, per cui i prati del v. 230 erano accompagnati dal termine *uredine*, quelli del v. 232 dal termine *gramina*.

La domanda di Meliseo va a occupare tutto il v. 233 e questa volta il pastore si chiede chi potrà spegnere il fuoco e sanare le ferite. Entrambe le espressioni con cui sono indicate le due azioni di guarigione sono attestate nella tradizione classica. L'associazione del verbo *sano* con *vulnera* per designare la guarigione dalle ferite del cuore è ovidiana e ricorre solo in Ovid. *Met.* 14, 23 (*Nec medeare mihi sanesque haec uulnera mando*), per indicare la passione di Glauco per Scilla e in Ovid. *Pont.* 1, 3, 22 *Sanabit nulla uulnera cordis ope*.<sup>163</sup>

L'uso del verbo *retringuo* con *ignis* è, invece, già in Verg. *Aen.* 2, 686 *Excutere et sanctos restinguere fontibus ignis*, ma nell'*Eneide* esso compare in senso letterale: indica infatti il gesto di Enea con cui cerca di spegnere il fuoco sacro che compare sul capo di Iulo<sup>164</sup>. Ancora una volta l'uso classico più affine al testo pontaniano è quello ovidiano: in Ovid. *Rem.* 807 (*Nutritur uento, uento restinguitur ignis*) l'espressione è

<sup>161</sup> Ovid. *Ars* 2, 320 *Et uitium caeli senserit aegra sui*; Ovid. *Fast.* 1, 688 *Nec uitio caeli palleat ulla seges*; cfr. anche Sen. *Oed.* 79 *Tabifica caeli uitia quae tecum inuehis*.

<sup>162</sup> Pontano ricorre al termine anche in *Hesp.* 2, 128 *Atque Austro tueare una atque uredine salsa*; *Hesp.* 2, 489 *Arceat ut soles et saevae uredinis iram*; *Erid.* 2, 32, 78 *Haec uredo necat, halitus aut nocuus*. Cfr. poi Poliz. *Sylvae* 2, 458 *Cur rubigo satis uredoque vitibus obsit*.

<sup>163</sup> Per l'uso in senso letterale cfr. Manil. *Astr.* 5, 642 *Vilibus ille etiam sanabit uulnera sucis* e Stat. *Theb.* 6, 867 *Pectora, subdit amor stimulos et uulnera sanat*.

<sup>164</sup> Cfr. per un uso letterale anche Auson. *Epigr.* 91, 1 *Aut restingue ignem quo torreor, alma Dione*; Paul Nol. *Carm.* 6, 274 *Atque ignem restinguit aquis, obliuia suadet*; *Carm. epigr. suppl.* AE 1987,00655e 1 *Nympharum latices alios restinguitis ignis*.

usata come metafora della passione umana, capace di spegnersi con lo stesso mezzo che l'aveva eccitata.

Segue il ritornello (vv. 234-235), in cui è, in realtà, contenuta la risposta stessa alle domande del pastore. La figura di Orfeo rimanda alla sfera della poesia, che è anche lo strumento di consolazione adottato dal vate per lenire il dolore per la morte dell'amata Euridice. È, dunque, la poesia uno degli strumenti che può aiutare il poeta in questo cammino di rinascita e questo nesso è reso ancor più esplicito nel v. 235 da Cicerisco nelle parole conclusive di commento al canto-lamento di Meliseo.

vv. 236-7: Haec senior, suetam interea nec spernit avenam,  
Et pater exornat nymphis et mulctra Vacunae.

La proposizione ellittica *Haec senior* sancisce la conclusione del canto di Meliseo in maniera solenne ed epigrafica. L'avverbio *interea* segna un ulteriore passaggio nel cammino di rinascita, che si traduce nell'immagine positiva del suo flauto. L'attribuzione dell'aggettivo *suetam* al flauto evoca una consuetudine, che viene rinnovata: la litote *nec spernit*, segna, infatti, un ritorno al canto dopo il silenzio.

Il verso 237 ritrae Meliseo intento ad altre attività, che sono, così come il canto con l'*avena*, relative alla sfera pastorale, benché espresse con termini non bucolici: adornare una patera per le ninfe e delle secchie di latte per la dea Vacuna<sup>165</sup>.

L'intervento di Cicerisco si chiude, dunque, con due immagini attive di speranze, che riconnettono Meliseo alla propria attività di cantore e di artista. Il punto di rinascita è, dunque, individuato nel recupero dell'arte poetica e nel recupero della dimensione pastorale.

vv. 238- 244: Faburnus Non amnes, Cicerisce, aut haec quae flumina cernis  
Decrescunt, non, usta calore, augentur ab himbri;  
Post coeli tempestates pelagique procellam  
Componunt sese fluctus, et nubila cedunt.  
Tristitiae quoque meta sua est. Meliseus ab antro  
Prodibit tandem segetis memor et memor horti,  
Diluet et rastris curas et falce dolorem.

L'intervento di Faburno si ricollega in maniera sottile al canto di Meliseo: come Meliseo si era avvalso di una serie d'immagini della natura per trarne motivo di speranza, allo stesso modo Faburno ricorre all'equilibrio insito nella natura per commentare lo stato dell'uomo e la necessità del dolore nella vita umana. Il v. 238 è completamente occupato dall'immagine dei fiumi: esso prende avvio con il termine *amnes*, prosegue con l'apostrofe a Cicerisco e colloca nel penultimo piede il termine *flumina*, a cui si riferisce la relativa *quae cernis*: il relativo, come al solito, si viene a trovare in anastrofe. Il verso successivo contiene i due poli della dialettica aridità-pioggia messa in evidenza da Faburno; il verso si apre con il verbo *decrescunt* e, quindi, con un'immagine in negativo, ma che viene immediatamente rovesciata nel prosieguo: se i fiumi non descomono prima, non potranno crescere poi per la pioggia; il verso viene, così, a chiudersi con l'immagine diametralmente opposta della pioggia che accresce i fiumi *augentur ab imbri*. Nel mezzo, tra le due proposizioni, è posizionata ancora un'altra immagine, evocata dall'espressione *usta calore*: essa rappresenta il momento di passaggio da uno stato all'altro, lo stadio necessario e indispensabile dei

---

<sup>165</sup> La dea Vacuna è menzionata in Hor. *Epist.* 1,10,49 *Haec tibi dictabam post fanum putre Vacunae*, Ovid. *Fast.* 6,307 *Nunc quoque, cum fiunt antiquae sacra Vacunae*; Ovid. *Fast.* 6,308 *Ante Vacunales stantque sedentque focos*; Auson. *Epist.* 13,101 *Totam trado tibi simul Vacunam*

fiumi per accrescersi di pioggia. Il pastore sta descrivendo metaforicamente il processo di superamento del dolore: come argomento consolatorio, egli riporta la necessità che l'uomo faccia esperienza della sofferenza per poter tornare a vivere ed essere felice.

Il concetto, che viene espresso in questi versi in maniera piuttosto artificiosa, viene ribadito nei versi successivi in termini più semplici: i vv. 240-1 contengono infatti l'immagine del sereno che torna dopo la tempesta. Il primo dei due versi è completamente occupato dall'immagine della tempesta, *post coeli tempestates*, e della burrasca in mare, *pelagi procellam*, disposte in struttura parallela: a *coeli* corrisponde *pelagi*; a *tempestates procellam*; il secondo verso, invece, contiene l'immagine del loro riordinamento dei cieli e dei mari, dopo l'iniziale sconvolgimento, espressa con uno schema chiastico, di cui i due verbi *componunt* e *cedunt* occupano gli estremi e i sostantivi *fluctus* e *nubila* i termini mediani. Con una certa capacità mimetica, il poeta fa, dunque, pronunciare a Faburno precetti di saggezza quotidiana, semplice, e con esempi tratti dal mondo della natura e della vita di tutti i giorni, come si addice appunto a un pastore.

Nel verso 242 il valore metaforico delle immagini viene messo in relazione con lo stato di Meliseo mediante la *sententia* iniziale. Il verso si apre infatti con la sentenza gnomica *Tristitiae quoque meta sua est*. Anche il dolore ha un suo termine, così come la tempesta e l'arsura. Il termine *Meliseus*, collocato subito dopo, si presenta come il punto di arrivo di questo ragionamento. La menzione del pastore, non a caso, è seguita dalla determinazione spaziale *ab antro*, che si oppone al v. 181, in cui egli era stato descritto mentre si ritirava nel proprio *antro opaco*. L'antro rappresenta, dunque, qui lo spazio deputato al dolore, il ripiegamento su se stessi, fino a diventare metafora del dolore stesso<sup>166</sup>.

Al movimento di chiusura disperato del v.181 viene opposto, alla fine del componimento, quello di uscita dall'antro, ovvero dal dolore: il verbo *prodibit*, che indica la nuova apertura al mondo, viene posto in posizione incipitaria del v. 243 ed è accompagnato dall'avverbio *tandem*, in cui è concentrata l'aspettazione per il punto di arrivo di un processo lungo, ma inesorabile. La presenza fitta di cesure (tritemimera, pentemimera, eptemimera e diresi bucolica) conferisce al verso un ritmo estremamente scandito, che ben si adatta alla solennità del momento pronosticato, oltre a cadenzare bene i vari momenti raffigurati: prima l'uscita dall'antro *prodibit*, poi il ricordo della messe, quindi il ricordo dell'orto. Queste ultime fasi, in realtà, sono avvertite come strettamente correlate, come se costituissero un unico momento, come mostra il ricorso alla struttura chiastica: *segestis memor et memor horti*.

Il v. 244 si apre ancora all'insegna di un pronostico, con il verbo in posizione iniziale *diluet*: ancora una volta la rete di cesure (tritemimera, pentemimera ed eptemimera) scandisce i singoli termini caricandoli di solennità ed importanza. Dopo la tritemimera, sono presentati quattro termini concentrati in un *dicolon*, all'interno del quale il termine in accusativo rappresenta il sentimento negativo di Meliseo e quello in ablativo il rimedio: così, a *curas* viene opposto *rastris*, a *dolorem falcem*. Nella cura dei campi e degli orti sono dunque rintracciabili i rimedi per il dolore del poeta e la possibilità di rinascita. Che si tratti di un "rimedio letterario" e, ancor meglio, ovidiano risulta chiaro dall'intervento successivo di Cicerisco. L'ipotesi che vi sia un'allusione alla composizione di un'opera letteraria inerente queste attività, come il *de hortis*

---

<sup>166</sup> La raffigurazione di Meliseo che si ritira ed esce dal suo antro segue la terminologia adottata per la rappresentazione simile di Numa in Ovid. *Fast.* 3,300-5: *Huc uenit et fonti rex Numa mactat ouem, / Plenaque odorati disponit pocula Bacchi / Cumque suis antro conditus ipse latet. / Ad solitos ueniunt siluestria numina fontes / Et releuant multo pectora sicca mero. / Vina quies sequitur: gelido Numa prodit ab antro / Vinclaque sopitas addit in arta manus.*

*Hesperidum*, è parimenti possibile e resa ancora più suggestiva negli ultimi versi del componimento.

vv. 245-248: Ciceriscus Quin potius, quoniam ver appetit et sua curae est  
Insitio, falcemque illi cuneosque paramus?  
Cortice quoque etiam lentescat vulnus et hudo,  
Quae super ipse linens imponat glutina, libro.

All'intervento di Faburno risponde quello propositivo di Cicerisco, che suggerisce di preparare per Meliseo gli strumenti per l'innesto, dal momento che arriva la primavera. L'evocazione della primavera nel v. 245 è chiaramente usata in maniera metaforica per alludere all'approssimarsi di una nuova stagione di rinascita per Meliseo. Il verso 246 è aperto dal termine *insitio* in posizione iniziale, che è messo in forte rilievo anche grazie alla cesura tritemimera. L'impiego del termine in questo frangente rappresenta un segnale forte: esso compare nella poesia classica solo in Lucr. *Rer. Nat.* 5,1361 (*At specimen sationis et insitionis origo*), all'interno della storia dell'umanità e del progresso che viene delineata in quella sezione dell'opera, e in Ovid. *Rem.* 195 (*Venerit insitio, fac ramum ramus adepse*) e in Ovidio esso compare alla fine della sezione in cui il poeta consiglia la campagna e i lavori rurali come possibile rimedio al dolore provocato dall'amore. Inoltre, anche in Ovidio essa fa parte di una proposizione che indica l'arrivo di una nuova stagione, adatta all'innesto. E subito dopo aver evocato la stagione dell'innesto, il poeta latino afferma che una volta che l'animo avrà iniziato ad addolcirsi con questi piaceri, andrà via l'amore (*cum semel haec animum coepit mulcere voluptas / debilibus pinnis inritus exit Amor.*). Nella parte iniziale della sezione dei *Remedia* dedicata alla campagna si era detto: *rura quoque oblectant animos studiumque colendi / quaelibet huic curae cedere cura potest.* (vv. 169-170), che sembra avvicinarsi molto alla previsione espressa da Faburno nel v. 244: *diluet et rastris curas.*

Il v. 246 prosegue con l'invito di Cicerisco a preparare gli strumenti per l'innesto che dovrà usare Meliseo: *falcem* e *cuneos*. Nei due versi successivi (vv. 247-8), Cicerisco sottolinea come anche l'innesto possa essere un rimedio adatto e lo fa ricorrendo all'espressione enfatica *quoque etiam*. Il lessico si fa estremamente tecnico e, per indicare il dolore lenito, si fa ricorso alla formula *lentescat vulnus*, che accosta un verbo legato alla sfera materiale (per indicare la qualità della viscosità) con il termine *vulnus* più ambiguo; anche il verbo *lentesco* usato in senso traslato è ovidiano e Ovidio lo usa in *Ars* 2, 357 *Sed mora tuta brevi: lentescunt tempore curae*, dove rimedio per gli affanni d'amore è considerato il tempo.

Il gesto con cui si chiude l'ecloga è anch'esso metaforico: Meliseo che spalma la colla sulla corteccia e sul libro dell'albero, per innestare nuovi rami, è ottima metafora del tentativo di ricucire lo strappo apportato dalla morte nella sua vita; la colla sulla corteccia tagliata diventa il corrispettivo dell'immagine della ferita che si rimargina del verso precedente. Che l'ecloga si concluda con l'immagine dell'innesto degli alberi e con la parola *libro* può costituire un ulteriore fattore di ambiguità allusiva, che può trasmettere la suggestione di una dimensione più prettamente letteraria della cura degli alberi, come quella del *De hortis Hesperidum*.

## Maeon

### Introduzione

La terza ecloga della raccolta delle *Eclogae* è costituita da un altro epicedio, intitolato a Meone: il ricordo del defunto è affidato a due pastori di nome Sincero e Zefireo.

È la stessa didascalia, che la Monti Sabia ipotizza non sia opera del Pontano, ma di Aldo Manuzio<sup>1</sup>, a informarci sull'identità del personaggio, da identificare con il medico membro dell'accademia pontaniana Paolo Artaldi o Attaldi<sup>2</sup>. L'omaggio al defunto viene così condotto secondo lo schema della mascherata bucolica, in cui Meone sta, appunto, per l'Attaldi, e i due pastori Sincero e Zefireo impersonano con tutta probabilità Sannazaro e il Pontano<sup>3</sup>. Sincero è, infatti, il nome accademico del Sannazaro e in questo modo viene designato anche in altri autori della poesia neo-latina. Ad Azio Sincero dedica il suo Carme 33 Carbone (*Actio Syncero*), che lo menziona anche in *Carm.* 30, 23 (*Me rapis interdum recinens, Syncere, sub umbra*); un epitafio di Iacopo "Sincero" Sannazaro compare anche nei carmi di Bembo (*Carm.* 40, tit. 40. *Iacobi Synceri Sannazari epitaphium*) e nei carmi incerti attribuiti allo stesso autore (*Carm. inc.* 7, tit. 7. *Iacobi Synceri Sannazari epitaphium*). Nei *Numeri* di D'Arco viene menzionato Syncero in *Num.* 3, 238, 43 (*Hic ego te, Syncere, sequar*) e in 3, 238, 40 (*Claraque Syncero littora culta seni*). Ricorda Sincero come migliore dei vati del suo secolo Cotta in *Carm.* 12, 37 (*Gaude igitur, Syncere, tui saecli optime vatum*), mentre M. A. Flaminio gli dedica il *Carm.* 2, 20, intitolato *de Actio Syncero*. Il nome *Syncero* compare insieme al nome *Actius* anche in Rota *Epigr.* 116, 1 (*Actius et Phoebus, Syncerus et Actius alter*) e in associazione con Uranius, scil. Pontano, e come autore di bucolica è menzionato anche nell'epicedio di Aleandro Iunior *Amarilli* (v. 181, *Carmina, quae solitus quondam Syncerus amoeni*).

Inoltre, lo stesso Sannazaro menziona un Meone nella propria bucolica, e precisamente nella terza *ecloga piscatoria* come uomo amato dall'incantatrice di ispirazione teocriteo-virgiliana (*Sannaz. Pisc.* 5, 39; 42; 46; 47; 53; 57; 68): forse è stata proprio l'ecloga pontaniana a caratterizzare il nome Meone come bucolico e a consentirgli di essere accolto nel codice a tutti gli effetti.

Non abbiamo, invece, attestazioni di identificazioni del Pontano con Zefireo; in realtà il nome Zefireo compare solo qui nel *Maeon* e non è ben chiara la sua scelta. Esso allude sicuramente agli zefiri, i venti che annunciano la primavera, e forse c'è la volontà di richiamarsi alla dimensione della dolcezza e della delicatezza poetica. L'identificazione con Pontano appare, però, chiara se si prendono in considerazione i "rapporti di forza" che intercorrono fra le figure dei due pastori nella struttura del componimento. Innanzitutto, si evidenzia una differenza di ruoli fra Sincero e Zefireo, in cui quello "dominante" è assegnato a Zefireo. È vero che è Sincero a dare avvio all'ecloga e a concluderla, ma è anche vero che gli interventi dell'altro pastore, come analizzeremo nel corso del commento, rivelano una costante funzione di correzione e amplificazione nei confronti di quelli del primo, che ben si addice al ruolo del maestro nei confronti dell'allievo.

L'ecloga presenta una struttura nettamente bipartita e dicotomica: prende avvio con i toni del compianto per subire un brusco cambiamento e volgersi al componimento bucolico di maniera a circa metà della sua lunghezza. Sono così individuabili due

<sup>1</sup> . I. Pontani *Eclogae*, Apparato critico, p. 99.

<sup>2</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota alla didascalia, p. 99.

<sup>3</sup> Di questo avviso anche la Monti Sabia: *ibidem*.

sezioni principali: la prima, che potremmo definire ‘funebre’ (vv. 1-25) e la seconda che definiamo “bucolica” (vv. 25-77), in quanto costruita con la riproposizione di motivi e immagini convenzionali del codice bucolico.

L’ecloga prende avvio con una dolorosa constatazione di Sincerio relativa alla facilità con cui la morte annulla i beni terreni (vv. 1-2), a cui risponde Zefireo con una più ampia considerazione sulla forza travolgente del tempo e della dimenticanza (vv. 3-9). Sincerio propone, quindi, di lasciare il sepolcro, facendo notare l’inutilità delle lacrime e del canto di fronte alla morte e porge il suo saluto alla tomba di Meone (vv. 10-14); Zefireo, però, prima di andare via, concede un ultimo ricordo e saluto al defunto, decantandone, in quella che costituisce la vera e propria *laudatio* dell’epicedio la fama e le “imprese terrene” (vv.15-25). A questo punto Sincerio passa ad esporre motivi di soggetto pastorale (vv. 26-32), a cui risponde, secondo le modalità del canto ambeo, Zefireo (vv. 33-34): prende, dunque, avvio il canto amebeo che si estende per il prosieguo del componimento (vv. 35-74). L’ecloga si conclude con un’ultima battuta di Sincerio, che evoca l’arrivo della notte (vv. 75-77).

Il passaggio fra la prima e la seconda parte, come già detto, non è affatto armonico: dopo che Zefireo ha pronunciato un vero e proprio epicedio per il defunto, i due pastori passano a intonare canti pastorali, in cui viene messo completamente da parte il ricordo del defunto. Le ragioni di un tale ribaltamento di motivi e prospettive non sono chiare, ma tutto il componimento lascia l’impressione forte di una mancanza di amalgama fra le due sezioni e, rispetto alle altre ecloghe, di una certa incompletezza; esso, tuttavia, appartiene al gruppo di ecloghe che furono inviate dal Pontano stesso a Manuzio ed è quindi sicuramente da considerarsi “finito” nelle intenzioni dell’autore. Forse si potrebbe pensare a un’originaria genesi separata delle due sezioni e a un successivo, poco riuscito, assemblamento delle due parti, ma, senza prove di nessun tipo a nostra disposizione, si è costretti a rimanere nel campo delle pure speculazioni.

La sensazione di smarrimento che si può avvertire di fronte a un epicedio che prende avvio con desolate considerazioni sulla morte e termina con spensierati e lieti canti pastorali, in cui sembra definitivamente accantonato il ricordo del defunto, sembra ancora più forte, se l’ecloga viene confrontata con le movenze del *Meliseus*. Ma essa si supera, considerando che ci troviamo di fronte a un epicedio dai caratteri nettamente diversi e a un prodotto letterario molto lontano dalla seconda ecloga pontaniana. *In primis*, gioca un ruolo fondamentale, in questa diversità, l’assenza di un legame familiare con il defunto, ma ad allontanare i due componimenti è anche l’atteggiamento di fronte alla morte: tanto disperato e irragionevole nella seconda ecloga, quanto razionale e distaccato nella terza.

La concezione della morte, che emerge in particolare dalle considerazioni di Zefireo, è quella cerebrale e scettica della morte, vista come fine e annientamento di ogni cosa (vv. 3-9). A ben vedere, è una concezione ancora più negativa e disperata di quella del *Meliseus*, dove il dolore era causato, sì, dalla perdita di un familiare, ma era mitigato dalla speranza di una consolazione affidata al canto e alla sua funzione eternatrice. Zefireo, al contrario, mette in discussione anche la possibilità della sopravvivenza del ricordo e della gloria. Anche la gloria è destinata a finire: così sentenzia nel v. 9 il pastore. Ed è una “gnome” dal portato ‘destabilizzatore’, che mette in discussione secoli di fede classica nella poesia e nella gloria. All’assenza di fede ‘pagana’ nella gloria, si accosta la completa assenza di rimandi religiosi, che è anche nel *Meliseus*, in una visione nichilista destinata a rimanere senza soluzione e sbocco. Il pastore, che è andato a minare le poche speranze tradizionalmente fornite sulle forme di sopravvivenza dopo la morte, non si preoccupa affatto di fornire nuovi elementi di speranza: e questa assenza costituisce, a sua volta, una presa di posizione nella speculazione sulla morte. Addirittura sbrigativa appare la posizione di Sincerio di fronte alla morte: questi propone di lasciare il sepolcro (vv. 11-12) e gli porge un saluto

piuttosto frettoloso (vv. 13-14), visto che sono inutili per il defunto sia le lacrime che i carmi.

È Zefireo, invece, che si fa carico di pronunciare sul sepolcro i voti funebri e le lodi del defunto. Era stato sempre Zefireo a ‘farsi carico’ a intraprendere nella battuta precedente una riflessione più approfondita sulla forza della morte e del tempo, che è risposta all’invito di Sincerio a constatare la fine ingloriosa di scoperte tanto importanti. Zefireo risponde all’interlocutore, correggendolo ed esponendo considerazioni più ampie e mostrandogli le modalità giuste del commiato: è proprio in questi particolari che emerge l’atteggiamento “sapienziale”, didattico di Zefireo rispetto a Sincerio.

All’estremo saluto offerto da Zefireo segue l’esortazione di Sincerio a godere dei canti e dell’ozio e prende avvio il canto amebeo. È Zefireo a rispondere a Sincerio: è, infatti, lui che interviene per primo riprendendo in maniera parallela le parole di Sincerio (vv. 33-34) e in questo senso è lui che dà avvio al canto amebeo; sue sono anche le battute più argute e più eleganti. Se Sincerio esorta la donna amata ad avvicinarsi a lui (vv. 31-32), Zefireo invita la propria a rimanere dove già si trova, lasciando immaginare che questa lo abbia già raggiunto e lui si stia già godendo l’ombra del platano e il mormorio dell’acqua in sua compagnia (vv. 33-34).

Se Sincerio evoca l’odore di aneto di Acilla (vv. 35-36), Zefireo evoca il sorriso di Filoenide superiore al canto dell’usignolo e delle api (vv. 37-38); se l’uno scorge casualmente Sileno ed è costretto a distogliere gli occhi dalla visione orripilante (vv.39-42), l’altro s’imbatte in una ninfa e può contemplarne con piacere la nudità (vv.43-46); se l’uno trae gioia dal narrare i propri piaceri a chi gli sta accanto (vv. 47-52), l’altro preferisce stringere al proprio petto la donna con cui dorme insieme (vv. 53-58). Se Sincerio esalta le doti fisiche dell’ariete del suo gregge (vv. 59-63), l’altro decanta quelle di un toro capace di far innamorare perdutamente Pasifa (vv. 64-68). Il Pontano, in pratica, si compiace di autorappresentarsi, sotto le sembianze di Zefireo, come più esperto d’amore. Forse in questa tendenza è attivo l’intento di accennare alla produzione dei due poeti e alla preferenza del Pontano per la poesia di soggetto amoroso: è, forse, anche un modo per rivendicare una maggiore spregiudicatezza e padronanza dello strumento poetico da parte del maestro.

Come già detto, il componimento accosta a una prima parte dai toni funebri, una seconda spiccatamente bucolica. Il carattere bucolico del componimento si esprime, in realtà, tanto a livello macrotestaule quanto microtestaule. Esso, infatti, accosta due strutture che appartengono in egual modo al codice bucolico: l’epicedio e il canto amebeo. Tuttavia, se la prima parte è scevra di ulteriori richiami all’ambito bucolico che non siano quelli attinenti alla semplice mascherata bucolica, la seconda parte tradisce una volontà manifesta di imitare il codice bucolico, non solo nelle riprese lessicali che verranno analizzate di volta in volta, ma anche negli intenti dei pastori.

Nelle parole di Sincerio (vv. 26-32), quest’appartenenza all’ambito bucolico viene dichiarata esplicitamente e, anzi, orgogliosamente rivendicata. Questa rivendicazione assume la forma classica della *Priamel*, strumento prediletto nella poesia classica per contrapporre il proprio ideale di vita a quello altrui<sup>4</sup>. Nei vv. 27-28, Sincerio accosta l’importanza che ha per lui il canto modulato sotto una lieve brezza a quella che hanno il cielo per gli dei e le terre per le ombre. Nel v. 28 egli, anzi, concentra due termini, *cantantes* e *ocia laeta*, che sono emblematici della sfera o, per meglio dire, della filosofia bucolica<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Per un quadro approfondito dell’uso della *Priamel* nella poesia classica preziosissimo è lo studio di W. H. Race, *The classical Priamel from Homer to Boethius*, (Mnemosyne, 74); E. J. Brill, Leiden, 1982.

<sup>5</sup> Per il ruolo dell’ *otium* nel mondo bucolico: P. H. Smith, *Lentus in umbra. A Symbolic Pattern in Vergil’s Eclogues*, «Phoenix», 19, 4, 1965, 298-304.

Che qui sia in atto da parte del pastore un tentativo di delimitare la propria sfera di azione, in particolare poetica, è testimoniato ancor meglio dai versi successivi (vv. 29-31). L'attività medica ed erboristica di Meone viene messa in netta contrapposizione alle passioni di Sincerio, che dichiara di amare i baci ed esorta la donna amata a presentarsi a lui che si nasconde fra le fronde dei noccioli. Nomi, ambientazioni, movenze sono del tutto bucolici, così come l'ideale che vi è sotteso. Il pastore, con il richiamo al canto, all'ozio, all'amore, al *locus amoenus* insomma, sta delineando i connotati e i confini di una sorta di *bios* bucolico, a cui si contrappone quello di Meon, che si colloca nella dimensione dello studio scientifico.

Quella di Sincerio è, cioè, una rivendicazione di sfere di competenze: all'uno quella scientifica, all'altro quella poetica, che è indicata con la metafora usuale del canto bucolico. Ma è anche una rivendicazione di appartenenza e di delimitazione all'interno dei generi poetici, assegnando le sue preferenze poetiche a quello bucolico. Che questa dichiarazione sia fatta pronunciare da Pontano al pastore dietro cui si cela la figura di Sannazaro, la cui fortuna si lega principalmente alla produzione bucolica sia in latino (*Eclogae Piscatoriae*) che in volgare (*Arcadia*), può essere forse emblematico della predisposizione del suo allievo verso questo tipo di poesia.

Quindi, se Zefireo appare come la figura 'didascalica' del dialogo, è però nell'intervento di Sincerio dei vv. 25-32 che si cela il nucleo ideologico del componimento. È anche in questo intervento che ne va probabilmente ricercata la chiave interpretativa: la sua collocazione fra le due sezioni principali dell'ecloga e la sua funzione di passaggio dall'una all'altra rappresentano già un segnale sintomatico, lasciando immaginare che in esso vadano ricercate le ragioni stesse del repentino cambiamento. Il ricordo di Meone si chiude con l'invito all'abbandono alla dimensione bucolica: essa viene presentata esplicitamente come alternativa allo studio e alla scienza del defunto, ma risulta essere, in pratica, anche un'alternativa anche alle amare e disilluse considerazioni sulla morte fino a quel punto formulate dai due pastori. È, dunque, l'ideale di vita bucolica a fornire l'unica valida alternativa al dolore della morte. Le parole da Sincerio sono, dunque, da intendere, più che come indifferenza nei confronti del defunto, come esortazione a godere degli effimeri piaceri della vita: l'ammirazione della bellezza della natura, l'abbandono all'amore, il canto. L'ecloga si profilerebbe pertanto come un invito, di gusto tanto rinascimentale quanto classico, a godere della vita senza pensare alla morte e a ciò che essa comporta. In questo senso, la sezione iniziale, così tesa a negare la possibilità di qualsiasi sopravvivenza dopo la morte, funzionerebbe da preparazione alla sezione successiva, in cui tanto apertamente è esaltato il godimento dei piaceri terreni. La frizione fra le due parti dell'ecloga verrebbe così superata, considerando la prima come presupposto e momento speculativo indispensabile e necessario al successivo momento edonistico.

Se il componimento poteva, dunque, sorprendere in certe considerazioni relative alla morte che revocavano utilità persino alla gloria e al canto e tradivano, così, una modalità poco classica e umanistica di concezione della morte, esso tuttavia rivela, nell'invito a godere della vita (bucolica) e a concentrarsi sui suoi piaceri, una sensibilità di fondo che si avvicina a quella di tanti classici, in cui tale invito non si esaurisce mai in mero edonismo, ma si accompagna sempre a solidi fondamenti speculativi e ideologici.

vv. 1-2: Sincerius: Ipse vides, quo tot, Zephyree, inventa sepulcrum  
Cuncta tulit: superat vix, ah, vix est super umbra.

L'intervento di Sincero si apre con un'allocuzione rivolta all'altro pastore, Zephyreo. Come detto, si tratta di nomi originali non attestati nella tradizione bucolica, benché Sincero sia l'appellativo convenzionalmente adottato per Sannazaro.

Il motivo funebre dell'ecloga emerge già dal primo verso ed è racchiuso nell'accostamento dei termini *inventa* e *sepulcrum*; le due immagini sono affiancate con effetto stridente: da una parte è presentata la morte, dall'altra le opere degne di ricordo del defunto. L'espressione *tot inventa* è celebrativa ed encomiastica dell'operato in vita del defunto, ma il termine *inventa* viene in qualche modo annullato dal successivo termine, *sepulchrum*.

L'immagine del sepolcro accostato alle scoperte del defunto rimane sospesa in fine verso grazie all'*enjambement* ed è solo nel verso successivo che trova completamento con l'attacco *cuncta tulit*, che viene messo in evidenza dalla cesura tritemimera; l'aggettivo *cuncta*, riferito a *inventa* del verso precedente, non fa che rendere ancora più amara la constatazione dell'azione della morte e della sua crudeltà. Nell'epicedio per il poeta Raffaele d'Urbino, intitolato Dafni, F. Molza ricorre a un passaggio simile: *Quo vis clara animi? quo tot inventa? Sepulcrum; / Cuncta tulit: lacrymis aeternum, et nocte profunda* (*Varia* 19, 77-78), mostrando che l'attacco della terza ecloga pontaniana, e in generale l'ecloga, deve aver avuto una certa fortuna nella ricezione come è stato per il *Meliseus*.

Nella seconda parte del v. 2, viene riportata la conseguenza derivante da questa constatazione: secondo il *topos* dell'*ubi sunt?* Sincero fa notare come di tante scoperte non rimanga che appena l'ombra. Il patetismo del tono adottato si costruisce grazie all'*iteratio* dell'avverbio *vix* e all'uso dell'interiezione *ah*. L'impiego del *calembour* che viene a generare il verbo *superat* e l'espressione *est super* contribuisce a rendere l'effetto di una ripetizione quasi balbettante e incredula delle parole da parte di Sincero. Il soggetto della proposizione, *umbra*, viene collocato in ultima posizione, in corrispondenza con *sepulchrum*: è nella chiusa dei versi che viene concentrato il nucleo negativo, dell'immagine<sup>6</sup>. Nella battuta di Sincero si avvicendano, dunque, motivi piuttosto convenzionali: la caducità delle imprese terrene, la morte come ombra che avvolge ed elimina ogni cosa, ma essi vengono amalgamati con grande efficacia.

vv. 3-9: Zephyreus Sincerius, non umbra diu, non fama, nec ipsa  
Exstabant monimenta; rogo vix pauca supersunt;  
Mox eadem nox obscura caligine condet,  
Quae tumulo circum increscunt virgulta vel alto  
Ignea vis excussa polo, aut manus improba perdet,  
Ossaque nuda solo sparsa atque ignota iacebunt;  
Ne post ossa quidem, nec fabula Maeonis ulla

Le considerazioni di Sincero vengono riprese, ed estremizzate, da Zefireo. Se Sincero, nel chiedersi cosa rimanesse delle scoperte del defunto, aveva pensato che potesse sopravvivere esclusivamente l'ombra, Zefireo esclude anche questa possibilità e corregge il ragionamento dell'interlocutore, come mostrato dall'espressione ellittica *non umbra diu*, con cui comincia la sua battuta. È una prospettiva, dunque, molto più radicale ed estrema quella di Zefireo e l'asindeto su cui è costruito il v. 3 contribuisce alla perentorietà dell'affermazione.

<sup>6</sup> Per il motivo della difficoltà della sopravvivenza persino dell'ombra dopo la morte nella poesia umanistica: M. A. Famin. *Carm.* 8, 13, 10 *Vix umbra iam superat. Levis.*

Alla ripresa, e correzione, dell'asserzione di Sincero segue l'esplicazione della sua concezione della morte. Il dibattito sulla definizione dei confini della vita e della morte e sulla potenza di quest'ultima costituisce il termine di confronto dei due pastori, ma anche una novità nella tradizione bucolica. Il confronto pastorale, nella tradizione dell'epicedio bucolico classico, è, infatti, per lo più finalizzato all'esaltazione e celebrazione del defunto. Nel nostro caso, a questo intento si affianca quello di una riflessione più generale sul tema della morte, che è forse riflesso degli orientamenti filosofici del poeta e che fornisce a questa prima parte del componimento uno spessore intellettuale e speculativo nuovo per i canoni del genere.

Il verbo, *extabunt*, è posizionato solo a *incipit* del verso successivo (v. 4), seguito dal termine *monimenta*. Il poeta ha creato una scala 'ascendente' relativa alla resistenza alla morte dei vari aspetti della vita umana: partendo dalla negazione della sopravvivenza dell'ombra, è passato a quella della fama e a quella dei ricordi. Il v. 4, apertosi con il futuro *extabunt*, si chiude con il verbo *supersunt*, che si conferma verbo cardine della sezione, dal momento che incarna il concetto di sopravvivenza: il motivo dominante della sezione è, dunque, senza dubbio quello della sopravvivenza o, meglio, della mancanza di possibilità di una sopravvivenza. La seconda proposizione, collocata subito dopo il termine *monimenta*, funge, infatti, da correzione e completamento della precedente: con la morte non solo spariscono fama e ricordi, ma a malapena poche cose rimangono. L'andamento dell'intervento di Zefireo procede, quindi, per negazioni sempre più estreme, quasi a riprodurre la tensione tra la ricerca istintiva di una possibilità di sopravvivenza alla morte da parte dell'uomo e l'impossibilità del suo rinvenimento dettata dalla razionalità.

Il v. 5 segna il punto di arrivo della tensione della sezione e in esso la metafora della notte come morte, dimenticanza e annullamento di ogni cosa si avvale dell'immagine della caligine nera: il verso è, infatti, interamente occupato dalla raffigurazione della notte che ricopre di caligine tutto, anche le poche cose rimaste, che è condotta con termini epici, come mostra l'impiego del verbo *condo* in associazione con l'ablativo *caligine*, che è già virgiliano<sup>7</sup>.

L'uso dell'avverbio *mox*, oltre a battere sull'idea della rapidità dell'azione della morte e della dimenticanza, testimonia la presenza, nel passaggio, di un'insistenza sui suoni duri della sibilante doppia *x*: *uix, mox, nox*, che potrebbe rientrare nel tentativo di fornire un corrispettivo sonoro al carattere stridente e pauroso delle immagini di morte.

Nei versi successivi, con una lunga *cumulatio* il cui verbo (*perdet*) compare solo alla fine, vengono presentate una serie di cause che contribuiranno a eliminare le tracce del passato: l'intervento di Zefireo è, dunque, retoricamente ben organizzato in quanto presenta, dopo l'enunciazione del suo punto di vista, un'argomentazione che ne dà conto mediante esempi pratici.

Dapprima, sono presentati i *virgulti* che crescono attorno al tumulo *quae tumulo circum increscunt virgulta*: l'immagine rimanda ancora una volta all'episodio virgiliano di Polidoro in quanto il tumulo del giovane viene immaginato coperto appunto di virgulti in Verg. *Aen.* 3,22: *Forte fuit iuxta tumulus, quo cornea summo / Virgulta et densis hastilibus horrida myrtus*. L'idea della crescita disordinata e indiscriminata

---

<sup>7</sup> L'uso del verbo *condo* con l'ablativo *caligine* compare, infatti, in Verg. *Aen.* 11,187 *Conditur in tenebras altum caligine caelum*; Ilias Latina 465 *Accipit et nigra corpus caligine condit*; Sil. Ital. *Pun.* 2,611 *Quassat et inferna superos caligine condit*; Sil. Ital. *Pun.* 9,513 *Ipse caput flauum caligine conditus atra*; Avien. *Arat.* 1596 *Cum ruit, opposita uultum caligine condit*. Per l'attribuzione dell'aggettivo *obscurus* al termine *caligo* cfr: Cic. *carm. fig.* 52,194 *A summa parte obscura caligine tectam*, App. *Aetna* 333 *Illinc obscura semper caligine nubes*; App. *Aetna* 608 *Et nitidum obscura caelum caligine torquet*; Paul. Petric. *Mart.* 5,314 *Obscura et proprium caligo infusa colorem*; Flod. *Ital.* 14,15,33 *Scanderat obscura tacitae caligine noctis*; Amarc. *Serm.* 4,62 *Obscurant aut in mediae caligine noctis*.

trasmessa dal verbo *increscunt* in associazione con l'avverbio *circum* contribuisce a un'immagine ancora più cupa e desolata.

La seconda possibilità di dimenticanza e annullamento di qualsiasi sopravvivenza a venire considerata è quella che una saetta scagliata dall'alto distrugga il sepolcro: l'immagine, decisamente dinamica e attraversata da una vibrante enfasi, comincia a prendere forma nel v. 6, con l'aggettivo *alto*, che è staccato da una forte *transiectio* dal termine *polo* relativo<sup>8</sup>; nel mezzo la formula *igneae vis excussa*, dal tono piuttosto solenne e altisonante, che si sforza di riprodurre la violenza della morte e della strage che viene dall'alto<sup>9</sup>.

La terza causa ha, invece, una componente umana: potrebbe essere una mano impietosa a oltraggiare e disperdere il sepolcro. Non è chiaro se qui Zefireo voglia alludere a una circostanza precisa, ma non risulterebbe strano se si facesse riferimento agli eventi storici vissuti dal poeta negli ultimi anni della sua vita e dietro la paura della "mano improba" si celasse la paura per l'invasione di un popolo straniero, incurante della memoria dell'epoca precedente e dei suoi uomini illustri.

Nel v. 8 viene rappresentata la conseguenza dell'intervento di questi fattori: le ossa che giacciono nude, sparse e ignote. L'attenzione è dunque concentrata, in questo frangente, sul sepolcro inteso come strumento capace di garantire protezione e durata alla memoria del defunto. Il verso prende avvio con il termine *ossa* in posizione di rilievo e termina con il futuro *iacebunt*, che lo chiude con la perentorietà di una sentenza inappellabile; fra questi due estremi, il verso si costruisce grazie all'icasticità dei tre aggettivi *nuda sparsa ignota* che vanno a formare una sorta di *climax*: gli aggettivi *nuda* e *sparsa* rimandano alla mancanza di un sepolcro<sup>10</sup>; *ignota* alla mancanza di un nome che possa sopravvivere nel tempo con la forza della gloria. Tutti e tre gli aggettivi, dunque, fanno riferimento al destino più crudele che può spettare alle ossa del defunto. Il problema di una sepoltura 'ignota' viene già sollevato nell'episodio virgiliano di Palinuro, in cui ritorna sia il motivo dell'assenza di nome che quello della nudità del cadavere: Verg. *Aen.* 5,871 (*Nudus in ignota, Palinure, iacebis harena*).

Nel v. 9 il pastore porta alle estreme conseguenze le affermazioni del v. 8, proiettandosi nel momento successivo del processo di demolizione operato dal tempo, quello in cui non restano neppure le ossa: *ne ossa quidem*. L'ultimo residuo di corporalità viene così cancellato e, subito dopo, anche la possibilità di ricordo (*nec fabula Maeonis ulla*). I due enunciati vengono divisi dalla cesura pentemimera e il carattere ellittico delle due asserzioni conferisce loro un carattere epigrafico-lapidario.

---

<sup>8</sup> L'associazione dell'attributo *alto* e del sostantivo *polo* compare anche Paul. Nol. *Carm.* 31,81 *Interea pater ipse polo miseratus ab alto* e *Carm. epigr.* 2099,6 *Intuleratque alto debita fama polo*. Nel primo caso assume accezione religiosa e sta a indicare l'alto dei Cieli, sede del Padre onnipotente, nel secondo caso, invece, è legata all'immagine della fama che, quindi sale al cielo. Nel testo pontaniano è invece proprio dal cielo che discende la sua fine.

<sup>9</sup> La perifrasi *igneae vis* compare in Ovid. *Met.* 1, 26 *Igneae conuexi vis et sine pondere caeli*; Comm. apol. 1021 *Quocumque se uertunt homines, vis ignea feruit*; Hil. Pict. *Euang.* 56 *Ne forte incendat pressas vis ignea terras*; Auson. *Per.* II. 18, 1 *Dum furit in medio ualli vis ignea Martis*; Prud. *Cath.* 5, 23 *Ambustum quoniam vis facit ignea*.

<sup>10</sup> L'attribuzione dell'aggettivo *nudus* alle ossa compare anche in Ovid. *Fast.* 2,376 *Romulus et mensas ossaque nuda uidet*; Sen. *Tro.* 894 *Et nuda totis ossa quae passim iacent*; Stat. *Theb.* 12,568 *Quantum etenim superesse rear? Nuda ossa putremque*; *Carm. Cent.* 80,15 *Ossa fouere queant Christi pro nomine nuda*; *Drac. Romul.* 8,27 *Exsultant praedamque putant nuda ossa ferentes*; *Coripp. Ioh.* 6,322 *Ossaque nuda rigent siccis tenuata medullis*; Alan. *Anticlaud.* 3,13 *Subsidet, et nudis cutis ossibus arida nubet*; Flor. *Lugd. Carm.* 4,224 *Arida quae nudis uestibant ossibus arua*. Per la poesia umanistica cfr. Mantov. *Parth.* II 3, 768 *Voce vocat patria, nudis passim ossibus albet*; *Parth.* VII 743 *Iniicite, excoquite, et nuda ossa offerte Gradivo*; *Consol.* 406 *Colligit in gremio, vitae nuda ossa futurae*; Nicol. 1, 502 *Nuda super tumulis ossa exspectantia vitam*. L'attribuzione dell'aggettivo *sparsus* al termine *ossa* è anche in Stat. *Theb.* 2,29 *Colla minax, iam sparsa solo turbauerat ossa*.

La posizione di Zefireo sulla morte appare, dunque, radicalmente negativa e priva di speranza, non solo scevra di richiami religiosi, ma priva anche di quella speranza nell'immortalità conferita dalla gloria che caratterizza la sensibilità poetica classica e umanistica.

vv. 10-14: Sincerius: Haec igitur, Zephyree, dies? Haec summa laborum est?

Quin potius, quoniam nulli sunt Maeoni sensus,  
Maeona nec lacrimae iuvant aut carmen, eamus.  
Ara, vale, cineres magni pastoris havento;  
Nos, Maeon, nos te aeternum salvere iubemus.

L'intervento di Sincerio si ricollega direttamente all'ultima considerazione di Zefireo e tradisce nel primo verso una sorta d'incredulo stupore, che si accompagna a un'amara considerazione. L'amarezza e l'incredulità sono dimostrate dalle due interrogative retoriche *haec dies?* e *haec summa est?*. La prima interrogativa, in particolare, unisce la concisione, attribuitagli dal suo carattere ellittico, con l'enfasi racchiusa nell'apostrofe *Zephyree*, mentre l'avverbio *igitur* conferisce all'interrogativa il carattere di punto di arrivo di una lunga riflessione che è stata avviata dall'interlocutore. La seconda interrogativa, poi, concerne il problema dell'utilità degli sforzi e le fatiche umane, designate con l'espressione di origine ovidiana *summa laborum*<sup>11</sup>.

Rispetto a Zefireo, tuttavia, Sincero si rivela una figura più propositiva e, infatti, è suo il suggerimento di andare via. L'attacco *quin potius* è usato da Pontano anche alla fine del *Meliseus*. (2, 245, *Quin potius, quoniam ver appetit et sua curae est*) e, anche in quel caso, viene impiegato con carattere propositivo per introdurre un suggerimento rivolto da un pastore all'altro<sup>12</sup>. Le parole di Sincero, tuttavia, lasciano trasparire una posizione dinanzi alla morte altrettanto razionale e disincantata di quella di Zefireo. La proposta di Sincerio che prende avvio a *incipit* del v.11 si conclude solo alla fine del v. 12 con il verbo *eamus*: nel mezzo il pastore indica le motivazioni che devono spingerli a deporre il pianto e a incamminarsi, lasciando il sepolcro; la prima è esplicitata nel v. 11 ed è rappresentata dall'assenza di sentimenti e percezioni da parte del defunto (*quoniam nulli sunt Maeoni sensus*). Il secondo argomento usato da Sincerio occupa gran parte del verso successivo e riguarda l'inutilità delle lacrime e della poesia, secondo una visione in controtendenza con quella della tradizione classica e medievale, in cui invece viene rimarcata la necessità del pianto nel processo di elaborazione del lutto<sup>13</sup>.

La posizione di Sincerio, quindi, benché animata da una certa propositività, è forse ancora più 'cerebrale' di quella del suo interlocutore: non solo al defunto e al suo

---

<sup>11</sup> Ovid. *Ars* 3,404 *Hoc uotum nostri summa laboris habet*; Ovid. *Pont.* 2,7,29 *Quam tibi nostrorum statuatur summa laborum*. Cfr. anche Prud. *Psych.* 1,769 *Pax plenum uirtutis opus, pax summa laborum*; Heiric. *Germ.* 6,287 *Imposuisse manum, cum sit haec summa laboris*. In ambito umanistico, la formula appare in Petrarca *Buc.* 1, 45 *Stat, germane, mori. Nostrorum hec summa laborum*.

<sup>12</sup> L'attacco ompare, poi, anche in Pontano *Coniug.* 1, 1, 111 *Quin potius laudanda fores, si coniuge caro*; *Tumul.* 1, 45, 5 *Quin potius Cinerilla legar, Cinerilla sepulcro*; Naldi *Eleg.* 2, 42, 161 *Quin illi potius venias in honore futurus*; Boiardo *Past.* 2, 97 *Quin potius placidis mecum secede sub umbris*; Cantal. *Buc.* 8, 37 *Quin potius tecum quam sic remanere profecto*; Fonzio *Saxett.* 28, 23 *Quin potius cantu miserum solare dolorem*; Castigl. *Carm.* 6, 19 *Quin potius diversi abeamus; respice, ut antrum*.

<sup>13</sup> Si riportano tre passi in cui questo concetto viene espresso esplicitamente: Sen. *Ag.* 664 -7 *Lacrimas lacrimis miscere iuuat / Magis exurunt quos secretae / Lacerant curae, iuuat in medium / Deplere suos. Nec tu, quamuis*; *Carm. epigr.* 1336,7 *Sume igitur lacrimas, quarum solacia sensus / Nulla tui, sed nos quos nocuere iuuant. / Frangitur explicitis tristis fortuna querellis / Et reserata minus pectora uulnus habent.*; Nigell. *Mirac.* 216 *Defluit in lacrimas spiritus atque caro. / Nil nisi flere iuuat querulosque refundere questus, / Subiungens lacrimis talia uerba suis*. L'inutilità delle lacrime è invece rimarcata in Verec. *Satisfact.* 31 *Quid iuuat a lacrimis uacuum te perdere tempus?* e, nella poesia umanistica, in Manera *Consol.* 3 *Quidve iuvant lacrimae? non Cerberus ore trifauci*.

ricordo non giovano le lacrime, ma neppure i carmi, tradizionalmente considerati come unico mezzo di sopravvivenza.

Dalla razionale constatazione dell'inutilità del pianto e del canto, consegue l'esortazione ad andare, *eamus*, espressa con la clausola virgiliana bucolica che compare in Verg. *Ecl.* 9, 64 (*Cantantes licet usque (minus uia laedet) eamus*). L'allusione virgiliana sembra giustificata anche da un'affinità di situazione: nell'ecloga di Virgilio essa viene pronunciata da Licida, subito dopo la menzione del sepolcro di Bianore: *Hinc adeo media est nobis via; namque sepulcrum / incipit apparere Bianoris* (vv. 59/60).

Nel verso successivo, il pastore rende l'estremo omaggio al sepolcro, salutando le ceneri del pastore, definito *magni pastoris* con clausola che è diffusa nella poesia neolatina, e ciò non appare sorprendente, considerato che nella tradizione umanistica è diffusissima la mascherata bucolica e l'esaltazione di un pastore coincide spesso con l'esaltazione del personaggio che vi è adombrato<sup>14</sup>.

L'intervento di Sincerio si conclude, nel v. 14, con un ultimo saluto offerto al pastore: l'*iteratio* del pronome personale *nos* e l'apostrofe *Maeon* tradiscono una certa enfasi nella pronuncia del commiato, che si avvale, fra l'altro, dell'associazione del verbo *salvere* e di *aeternum*, usata anche da Virgilio per la morte di Palla in Verg. *Aen.* 11,97-98: *Fata uocant: salue aeternum mihi, maxime Palla, / Aeternumque uale." nec plura effatus ad altos*

Dopo il saluto riprende la parola Zefireo.

vv. 15- 25: Zephyreus: Discedens ego, terra, tibi, quae Maeona servas,  
Et desiderium et lacrimas meaque oscula linquo;  
Te Zephyri foveant molles, te lenior aura,  
Maeonis et de qua frondescet amaracus urna  
Usque fluat liquor ille tibi, quo vulnera et ipse  
Sanabat, quo Naiadum comebat et ora,  
Fundebatque deum ambrosiam per rura, per hortos,  
Aeris et medica purgabat ab arte venenum,  
Quo fuit et silvis olim tam notus et urbi,  
Et fama superavit Ocrim iugaque alta Matesi.  
Ipse vale aeternum, Maeon, mihi maxime Maeon.

L'intervento di Zefireo appare, come sempre, caratterizzato da toni più disperati, come emerge già nei versi iniziali (vv. 15-16). Il verso 15 accosta il pronome personale *ego* al vocativo *terra* e poi al pronome *tibi*, in una sequenza asindetica veloce e sincopata, mentre il verbo viene fortemente ritardato, a fine del verso successivo. Il v. 15 è, dunque, bipartito fra la figura del pastore e quella della terra in cui egli è sepolto e che viene personificata come interlocutrice diretta di Zefireo mediante l'apostrofe e il dativo del pronome personale *tibi*.

Nel verso successivo (v. 16) sono, invece, concentrati i termini relativi ai segni del lutto che il pastore lascia alla terra: *desiderium*, *lacrimas*, *oscula*; il verbo *linquo* viene collocato solo a fine verso, mentre i restanti termini vanno a costituire una serie polisindetica e ascendente, che culmina con l'immagine suggestiva che affianca lacrime e baci<sup>15</sup>. L'accostamento di *desiderium* e *lacrimas* è usato, tra l'altro, da Pontano in un

<sup>14</sup> La formula *magnus pastor* ricorre in: Andreliano *Bucol.* 3, 31 *Venerat huc magnus Germanis pastor ab agris*; Ferreri *Somnium* 612 *Tendere sacratas magni pastoris ad aedes?*; *Somnium* 1004 *Haec erat alma dies, qua magnus in aethera pastor*; D'Arco *Num.* 3, 272, 1 *Magne Madruti, venerande pastor*; Cichino *Carm.* 2, 44, 38 *Concilium magnus pastor habere solet*; *Carm.* 2, 47, 5 *Sume libens, magni pastoris maxima cura*; Cichino *Carm.* 2, 52, 36 *Pastoris magni sacris det ut oscula plantis*.

<sup>15</sup> L'immagine è di origine elegiaca, compare in più frangenti patetici: Tib. *Eleg.* 1,1,62 *Tristibus et lacrimis oscula mixta dabis*; Ovid. *Met.* 4,117 *Vtque dedit notae lacrimas, dedit oscula uesti*; Ovid. *Fast.* 3,509 *Occupat amplexu lacrimasque per oscula siccat*; Lucan. *Phars.* 4,180 *Arma rigant lacrimis*,

altro frangente funebre, in *Tumul.* 2, 51, 13 *Ah desiderium, ac lacrimas quas, sturne, relinquis.*

I vv 17-18 contengono un voto rivolto all'urna: se nei primi due versi del suo intervento, Zefireo personifica e assume come interlocutore la terra che conserva le spoglie di Meone, nei versi successivi è l'urna che contiene le sue ceneri ad essere apostrofata. Dopo i segni di dolore elencati del v. 16, con il riferimento agli zefiri compare, in contrapposizione, un'immagine che trasmette l'idea di sollievo: contribuisce a quest'effetto anche l'attribuzione, secondo una modalità convenzionale, dell'aggettivo *mollis*<sup>16</sup>.

La cesura efemimera divide il verso in due parti: l'una destinata all'immagine degli zefiri, l'altra a quella dell'*aura*, definita *lenior*. Anche in questo caso, è l'aggettivo, usato sempre secondo una modalità convenzionale<sup>17</sup>, a imprimere un determinato carattere al verso, caricandolo di grande delicatezza e soavità. Le immagini sono introdotte e scandite dal pronome *te*, che è riferito all'urna, menzionata, però, solo nel verso successivo: l'apostrofe all'urna viene, infatti, esplicitata solo nel v. 18, dove il termine *urna* viene posto alla fine ed è allontanato, con un'ampia *transiectio*, dal termine *Meonis* che occupa invece l'*incipit*. Tra i due è collocata la relativa *de qua frondescet amaracus*: come avviene anche nel *Meliseus*<sup>18</sup>, l'immagine del sepolcro è accompagnata da quella del cespuglio, in questo caso di maggiorana. Essa non compare nella flora bucolica e non sembra essere associata nella tradizione poetica classica al lutto<sup>19</sup>; in realtà qui sembra essere menzionata con un altro intento, ovvero quello di

---

*singultibus oscula rumpunt*; Coripp. *Iust.* 3,29 *Incubuit lacrimans, atque oscula frigida carpsit*; Ruodlieb 1,49 *Perfusa lacrimis facie dabat oscula cunctis*; Fulc. *Nupt.* 3,233 *Dimittensque tamen lacrimatur et oscula iungit.*

<sup>16</sup> Ovid. *Ars* 3,728 *Et "Zephyri molles auraque," dixit "ades."*; Ovid. *Met.* 13,726 *Mollibus expositum Zephyris Lilybaeon, ad Arctos*; Ovid. *Fast.* 2,148 *Gaudeat: a Zephyris mollior aura uenit*; Sen. *Ag.* 433 *Tranquilla Zephyri mollis afflatu tremit*; Lucan. *Phars.* 4,405 *Et tepidum in molles zephyros excurrit Iader*; Val. Fl. *Argon.* 1,686 *Ecce autem molli Zephyros descendere lapsu*; Sil. Ital. *Pun.* 5,466 *Aequana et Zephyro Surrentum molle salubri*; Gunther. *Ligur.* 6,481 *Iamque procellosis aquilonibus aera molles*. Nella tradizione umanistica: Marrasio *Carm.* 30, 175 *Pro zephyro molli regnabat turbidus auster*; Strozzi *Egl.* 1, 1 *Frigidus intepuit Zephyris ubi mollibus aer*; Erot. 1, 3, 26 *Flamine cum molli blandior ille foret*; Poliz. *Eleg.* 5, 4 *Spars'erunt zephyri mollis et aura comas?*; Anger. *Erot.* 77, 6 *Pro molli Zephyro flamina pectus habet*; Fraecast. *Syph.* 2, 86 *Et molles Zephyri, pulsusque Aquilonibus aer*; F. Molza *Eleg.* 3, 3, 3 *Ut molles spirent Zephyris felicibus aurae*; Cichino *Carm.* 2, 44, 61 *Non molles desunt aurae Zephyrique salubres.*

<sup>17</sup> L'associazione dell'aggettivo *lenis* e del sostantivo *aura* è attestata in Catull. *Carm.* 64,84 *Atque ita naue leui nitens ac lenibus auris*; Ovid. *Epist.* 19,72 *Nocte sed hesternae lenior aura fuit*; Sen. *Oed.* 37 *Non aura gelido lenis afflatu fouet*; Tiberian. *Carm.* 1,4 *Leniter motabat aura blandiente sibilo*; Mar. Victor. *Aleth.* 1,245 *Motaque dum leni uibrat nemus aura meatu*; Alfian. *Carm.* 13,689 *Aequoris iraratem; leni componitur aura*; *Carm. Franc.* 1,4,2 *Sonat aura lenis per nemora*. Diffusa anche nella poesia umanistica italiana: Petrarca *Buc.* 9, 4 *Quid pecori studium? Segeti quid lenior aura*; Strozzi *Erot.* 6, 8, 110 *Et cadit in faciem lenior aura meam*; Altilio *Carm.* 1, 13 *Adfuit, aut alias spirarunt lenius aurae*; Pontano *Egl.* 3, 27 *Dii coelo, terris umbrae, nos lenibus auris*; Parthen. 2, 5, 4 *Redditur et fluxu lenior aura tuo*; Parthen. 2, 11, 26 *Impletetque meam lenior aura ratem*; Parthen. 2, 14, 25 *Silva comas frondosa dabat, quae lenibus auris*; Hendec. 2, 28, 22 *Haec est illa, Marine, lenis aura*; Mantov. *Epigr.* 6, 6 *Impellatque tuam lenior aura ratem*; Balbi *Carm.* 122, 2 *Hic ubi nec soles, nec lenis aura nocet*; M. A. Flamin. *Carm.* 4, 1, 17 *Et hic Favoni lenis aura murmurat*. Il sostantivo *aura* compare, invece, in associazione con l'avverbio *leniter* in Pontano *Coniug.* 2, 7, 17 *Ipsa etiam tenuem spirabat leniter auram*; Mantov. *Parth.* 6, 536 *Sic ait, et placidis afflatam leniter auris*; Augur. *Iamb.* 1, 1, 35 *Aestum sub umbra vitat, aura leniter*; Rota *Sylv.* 3, 33 *Ut circum niteat tellus, ut leniter aurae.*

<sup>18</sup> Cfr. pp. 297 ss.

<sup>19</sup> Per le occorrenze della maggiorana nella poesia classica e medievale: Catull. *Carm.* 61,7 *Suaue olentis amaraci*; Verg. *Aen.* 1,693 *Idaliae lucos, ubi mollis amaracus illum*; Colum. *Rust.* 296 *Sicubi odoratas praetexit amaracus umbras*; Proba *Cento* 1,161 *Deuenero locos, ubi mollis amaracus illos*; Claud. *Rapt. Pros.* 2,129 *Intexit uiolis; hanc mollis amaracus ornat*; *Carm. Cent.* 1,6 *I<dali>ae luc<o>s ubi mollis amaracus illum*; Alfian. *Carm.* 3,26 *Flos, et nardus inest, uernat amaracus*; Alex. Neck. *Laud.* 7,367 *Virginibus gratam dat mollis amaracus umbram.*

fornire un omaggio all'attività medica del defunto: la maggiorana è annoverata, infatti, fra le piante medicinali, in quanto dotata di particolari proprietà curative che le derivano dalla sua ricchezza di principi attivi e olii essenziali e ne determinano un uso erboristico diffuso.

Tuttavia un valore particolare deve assumere la pianta nella poesia pontaniana, se si considera che in *Iamb* 5, il poeta immagina di piangere con la maggiorana la morte del figlio Lucio<sup>20</sup>. Essa è quindi strettamente connessa alla sfera del lutto e, con questo valore compare anche nell'elegia di F. Molza per la morte di Paolo Pansa, *Paulli Pansae de Molsae obitu elegia* (F. Molza *Carm.* 42, 199: *FronDESCATQUE thymum, nascatur amaracus urna*) probabilmente per influenza pontaniana.

L'allocuzione al sepolcro, che rientra fra le convenzioni del genere epicedico, si trasforma in momento di esaltazione del defunto: nel v. 19 viene, infatti, espresso l'augurio che dall'urna fluisca l'acqua che era solito usare nella sua arte medica, con un'espressione che compare simile anche in Pontano *Tumul.* 1, 34, 2 (*Terra ferat flores, urna liquore fluat*). Il poeta gioca sulla duplice accezione del termine *urna*, quale contenitore di ceneri, ma anche di liquidi. La menzione dell'acqua, designata con termine altisonante *liquor*, dà avvio a una serie di relative che ricordano l'attività del defunto.

La prima relativa si snoda fra il v. 19 e il v. 20 e si ricollega alla sua attività più propriamente medica, come mostra il ricorso all'espressione *uulnera sanabat*. Il verbo *sanabat*, staccato da *vulnera* con *enjambement*, apre il v. 20, in rilievo, a sottolineare l'attività medica in cui si è distinto in vita il defunto; la cesura tritemimera lo separa dalla seconda relativa che occupa il verso: *quo comebat* e in cui il defunto viene dipinto come esperto di cosmesi, in quanto s'immagina che abbellisse il viso delle ninfe Naiadi.

Il v. 21 è dedicato a un'altra attività del defunto: egli è immaginato diffondere per campagne e orti l'ambrosia degli dei. Ancora una volta il verbo è collocato in posizione di rilievo: *fundebat*, mentre la clausola del verso qui usata è presente anche nella bucolica del Mantovano, in *Mantov. Adul.* 9, 62 *Flumina per villas, rivi per rura, per hortos*. Le ultime determinazioni spaziali, così come il riferimento alle Naiadi, contribuiscono a caratterizzare l'attività del medico in maniera 'bucolica'. Più, in generale, lo spiccato intento celebrativo e nobilitante, che emerge diffusamente, assume le forme della trasfigurazione letteraria dell'attività di Attaldi per mezzo di immagini mitologiche e classicheggianti.

Il v. 22 contiene un nuovo accenno alla sua attività: uno dei meriti del defunto è quello di aver purgato il veleno dell'aria con l'arte medica. Il termine *aeris* è staccato mediante una forte *transiectio* dal termine a cui si riferisce, *venenum*; un'altra *transiectio* separa l'aggettivo *medica* e il sostantivo *arte*, un'associazione di ascendenza epica che tradisce il tono magniloquente della sezione<sup>21</sup>; nel mezzo è collocato il verbo

---

<sup>20</sup> *Iamb.* 5, tit.5. *conqueritur cum amaraco de morte Lucii filii*; *Iamb.* 5, 4 *Lugubri amictu fles, misella amarace*; *Iamb.* 5, 10 *Rabiem erigonii. At ego, misella amarace*; *Iamb.* 5, 19 *Beata amarace, foliis novis, novo*. Per altre occorrenze nella poesia del Pontano cfr: *Uran.* 2, 393 *Cultraque per varias genialis amaracus artes*; *Uran.* 2, 1335 *Invitatque hortis, ubi mollis amaracus illum*; *Uran.* 3, 296 *Appellare tuos, nobis et amaracon ipsa*; *Hesp.* 1, 588 *Spiret et e nitidis genialis amaracus aris*; *Hendec.* 1, 14, tit.14. *ad Batillam de amaraco colenda*; *Hendec.* 1, 14, 1 *Et mollem cole amaracon, Batilla*; *Hendec.* 2, 5, 17 *Quae myrtos et amaracum rigatis*; *Iamb.* 2, 19 *Crescens amaracus, liquore si suo*; *Iamb.* 4, 17 *Lugete, amaraci, fleant et lilia*; *Erid.* 1, 36, 63 *Quaque liquor maduit, frondescit amaracus illic*.

<sup>21</sup> La designazione della medicina come arte compare in poesia a partire dall'*Eneide*: Verg. *Aen.* 7,772 *Ipse repertorem medicinae talis et artis*; Ovid. *Epist.* 5,145 *Ipse, ratus dignam, medicas mihi tradidit artes*; Met. 2,618 *Nititur et medicas exercet inaniter artes*; *Trist.* 5,6,12 *Promissam medicae non tulit artis opem*; Manil. *Astr.* 1,887 *Nec locus artis erat medicae nec uota ualebant*; *Astr.* 5,353 *Ille tenet medicas artes ad membra ferarum*; Sil. Ital. *Pun.* 5,351 *Constituit castris. medicas hinc ocus artes*; Seren. *Med.* 789 *Naturae uitiis medicas obiecimur artes*, Auson. *Parent.* 6,6 *More uirum medicis artibus experiens*; Auson. *Prof.* 26,5 *Medicae uel artes, dogma uel Platonicum*; *Carm. epigr.* 1521,2 *Medica nobilis arte*.

*purgabat*, che si viene così a trovare in posizione centrale dominante. Ammesso che non si tratti dell'ennesima trasfigurazione letteraria, il verso potrebbe contenere anche un interessante riflesso del modo d'intendere l'arte medica e delle teorie mediche dell'epoca e testimonierebbe una credenza ancora attiva nella teoria della corruzione dell'aria di ascendenza ippocratea.

I vv. 23-24 sono invece completamente dedicati al ricordo della fama di cui ha goduto in vita il defunto. Se nel v. 23 si accenna genericamente a una fama diffusa nei boschi e nella città, nel verso successivo vengono invece forniti anche dati attuali precisi: la sua fama ha superato il monte d'Ocre dell'Appennino abruzzese e il Matese, dell'Appennino campano<sup>22</sup>. Ci troviamo, quindi, nella sezione più intensa della *laudatio*: i due versi, che decantano la gloria di Meone, sono attraversati da un movimento in crescendo, che culmina con l'immagine di ampio rsepiro delle alte vette, a cui contribuisce la formula di tono epico *alta iuga*<sup>23</sup>. D'altra parte, anche nella quinta ecloga virgiliana è individuabile un movimento simile nell'epitaffio di Dafni, in cui l'eroe del mondo bucolico si definisce noto ai boschi e fino alle stelle: Verg. *Ecl.* 5,43 *Daphnis ego in siluis, hinc usque ad sidera notus*,

Il v. 25 funge da chiusa per la celebrazione e, in generale, per l'epicedio del pastore: a Meone viene reso l'esterno saluto anche dal pastore Zefireo. La cesura pentemimera stacca il saluto vero e proprio, *ipse vale aeternum*, - espresso con formula cara al poeta<sup>24</sup> - dall'apostrofe successiva *Maeon*. L'allocuzione è iterata, con l'aggiunta dell'espressione *mihi maxime*, che è prova del patetismo che anima la sezione, ma anche dell'armonia fra gli interventi dei due pastori; essa, infatti, com'era stato per il saluto di Sincerio, ricalca Verg. *Aen.* 11,97 *Fata uocant: salue aeternum mihi, maxime Palla* e allude al passaggio virgiliano della morte di Palla.

vv 26-32: Sincerius: Nunc agedum, tenues calami, mea dulcis arundo,  
Dii coelo, terris umbrae, nos lenibus auris  
Cantantesque fruamur et ocia laeta sequamur.  
Cura olerum studiumque haerbarum artesque medendi  
Viventem iuvere expressi et Maeona succi,  
Me compresse iuvant labris labra; Phylli, venito;  
Ipse inter frondes coryletaque densa latebo.

Il v. 26 segna un cambio netto di prospettiva all'interno dell'ecloga. Il motivo funebre viene rapidamente accantonato e inizia una sequenza bucolico-pastorale che si protrae fino alla fine del componimento.

L'inizio della nuova sezione è segnata dall'allocuzione che il pastore rivolge alle canne del flauto. Lo stacco rispetto alla sezione precedente è segnato dall'attacco *nunc agedum*, mentre l'allocuzione al proprio strumento musicale è condotta mediante due apostrofi in successione *tenues calami, mea dulcis arundo*: il riferimento è qui al flauto, per cui i termini *calami* e *arundo* vanno intesi come endiadi. L'aggettivo attribuito al

<sup>22</sup>I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 24, p. 100.

<sup>23</sup> Nella poesia classica la formula compare sia in tragedia che in epica: Sen. *Oed.* 8 *Vt alta uentos semper excipiunt iuga*; Sil. Ital. *Pun.* 9,607 *FronDOSI ignescunt scopuli subitoque per alta / Collucet iuga dissultans Vulcanius ardor*. In Petron. *Bell. Ciu.* 279 *Alta petit gradiens iuga nobilis Appennini* essa è riferita, come qui, all'Appennino. Per la poesia medievale vedi: Sedul. *Carm. pasch.* 3,251 *Alta dehinc subiens montis iuga plebe sequente* e Walahfr. *Carm.* 77,5.1 *Alta Penninus iuga flectit horror*, dove è riferita, come in Petronio, all'Appennino. Il Pontano riprende lo stilema in *Uran.* 5, 625 *Bithynos etiam colles iugaque alta Cytori*.

<sup>24</sup> Il verbo *valeo* e l'acusativo avverbiale *Aeternum* sono usati in associazione da Pontano anche in *Egl.* 2, 180 *Quae memor aeternumque vale, vale ad hostia dicat.*; *Tumul.* 2, 8, 3 *Salve, avia, aeternumque vale, cape grata nepotis* e *Tumul.* 2, 27, 8 *Nate, vale aeternum, o et valeant tumuli*. La stessa associazione compare anche in Ariost. *Carm.* 12, 18 *Aeternumque vale. Has molliter imprimat*.

calamo nella tradizione pastorale, *levis*<sup>25</sup>, è sostituito con *tenuis*, che è, invece, attestato insieme a *calamus* a partire dalla poesia medievale e, poi, in quella umanistica.<sup>26</sup> D'altra parte l'aggettivo *tenuis* è comunque attribuito ad *arundo* in Verg. *Ecl.* 6,8 *Agrestem tenui meditabor harundine Musam*. La canna è, invece, qui aggettivata con *dulcis*, secondo un uso che non è classico, ma compare in Giov. Virg. *Egl. ad Mussatum* 130 *Venit et auxilium complorat arundine dulci*.

L'allusione al codice bucolico, contenuta nell'apostrofe dal flauto, è ribadita nel verso successivo (v. 27). Nell'intervento di Sincerio emerge, infatti, un chiaro sforzo di collocarsi in questo codice e di delimitare il suo campo di azione a questa sfera.

Il v. 27, costituito da un *tricolon*, che raffigura tre diversi beni, il cielo, le terre, le brezze, di cui usufruiscono tre diversi soggetti: gli dei, le ombre, i pastori; il verso è costruito, dunque, secondo lo schema della *priamel*, che contrappone i membri della serie ternaria. Ciascun *colon*, poi, contiene una coppia di termini: uno in nominativo e uno in ablativo. La prima coppia è relativa agli dei, che possono usufruire del cielo; la cesura tritemimera interviene e a staccarla dal secondo *colon terris umbrae*, che è invece relativo alla terra; rispetto al primo si registra anche una *variatio* nella disposizione dei termini: in questo caso prima l'ablativo e poi il nominativo. Nella coppia successiva, a sua volta separata dalla seconda per mezzo della cesura pentemimera, l'ordine ritorna a essere quello iniziale: un pronome *nos* al nominativo accompagnato dall'ablativo *lenibus auris*, secondo una clausola catulliana<sup>27</sup>. Il procedimento adottato qui dal pastore è quello di paragonare la propria condizione a termini più elevati: gli dei del cielo e le ombre della terra, che sono uniti da legami indissolubili.

Il verbo viene presentato solo al v. 32, *fruamur*, ed è preceduto dal participio *cantantes* in posizione iniziale, come nell'attacco di Verg. *Ecl.* 9,29 (*Cantantes sublimē ferent ad sidera cycni*) e di Verg. *Ecl.* 9,64: *Cantantes licet usque (minus uia laedet) eamus*. Il pastore Sincerio fornisce, dunque, un ulteriore elemento che lo ricongiunge alla sfera bucolica. Poi, il secondo verbo, *sequamur*, regge l'espressione *ocia laeta*<sup>28</sup>, ed esprime l'esortazione a seguire i sereni ozi<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Così in Verg. *Ecl.* 5,2 *Tu calamos inflare leuis, ego dicere versus*; App. moret. 62 *Et calamo rediuiua leui munibat harundo*; Sen. *Octauia* 411 *Extrahere pisces rete uel calamo leui*; Sil. Ital. *Pun.* 17,88 *Castra leui calamo cannaque intacta palustri*; Mart. *Epigr.* 9,73,9 *Frange leues calamos et scinde, Thalia, libellos*.

<sup>26</sup> Henr. Sept. *Eleg.* 459 *In tenui calamo latitat mel sepe suaue*; Boccaccio *Egl.* 13, 126 *Si Mopsi calamis tenuis superetur Amiclas*; Quattrar. *Bursa* 27, 13 *Vos igitur tenues calamos rubigine scabros*; Braccesi *Carm.* 2, 12, 15 *Ast ego cur tenui calamo tibi dicere laudes*; Rota *Epigr.* 66, 1 *Valle sub hac tenuis calamo contenta poetae*.

<sup>27</sup> Catull. *Carm.* 64,84 *Atque ita naue leui nitens ac lenibus auris*. L'associazione dell'aggettivo *lenis* e del sostantivo *aura* è stata già analizzata a proposito del 17mo verso.

<sup>28</sup> La formula è usata da Pontano anche in *Coniug.* 1, 6, 65 *Sed dabitur, cum laeta feret pax ocia nobis* e *Coniug.* 2, 7, 83 *Sic vobis sit triste nihil, sint ocia laeta*; ricorre anche in D'arco *Num.* 1, 10, 46 *Ocia laeta diu teneas et pace fruaris*; F. Molza *Varia* 13, 178 *Rursus agit veteris otia laeta Dei*; Fr. Luisini *Carm.* 5, 78 *Huc ades, et positus tandem laeta otia curis*; Aleand. iun. *Mocen.* 1, 239 *Procedunt discincta sinus mox Otia laeta*.

<sup>29</sup> Il Pontano utilizza un'espressione che associa il verbo *sequor* e il termine *ocia* anche in *Coniug.* 1, 8, 4 *Compositae mentis ocia grata sequi*. Per le associazioni del verbo *sequor* e di *ocia* nella tradizione poetica classica e medievale cfr.: Ps. Cato uers. 46 *Otia qui sequitur, ueniet huic semper egestas*; Steph. Roth. *Norm.* 2,147 *Otia dum sequitur satrinam carpit in hortis*; Alcuin. *Carm.* 62,189 *Otia qui sequitur, ueniet huic semper egestas*; Gunther. *Ligur.* 1,689 *Otia longa sequi solitum, fugiensque laboris*; Ioh. Garl. *Epithal.* 10,330 *Otia turpe sequi: stas piger, ergo male*; Alb. Stad. *Troil.* 1,466 *Quam fieri seruus, otia malo sequi*. Nella poesia umanistica italiana, oltre a Pontano, l'associazione è presente in Cichino *Carm.* 1, 39, 21 *Me vero, quod grata libens sequor ocia, ad urbem*; Varchi *Carm.* 5, 136 *Ocia securum docta per antra sequi*.

Sono, dunque, almeno tre gli elementi del mondo bucolico evocati: il canto, con l'allocuzione al flauto e il participio *cantantes*, il *locus amoenus*, con il riferimento alle lievi brezze, e la condizione di "ozio" nella quale solo è possibile innalzare il canto

I successivi tre versi (vv. 29-31) sono dedicati, ancora, a delimitare gli ambiti di attinenza dell'attività del pastore e, in particolare, la differenza tra lo stile di vita del defunto e quello di Sincero.

I caratteri principali del *modus vivendi* di Meone sono sintetizzati nei vv. 29-30. Ancora una volta ci troviamo di fronte a un verso, il v. 29, costruito con un *tricolon*: nel primo dei *cola* viene ricordata la coltivazione degli ortaggi (*cura olerum*), nel secondo l'amore per le erbe (*studium herbarum*), nel terzo l'arte del medicare (*artes medendi*), chiudendo così il verso con clausola che è già ovidiana<sup>30</sup>. Il quarto soggetto, *expressi succi*, riferito sempre all'attività erboristica del defunto, viene invece dislocato nel verso successivo, v. 30, che prende avvio con il participio *viventem*, seguito dal verbo *iuvere*. L'accusativo *Meona*, riferito al participio, viene intromesso fra il participio *expressi* e il sostantivo *succi*. I quattro soggetti del verbo *iuvere* sintetizzano, così, le passioni di Meone in vita.

Il v. 31 è costruito in forte contrapposizione al verso precedente. Esso prende avvio con il pronome *me*, in antitesi al participio *viventem* del v. 30 che era riferito a Meone; il verbo *iuvo* viene ripreso, ma per indicare nuove 'preferenze', diverse da quelle del defunto. In questo caso, il riferimento è ai baci, evocato con l'immagine delle labbra avvicinate, che sono indicate con la formula "*compressa labris labra*"<sup>31</sup>: in questo modo viene evocato un ulteriore elemento tipico del mondo bucolico, l'amore.

A questa rivendicazione, segue l'apostrofe alla donna amata, Filli (v. 31), e l'esortazione affinché ella si avvicini. La stessa Monti Sabia nota quanto sia brusco il cambiamento di tono tra la sezione epicediale del componimento e quella successiva<sup>32</sup>. Fra l'altro, stride con il tono commemorativo di un epicedio il fatto che in questo frangente all'operato del medico, che in un epicedio dovrebbe essere incondizionatamente lodato, venga contrapposta un'alternativa.

A questo punto, il codice bucolico viene richiamato non solo mediante allusioni ai suoi motivi, ma anche mediante precise riprese di stilemi, personaggi e *topoi*. L'esortazione alla donna ad avvicinarsi rientra fra questi: un invito simile viene rivolto da Polifemo a Galatea nel sesto idillio teocriteo (v. 42); da Coridone ad Alessi nella seconda ecloga (v. 45); ancora a Galatea nella nona (v. 39). D'altra parte, lo stesso nome *Phylli* è proprio della tradizione bucolica: Fillida è personaggio femminile ricorrente nelle ecloghe di Virgilio e la sua grande fortuna è dimostrata dall'ampia attestazione nella poesia classica successiva, nonché dal fatto che nella tradizione bucolica ella diventi anche protagonista nella terza ecloga di Calpurnio<sup>33</sup>. Phylli è, poi,

---

<sup>30</sup> Ovid. *Ars* 2,735 *Quantus apud Danaos Podalirius arte medendi*; Ovid. *Met.* 7,526 *Causa nocens cladis, pugnatum est arte medendi*; Cfr. poi Auson. *Epiced.* 1 *Nomen ego Ausonius; non ultimus arte medendi*; Paul. Nol. *Carm.* 23,167 *Mucro salit cilio, qua uix solet arte medendi*; Flod. *Antioch.* 2,673 *Deprensam excutiens saniem, studet arte medendi*. Nella poesia umanistica: Faccino *Carm.* 38, 9 *Ars tua, quae nexus plicat explicat, arsque medendi*; Fonzi Saxett. 4, 5 *Non ullis herbis fuerat, non arte medendi*; Di Natale *Carm.* 93, 5 *Si quoque vidisset qua praestas arte medendi*; D'Arco *Num.* 1, 75, 37 *Ille tibi moriens artem donasse medendi*; M. A. Flamin. *Carm.* 6, 40, 6 *Invasere, magistra ut ars medendi*; Aleand. iun. *Mocen.* 2, 72 *Urbis multi huius vincent hos arte medendi*.

<sup>31</sup> L'accostamento del verbo *comprimo* a *labra* ricorre in: Hor. *Sat.* 1,4,137 *Compressis agito labris; ubi quid datur oti*; Aldh. *Virg.* 2137 *Dulcia sed Christi compressit labra labellis*; Aldh. *Virg.* 2185 *Et superi potius sponsi lentescere labris / suasia compressis impendens oscula buccis*; Aldh. *Enigm.* 80,7 *Sed mentes muto, dum labris oscula trado / Dulcia compressis impendens basia buccis*.

<sup>32</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 31, p. 100.

<sup>33</sup> Per le occorrenze in Virgilio: Verg. *Ecl.* 3, 76 *Phyllida mitte mihi: meus est natalis*, Iolla; *Ecl.* 3, 78 *Phyllida amo ante alias: nam me discedere fleuit*; *Ecl.* 3, 107 *Nascantur flores, et Phyllida solus habeto*; *Ecl.* 5, 10 *Incipe, Mopse, prior, si quos aut Phyllidis ignis*; *Ecl.* 7, 14 *Quid facerem? neque ego Alcippen*

anche la protagonista della prima *Piscatoria* di Sannazaro<sup>34</sup>. In Calpurnio, inoltre, il nome Phylli è calato nella topica bucolica dell'esortazione a non fuggire l'amante, che fa capo proprio all'episodio di Polifemo e Galatea (cfr. *Ecl.* 3,61 *Quem sequeris? quem, Phylli, fugis? formosior illo*).

L'imperativo futuro *uenito* che chiude il v. 31 viene adottato come clausola anche nella terza ecloga virgiliana, di cui è protagonista appunto Filli: esso è lì, però riferito a Iolla (Verg. *Ecl.* 3,75 *Cum faciam uitula pro frugibus, ipse uenito / Phyllida mitte mihi: meus est natalis, Iolla / Cum faciam uitula pro frugibus, ipse uenito*); la stessa clausola torna anche in Verg. *Ecl.* 7,40 *Si qua tui Corydonis habet te cura, uenito*, riferita però a Galatea.

Il verso successivo, v. 32, descrive, invece, il pastore stesso che aspetta la donna, nascosto tra le fronde e i noccioli. Il passo mostra affinità con Ovid. *Fast.* 2,587 (*Illa modo in siluis inter coryleta latebat*), ma la menzione dei noccioli può intendersi anche come un'allusione a Verg. *Ecl.* 7, 63 (*Phyllis amat corylos; illas dum Phyllis amabit*), dove si dice che i noccioli sono amati, appunto, da Filli.

Anche l'attribuzione dell'aggettivo *densus* al nocciolo è virgiliana e presente già nella prima ecloga, dove è però usata con la forma *corylos* anziché la forma *coryleta*, qui più utile dal punto di vista metrico: Verg. *Ecl.* 1,14 *Hic inter densas corylos modo namque gemellos*<sup>35</sup>.

vv. 33-34: Zephyreus: Oscula me suppressa iuuant; mea Lychni, maneto  
Qua platani strepit umbra, sonat leve murmur aquai.

Agli ultimi due versi dell'intervento di Sincero risponde, secondo la modalità amebea, Zefireo con una battuta di due versi che riprende motivi del suo interlocutore.

Se Sincero aveva detto di amare le labbra "premute" alle labbra, Zefireo risponde di amare i baci rubati. Il participio *suppressa* del v. 33 richiama *compressa* del v. 31; il verbo *iuuant* dello stesso verso viene ripreso sempre nel v 33; alla perifrasi che indicava i baci, raffigurati con l'immagine della labbra accostate le une alle altre, viene sostituito il termine *oscula*, che è anzi posto in posizione di rilievo per rendere più forte la correlazione e contrapposizione con la sezione precedente. Il desiderio di parallelismo

---

*nec Phyllida habebam; Ecl.* 7, 59 *Phyllidis aduentu nostrae nemus omne uirebit; Ecl.* 7, 63 *Phyllis amat corylos; illas dum Phyllis amabit; Ecl.* 10, 37 *Certe siue mihi Phyllis siue esset Amyntas; Ecl.* 10, 41 *Serta mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas*. Per la Filli di Calpurnio: Calp. Sic. *Ecl.* 3,45 *Has tibi, Phylli, preces iam pallidus, hos tibi cantus; Ecl.* 3,61 *Quem sequeris? quem, Phylli, fugis? formosior illo; Ecl.* 3,65 *Quid tibi quae nosti referam? scis, optima Phylli; Ecl.* 3,70 *Quod si dura times etiam nunc uerbera, Phylli*. Per la restante tradizione poetica classica: Hor. *Carm.* 4,11,3 *Phylli, nectendis apium coronis*, Ovid. *Am.* 2,18,22 *Scribimus et lacrimas, Phylli relicta, tuas; Epist.* 2,98 *"Phylli, face exspectes Demophoonta tuum."*; *Epist.* 2,138 *"Non tibi sic" dices "Phylli, sequendus eram."*; Mart. *Epigr.* 11,29,2 *Coepisti, iugulor pollice, Phylli, tuo; Epigr.* 11,29,8 *Nil opus est digitis: sic mihi, Phylli, frica; Epigr.* 11,49,1 *Nulla est hora tibi qua non me, Phylli, furentem; Epigr.* 11,49,12 *Nil tibi, Phylli, nego; nil mihi, Phylli, nega*. Per la tradizione poetica umanistica: Ariost. *Carm.* 54, 68 *Et te, Phylli modo, te modo, Lyda, velim; D'Arco Num.* 4, 305, 5 *"O pulcherrima Phylli, quid moraris?; Num.* 4, 305, 6 *Cur non huc ades, o decora Phylli?; Num.* 4, 305, 11 *O pulcherrima Phylli, quid moraris?; Num.* 4, 305, 18 *O pulcherrima Phylli, quid moraris?; Num.* 4, 349, 1 *Secluso, mea Phylli, haerbas dum seligis horto; Num.* 4, 349, 4 *Exclamo: "Morior: Phylli, reconde sinum!"*; Zanchi *Barb.* 15 *Et crines vaga Phylli tuos, atque ora Lycinnae; Cichino Carm.* 1, 2, 1 *Phylli, mihi ante alias uni mihi cara puellas; Carm.* 1, 2, 6 *Phylli, legas fructus dum licet ipsa tuos; Carm.* 1, 2, 8 *Carmine sic culto vivere, Phylli, potes*.

<sup>34</sup> Cfr. Sannaz. *Pisc.* 1, 60 *Quis mihi, quis tete rapuit, dulcissima Phylli; Pisc.* 1, 61 *Phylli meae quondam requies spesque unica vitae; Pisc.* 1, 78 *Litora cara valete, vale simul optima Phylli*.

<sup>35</sup> Anche nella poesia umanistica l'aggettivo *densus* accompagna il termine *corylus*, anziché *coryleta*: F. Molza *Eleg.* 1, 4, 69 *Sed corylos inter densas in valle reducta; M. A. Flamin. Carm.* 2, 34, 48 *Et densas corylos, sacraeque examina quercus*.

induce, dunque, il poeta a usare una forma verbale che presenta la stessa base di quella del v. 31, *pressus*, e cambia semplicemente il prefisso verbale.

In secondo luogo, se Sincerio aveva esortato la donna amata ad avvicinarsi, Zefireo la esorta a rimanere: al movimento viene opposta la stasi; all'imperativo *venito*, posto alla fine del v. 31, viene opposto l'imperativo *maneto* del v. 33, posto ugualmente a chiusa del verso.

Anche il nome della donna invocata cambia: l'amata di Sincerio aveva il nome bucolico di Filli; il nome della donna esortata da Zefireo è Licni, nome originale pontaniano e coniato a partire dal termine indicante il lichene, *lychni*. Ma il nome *Lychni* presenta il vantaggio di essere non solo assonante con quello di *Phylli*, ma anche metricamente affine e consentire facilmente una costruzione in parallelo: il vocativo *Lychni* va, infatti, a occupare la penultima posizione del verso, così com'era stato per il vocativo *Phylli* del v. 31.

Alla determinazione spaziale del v. 32 corrisponde quella del v. 34, parimenti modellata secondo schemi bucolici. Nello spazio di un unico verso viene ritratto un *locus amoenus* dalla spiccata vividezza e sonorità. L'attenzione alla dimensione sonora è testimoniata da una parte dal verbo *strepit* accompagnato al termine *umbra*, in un'espressione insolita che associa, in maniera metonimica, il verbo di rumore *strepit* a un soggetto immateriale come *umbra*. La seconda proposizione presenta un altro verbo legato al suono *sonat*, ma stavolta a esso è accostato una formula più ovvia, che indica mormorio dell'acqua, espresso con clausola ovidiana<sup>36</sup>.

vv. 35-38: Sincerius: Non me tam levat aura Canis sitientis in aestu,  
Spirat Acilla suo quam quod de pectore anethum.  
Zephyreus: Me risus fovet, aura Philoenidis, aura cachinni,  
Sordeat ut Philomela apiumque ad saepta susurri.

I vv. 35-8 sono occupati da un nuovo scambio di battute fra Sincerio e Zefireo, che ruota intorno al motivo delle diverse caratteristiche femminili da cui traggono piacere i due pastori.

Al centro delle affermazioni di Sincerio c'è ancora l'amore: i due versi sono costruiti con un paragone fra la brezza che allevia la calura estiva, a cui si fa riferimento nel primo verso, e il piacere provocato dal profumo di aneto che spira dal petto di Acilla. La collocazione del pronome personale *me* a inizio del v. 35 segnala ancora la volontà di definire in maniera decisa il proprio stile di vita.

Il primo verso è, dunque, dominato dall'idea del caldo estivo, mitigato dalla brezza: la clausola *in aestu* è ampiamente attestata nella tradizione<sup>37</sup>, l'associazione del

<sup>36</sup> In Ovid. *Fast.* 3,18 compare un clausola quasi identica: *Fecerunt somnos et leve murmur aquae*. L'associazione di *murmur* e *aqua* compare anche Ovid. *Epist.* 18,80 *Praeter dimotae corpore murmur aquae*; App. *Copa* 12 *Est crepitans rauco murmure riuus aquae*; Prop. *Eleg.* 4,6,16 *Qua sinus Ioniae murmura condit aquae*; Anth. Lat. 873b,2 *Fessus Amor somnum murmure captus aquae*; Carm. epigr. 899,4 *Et libet iratae cernere murmur aquae*; Matth. *Vind. Ars* 1,111,53 *Gratum murmur aquae, uolucrum uox consona, florum*. Nella poesia umanistica, l'associazione dei tre elementi, l'aggettivo *levis* e i sostantivi *murmur* e *acqua* ritorna in Petrarca *Buc.* 1, 43 *Non rauce leve murmur aque, nec cura, nec ardor*; Pontano *Coniug.* 1, 8, 18 *Umbra, sonat placidae qua leve murmur aquae*; *Coniug.* 3, 1, 17 *Qua strepitat leve murmur aquae, qua laurus in umbram*; Ant. Gerald. *Carm.* 5, 20 *Et leve murmur aquae salientis*; F. Molza *Carm.* 42, 14 *Captabas somnos ad leve murmur aquae?*; Aleandr. iun. *Amar.* 5 *Hic animos mulcet vitreae leve murmur aqua*. In Rota *Epigr.* 83, 30 *Cantat ad parvi leve murmur amnis* il gentivo *acquae* è sostituito con *amnis*, mentre in Pontano *Meteo.* 1601 *Uranie, licet et fontis leve murmur et ipsae* esso è assente.

<sup>37</sup> Catull. *Carm.* 97,7 *Praeterea rictum qualem diffissus in aestu*; Ovid. *Met.* 7,811 *Aura petebatur medio mihi lenis in aestu*; *Met.* 13,811 *Antra, quibus nec sol medio sentitur in aestu*; Stat. *Theb.* 12,686 *Ingemians. Stetit ambiguo Thebanus in aestu*; Comm. *Instr.* 1,28,13 *Nunc uolo sis cautus, ne uenias*

verbo *levo* e del termine *aura* allo stesso modo vi è presente<sup>38</sup>, mentre la formula *canis sitientis* per indicare la canicola sembra originale.

Il v. 36 è interamente occupato da una proposizione comparativa, ma la congiunzione *quam* viene fortemente ritardata all'interno del verso e il verbo *spirat* viene invece collocato in posizione di rilievo: l'oggetto *anethum* è relegato nell'ultima posizione del verso secondo una collocazione piuttosto amata dal poeta, che la usa altre volte nelle ecloghe<sup>39</sup>.

Il nuovo nome di donna menzionato, *Acilla*, è originale pontaniano e il poeta lo riusa anche nella quarta ecloga (Pontano *Egl.* 4, 40).

I successive due versi di Zefireo hanno sempre come oggetto il motivo del piacevole ristoro, di cui è causa una donna. Come nelle parole di Sincero, il pastore istituisce un confronto con elementi della natura, in questo caso il sussurro delle api e il canto dell'usignolo, che si rivelano, tuttavia, inferiori al piacere provocato dalla donna stessa. La differenza sostanziale rispetto all'intervento di Sincero, è costituita da un'inversione dei termini menzionati: infatti, Zefireo presenta prima l'immagine della donna e poi quella della natura. Ciò costituisce, tuttavia, una voluta *variatio*, necessaria all'interno del canto amebeo per movimentarne il parallelismo. Il pronome personale *me* a inizio del verso, inoltre, è in contrapposizione alla negazione dello stesso pronome, *non me*, del v. 35.

Nel v. 37 viene esaltato il sorriso della donna amata, *risus*, *aura Philoenidis*, *aura cachinni*: a unire le battute dei due pastori è, dunque, il termine *aura*, ma sostanzialmente diverso è l'ambito sensoriale a cui fanno capo le immagini. Se Sincero si soffermava sul profumo di Acilla, dalla quale spirava aneto, Zefireo concentra l'attenzione sul rumore provocato risata della donna amata, come appare chiaro nel v. 38, dove sono assurti a termini di paragone l'usignolo e le api.

Nel v. 37 il termine *aura* viene ripetuto per ben due volte *aura Philoenidis* e *aura cachinni*; mentre il sorriso è indicato con i due termini *risus* e *cachinni*, l'uno posto all'inizio subito dopo il pronome *me*, l'altro alla fine. Il sorriso incornicia il verso, mentre il nome della donna, *Philoenidis*, si trova nella posizione centrale e, ancora una volta, si tratta di un nome di coniazione originale.

Il termine di paragone è contenuto nel verso successivo e, come detto, è legato alla dimensione sonora, in quanto vengono evocati due suoni, il canto dell'usignolo e il "sussurro" delle api. Il ronzio dell'ape, d'altro canto, viene immaginato come un sussurro già in Verg. *Ecl.* 1, 55, in un contesto in cui fra l'altro, è spiccata l'attenzione al lato sonoro della descrizione<sup>40</sup>:

Hinc tibi quae semper uicino ab limite saepes  
Hyblaeis apibus florem depasta salicti  
Saepe leui somnum suadebit inire susurro  
Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;  
Nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes,

---

*ignis in aestu*; Iuven. *Euang.* 2,247 *Sederat hic rapido Saluator anhelus in aestu*; Avien. *Arat.* 137) *Rectior undoso cursus sulcatur in aestu*; Claud. *Carm. min.* 25,47 *Aemule? quid medio tecum modularis in aestu?*; Anth. Lat. 578,2 *Falciferamque deam messes remorantur in aestu*; Bald. Burg. *Carm.* 134,935 *Aethiopes, Libiae gens ultima, solis in aestu*; Alan. *Anticlaud.* 4,464 *Horret et ignauum frigus miratur in aestu*; Alan. *Anticlaud.* 6,459 *Sentiat algorem nimium, uel Martis in aestu*; Alan. *Anticlaud.* 8,251 *Bella mouet, bellique nouo iuuenescit in aestu.*

<sup>38</sup>Cfr. Hor. *Carm.* 4,2,25 *Multa Dircaeum leuat aura cycnum*; Paul. Nol. *Carm.* 27,313 *Vnde mihi hos animos? quae me leuat aura superbum?*

<sup>39</sup> Pontano *Egl.* 1, 194 *Utraque odoriferum spirent et pectore anethum*; *Egl.* 1, 263 *Rasilibusque honerat calathis et stringit anethum*; *Egl.* 2, 189 *Nuper et ad veteres citrios, dum tondet anethum.*

<sup>40</sup> L'identificazione del ronzio delle api come sussurro ritorna anche in: Auson. *Epist.* 21, 12 *Hyblaeis apibus saepes depasta susurrat*; Ven. Fort. *Carm.* 6, 1, 7-8 *Promittens flores gracili blandita susurro / Deliciosa fauis mella recondit apes*; Anth. Lat. 635, 13 *Apes susurro murmurant gratae leui.*

Nec gemere aera cessabit turtur ab ulmo.

Il canto dell'usignolo viene, invece, indicato per metonimia con il termine *philomela*, che rimanda alla vicenda mitologica di trasformazione dell'uccello. Interessante notare come lo stesso nome della donna, *Philoenidis*, richiama vagamente quello di *Philomela*, citata nel verso successivo e forse la coniazione del Pontano si spiega proprio con l'intento di voler istituire un parallelo.

vv. 39 46: Syncerius Vidi ego picta manu selectaque fraga legentem,  
Innuet et mihi, sarta deus dum stringit in umbra:  
Hic ibi tum foemur hirsutum setosaeque menta  
Obstupui atque oculos fruticoso in margine fixi.  
Zephyreus Vidit me dum poma lego arrisitque legenti,  
Et dixit mihi Nais: "Amant et poma Napaeae."  
His ego tum implevique sinum obstupuique papillas  
Pectora dum limis oculis et colla pererro.

Il secondo scambio amebeo tra i due pastori si estende per la lunghezza di otto versi, di cui sono destinati quattro a ciascun interlocutore. Motivo dominante è quello della raccolta di frutti: Sincerio racconta, infatti, di aver avvistato Pan mentre questi raccoglieva fragole; Zefireo racconta, invece, di essere stato visto, mentre raccoglieva pomi, da una naiade. L'alternanza e lo schema dello scambio, tipici del canto amebeo, vengono, in questo caso, estesi anche alle situazioni narrate: nel primo caso è Sincerio a vedere; nel secondo è Zefireo a essere visto; nel primo caso ad essere narrata è l'apparizione di una figura maschile, quella di Pan, nel secondo quella di una figura femminile, ovvero di una Naiade. I fattori di contiguità fra i due interventi sono invece costituiti dall'appartenenza al mondo bucolico di entrambe le figure menzionate e dalla reazione di grande stupore suscitata da queste nei pastori.

Il v. 39 prende avvio con il verbo *vidit* in posizione di forte rilievo, seguito dal pronome *ego*; l'oggetto della visione, il participio *legentem*, viene invece posto in ultima posizione di verso. Nel mezzo è raffigurato un quadretto vivace e colorato mediante la menzione del termine *fraga* in associazione con gli aggettivi *picta* e *selecta*. Il carattere bucolico della raccolta delle fragole è dimostrato dal fatto che essa venga ricordata in Verg. *Ecl.* 3,92 (*Qui legitis flores et humi nascentia fraga*) da Dameta nel canto amebeo con Menalca e che il motivo compaia anche in Ovid. *Met.* 13,816 (*Mollia fraga leges, ipsa autumnalia corna*), ma sempre riferito a un personaggio bucolico, rientrando fra le esortazioni che Polifemo rivolge a Galatea<sup>41</sup>.

A inizio del v. 40 viene, invece, presentato l'altro verbo *Innuet*, secondo una collocazione incipitaria particolarmente amata dal poeta<sup>42</sup>. Subito dopo, viene collocata la proposizione temporale, *dum stringit in umbra*, ed è solo a questo punto che viene esplicitato il soggetto dell'avvistamento: *deus*. La Monti Sabia propone a giusta ragione d'identificarlo con il dio del mondo pastorale Pan<sup>43</sup>. La scenetta narrata da Sincerio, tuttavia, ha qualcosa dell'episodio bucolico virgiliano della sesta ecloga, in cui è narrato come due pastorelli scorgano in una grotta Sileno e la ghirlanda cadutagli dalla testa e lo facciano prigioniero con la stessa corona. L'attività in cui viene descritto il dio Pan nel

<sup>41</sup> Cfr. anche nella poesia medievale Wandalb. *Mens.* 114 *Fragaque de modicis praedulcia colligit herbis*; Carm. libr. III A 1,2 *Qui legitis, flores, et humi nascentia fraga*.

<sup>42</sup> Il verbo compare in *incipit* anche in Pontano *Coniug.* 2, 8, 14 *Innuet; en venias, en modo, somne, veni; Coniug.* 2, 17, 5 *Innuet ipsa oculis tibi Luscula, Lucius ipse; Coniug.* 2, 17, 6 *Innuet, et dicunt: "Somnule lenis, ades."; Lyra* 13, 18 *Innuet cui, et vocat usque ab alto; Lyra* 13, 35 *Innuet rupe et facibus superbum in*

<sup>43</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 40, p. 101.

passo pontaniano, quella di intrecciare ghirlande, potrebbe essere stata ispirata proprio da questa scena virgiliana che è, però, relativa a Sileno.

I successivi due versi (41-42) sono dedicati alla descrizione della reazione di sorpresa del pastore dinanzi all'aspetto fisico del dio. Ad essere messa in rilievo è, in particolare, la villosità del dio, come mostra il ricorso alla doppia espressione *femur hirsutum* e *setosa menta*, che non trovano corrispettivi nella poesia classica latina, ma solo in quella neolatina: la prima è presente anche in Braccesi *App.* 1, 6, 4 (*Cui placet hirsutum marcidulumque femuri*); la seconda è riutilizzata sempre da Pontano e sempre nelle ecloghe in *Egl.* 4, 130 (*Dumque viri barbam meminit setosaeque menta*), dove però sta a indicare la barba dello stesso poeta nelle parole della donna amata.

Dopo aver presentato l'immagine del dio, a *incipit* del v. 42 viene posto, in rilievo, il verbo *obstupui* e quindi ne è riportata la conseguenza: il movimento degli occhi, che vengono rapidamente distolti e fissati sui cespugli, viene rappresentato con l'associazione del verbo *figo* e del sostantivo *oculos*, che è epica<sup>44</sup>. L'espressione *fruticoso margine* deriva, invece, dalla fusione di un'espressione di Claudiano con un aggettivo ovidiano: in Claud. *Rapt. Pros.* 2,113 (*Panditur et nemorum frondoso margine cinctus*) compare infatti il termine *margine* con l'aggettivo in *-osus frondoso*, mentre l'aggettivo *fruticosus* qui usato compare in Ovid. *Epist.* 2,121 (*Maesta tamen scopulos fruticosaque litora calco*) e Ovid. *Met.* 6,344 (*Vallibus; agrestes illic fruticosa legebant*).

Il primo verso dell'intervento di Zefireo, v. 43, è costruito in parallelo e antitesi al v. 39: prende, infatti, avvio con il verbo *vidit* che richiama il verbo *vidi* del v. 39, così come il pronome personale *me* richiama invece il pronome *ego* del v. 39, ma la differenza di caso marca anche la differenza di prospettiva: in questo caso è il pastore ad essere scorto da un personaggio tipico del mondo bucolico. Alla raccolta di fragole del v. 40 viene sostituita quella di pomi (*poma lego*), mentre al participio *legentem* che chiudeva il v. 39 corrisponde il participio *legenti* con cui termina il v. 43. Anche in questo caso, l'attività descritta si profila come prettamente bucolica: essa compare in Calp. Sic. *Ecl.* 2,73 (*Poma legam, tenues citius numerabit harenas*), ma, ancor prima, in Prop. *Eleg.* 2,32,39 (*Cum quibus Idaeo legisti poma sub antro*), nel contesto di un bozzetto di gusto pastorale, in cui il poeta, rivolgendosi a Venere, immaginata come Naiade, le ricorda il tempo in cui raccoglieva pomi insieme ai Sileni (vv. 37-40)<sup>45</sup>:

Hoc et Hamadryadum spectauit turba sororum  
Silenique senes et pater ipse chori,  
Cum quibus Idaeo legisti poma sub antro,  
Supposita excipiens, Nai, caduca manu.

<sup>44</sup> L'associazione del verbo *figo* e del termine *oculus* ricorre in Verg. *Aen.* 1,482 *Diua solo fixos oculos auersa tenebat*; *Aen.* 6,469 *Illa solo fixos oculos auersa tenebat*; Stat. *Theb.* 2,173 *Audierant, fixosque oculos per mutua paulum*; Ach. 2,25 *Pendebat coniunx oculisque in carbasa fixis*; Sil. Ital. *Pun.* 13,822 *Fert frontem atque oculos terrae Lucretia fixos*; Pun. 4,263 *Comminus atque oculos optato in corpore figit*. Per la poesia medievale cfr. Drac. *Orest.* 53 *Haeret et attonitos oculos in uirgine figit*; Hil. Aur. *Vers.* 9,3,3 *Sed dum in hoc eligendo mentis figit oculum*; Petr. Pict. *Carm.* 2,125 *Dumque suos oculos in celum cordaque figit*; Ioh. Garl. *Epithal.* 3,59 *Dum loquitur, figit oculos celestis in illam*; Petr. Riga *Aurora prol.* I 27 *Hic rerum figens oculum simul ire uidebit*; Ioseph. Isc. *Ylias* 3,232 *Incessu figitque oculo mirante Lacenam*; Flod. Ital. 1,361 *Sic oculis senior mundi in caligine fixis*; Donizo *Math.* 2,1343 *Illa solo fixos oculos auersa tenebat*

<sup>45</sup> Per il motivo della raccolta di pomi cfr. anche Tib. *Eleg.* 1,7,32 *Pomaque non notis legit ab arboribus*; Ovid. *Pont.* 1,8,48 *Sed non et nostra poma legenda manu*; Carm. Priap. 68,2 *Da ueniam: libros non lego, poma lego*; Anth. Lat. 394,9 *Poma legit Virgo maturi mitia solis*; Beda *Hymn.* 2,84 *Arbore poma legit, per cellas una reponit*; Walahfr. *Hort.* 435 *Dum tibi cana legunt tenera lanugine poma*; Regin. Cant. *Carm.* 1,37 *Lege satis iusta reddes mihi poma datori*; Gualt. Angl. *App. Alt.* 14,1 *Rusticus ex malo dulcissima poma legebat*; Ioh. Garl. *Epithal.* 10,514 *De uirga Iesse poma legenda decem*.

Al semplice cenno del dio menzionato nel v. 40, corrisponde qui una reazione del personaggio più complessa e che prevede anche un'interazione vocale. Innanzitutto al pastore viene rivolto un sorriso, espresso con il verbo *arrideo*, che è usato in Nemesiano, per indicare il sorriso di Sileno che tiene in braccio il piccolo Bacco: Nemes. *Ecl.* 3,31 (*Cui deus arridens horrentes pectore setas*).

Il v. 44 prende avvio, poi, con il verbo *dixit*, così come in posizione di rilievo apriva il v. 40 il verbo *innuit*. Anche in questo caso, comunque, l'oggetto della rivelazione viene esplicitato solo nel secondo verso della sezione, ed è *Nais*. Zefireo è stato, dunque, sorpreso da una Naiade, che è personaggio ricorrente nella tradizione bucolica classica<sup>46</sup>; ma come Naiade era stata anche trasfigurata Venere nel passaggio di Propertio menzionato, in cui la si descrive in associazione ai Sileni.

Le parole pronunciate dalla ninfa, che invita Zefireo a porgerle i pomi, dicendogli che essi piacciono anche alle Napee, ricordano in qualche modo le movenze di Verg. *Ecl.* 3, 62 *Et me Phoebus amat*, benché il contenuto sia completamente diverso. In realtà, appare strano come la Naiade menzioni qui le ninfe Napee, tipologia di ninfe a cui ella non appartiene. Dunque, o dobbiamo credere che la Naiade stia parlando delle preferenze di altre ninfe, ma si tratterebbe di un'affermazione alquanto illogica. Oppure bisogna credere che il poeta usi il termine Napee non in senso proprio, ma per indicare genericamente le ninfe. Oppure, ancora, si potrebbe pensare che si tratti realmente di una ninfa napea e che *Nais* vada inteso solo come nome proprio, ipotesi che ci sembra remota e comunque contraddittoria.

I vv. 45-46 sono occupati dalla reazione di stupore del pastore, che, anche in questo, caso è condotta con parallelismo oppositivo a quella del suo interlocutore e non è priva di ironia. Nel v. 45 dapprima è presentata una nuova azione: quella di rimempire di pomi il grembo della dea, descritta con il verbo *impleo* e il sostantivo *sinum* in un'associazione di ascendenza epica: Verg. *Aen.* 4,30 *Sic effata sinum lacrimis impleuit aborti*; Verg. *Aen.* 10,819 *Impleuitque sinum sanguis; tum uita per auras*. Poi viene riproposto il verbo *stupuit* che compariva nel v. 42, mentre l'oggetto dello stupore è, questa volta, il termine *papillas*.

Nel v. 46, com'era stato per il verso finale di Sincerio, viene descritta la direzione dello sguardo del pastore: se Sincerio era indotto a distogliere lo sguardo dal dio, in quanto orripilante, Zefireo racconta, invece, di averlo fatto indugiare sul petto e il collo della dea per gustarne la bellezza, dando vita così a una sorta di *pointe* arguta. Le scene raffigurate sono, dunque, bucoliche, ma vivacizzate da un'arguzia che non è presente negli ipotesti bucolici.

Nella costruzione dell'immagine finale, infine, si nota anche una mistione di registri: l'uso del verbo *pererro* riferito alla vista è, infatti, anche in Verg. *Aen.* 4, 363 (*Huc illuc uoluens oculos totumque pererrat*) dove indica il modo in cui Didone, accesa d'ira, osserva Enea, mentre l'attribuzione dell'aggettivo *limis* al termine *ocellis* appartiene a tutt'altro codice, quello elegiaco, dove compare in Ovid. *Am.* 3,1,33 *Altera, si memini, limis surrisit ocellis*.

vv. 47-57: Sincerius Suave per aestatem, ad fontem stat ubi unda, canorum  
 Agmen et argutas ranarum audire querelas,  
 Vellera tum crispantem et cornua lata moventem  
 Cirronem spectare, salit dum terga Macillae,  
 Mox Rufam, mox Albigenam, mox Thyrsan et Hypsan,  
 Ac iusta residere, cui tua gaudia narres.

<sup>46</sup> Verg. *Ecl.* 6, 21 *Aegle Naiadum pulcherrima, iamque uidenti*; *Ecl.* 10, 10 *Naides, indigno cum Gallus amore peribat?*; . *Ecl.* 2, 14 *Affuerunt sicco Dryades pede, Naides udo*; *Ecl.* 2,46 *Ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais*; Calp. Sic. *Ecl.* 4,69 *Nais et implicitos combat pectine crines*; *Ecl.* 4,135 *Nais et humanum non calcatura cruorem*; Nemes. *Ecl.* 2, 21 *Et quae marmoreo pede, Naiades, uda secatis*.

Zephyreus: Suave per hibernum frigus, dum nox silet, ipsum  
 Ad foenile boum murmur, cum ruminat omnis  
 Grex simul et pastae suspirant pignora matres,  
 Audire, et saturi distenta sub hubera foetus  
 Dum ludunt, petit hic socium, fugit ille petentem,  
 Atque una recubare, cui tua pectora iungas.

Il successivo scambio è ancora di quattro versi per ciascun pastore e il motivo centrale è sempre la descrizione di ciò che procura piacere ai due pastori.

L'attacco del v. 47, *Suave*, ricorda quello lucreziano di *Lucret. Rer. Nat.* 2,1 (*Suaue, mari magno turbantibus aequora uentis*), *Lucret. Rer. Nat.* 2,4 (*Sed quibus ipse malis careas quia cernere suaue est*) e *Rer. Nat.* 2,5 (*Suaue etiam belli certamina magna tueri*), in cui si descrive la condizione di assenza di dolore del saggio che segue i precetti epicurei.

Il resto dell'intervento è, tuttavia, occupato da elementi bucolico-pastorali. Nel v. 47 viene rappresentato un *locus amoenus*, con un quadro idillico, una fonte che offre ristoro nella claura estiva, che viene rotto dal canto delle rane. La determinazione temporale *per aestatem* è georgica, presente in *Verg. Georg.* 4,59 (*Nare per aestatem liquidam suspexeris agmen*), mentre l'indicazione spaziale *ad fontem* compare in un contesto bucolico in: *App. Culex* 157 (*Pastor, ut ad fontem densa requieuit in umbra*) e *Calp. Sic. Ecl.* 5,57 (*Ad fontem compelle greges; nec protinus herbas*).

Il verso si chiude con l'aggettivo *canorum* in posizione di rilievo, che dà già la misura dell'attenzione alla sfera fonica che viene esplicitata nel verso successivo. Nel v. 48 compare, infatti, il verbo *audire* che chiarisce l'ambito sensoriale da cui deriva il piacere, ovvero l'udito. Il verso si apre con il termine epico *agmen*, che è staccato per *enjambement* dall'aggettivo *canorum* del verso precedente e innalza le rane al rango di una schiera rumorosa; ma sono soprattutto l'aggettivo *argutas* e il sostantivo *querelas* a sottolineare le qualità del loro gracidiare. L'associazione delle rane e del termine *querela* è ancora una volta georgica e compare in *Verg. Georg.* 1, 378 (*Et ueterem in limo ranae cecinere querellam*)<sup>47</sup>; tra l'altro, nello stesso passaggio virgiliano, nel verso precedente era stato usato l'aggettivo *argutus*, ma riferito alla canna: *Aut arguta lacus circumuolitauit hirundo* (*Verg. Georg.* 1, 378). La formula *arguta querela*, infine, che non è presente nella poesia classica, compare in quella umanistica in *Poliz. Sylvae* 4, 291 (*Illius argutis etiam patuere querelis*) e in *Bargaeus Carm. app.* 47, 13 (*Iuuit et argutas numeris iterare querelas*). L'insistenza nell'uso della consonante *r* che si riscontra nel verso sortisce, poi, l'effetto di riprodurre, o quanto meno evocare, il gracidio delle rane: *argutas ranarum audire querelas*.

Nei vv. 49-51 il pastore raffigura, invece, un piacere che deriva dalla visione. Anche in questo caso, viene dapprima presentata l'immagine e solo poi è specificato l'ambito sensoriale da cui deriva il piacere, ovvero la vista (v. 50, *spectare*).

Il v. 49 è ripartito fra due immagini, veicolate da due participi *crispantem* e *moventem*: l'uno regge l'oggetto *vellera*, l'altro *cornua lata*; l'immagine appare dunque estremamente dinamica. Gli attributi *vellera* e *cornua lata* contribuiscono a identificare l'oggetto dell'immagine con un caprone, ma è solo al v. 50 che viene rivelato il nome dell'animale descritto: *Cirro*, nome parlante, che fa riferimento chiaramente al vello arricciato dell'animale. Accostato al verbo *spectare* è il verbo *salit* che dà avvio a una nuova immagine che si protende fin nel verso successivo: il caprone che monta le altre capre. Prende avvio così l'elenco delle capre e per prima viene menzionata, sempre nel

<sup>47</sup> L'attribuzione del termine *querela* alle rane è presente anche in: *Avien. Arat.* 1696 *Si repetunt ueterem ranae per stagna querellam*. Cfr. anche *Colum. Rust.* 12 *Perpetitur querulae semper conuicia ranae*; *Auson. Mos.* 121 *Stagnorum, querulis uis infestissima ranis*; *Ven. Fort. Carm.* 1,21,35 *Sola palude natans querulos dat rana sussurro*, dove alle rane è attribuito l'aggettivo affine *querulus*.

verso 50, la capra *Macilla*: il nome non è attestato nella tradizione ed è da intendere sempre come nome parlante che fa riferimento a una caratteristica fisica dell'animale, la macilenza.

L'elenco prosegue, scandito dall'avverbio *mox*, nel v. 51, che è interamente occupato dai nomi delle capre. Il primo è il nome *Rufa*: anche in questo caso esso può alludere a una caratteristica fisica dell'animale e rimanda, probabilmente, al colore rossiccio del pelo. Il nome, a differenza dei precedenti, è però presente nella poesia latina: oltre che come nome femminile di donna, esso viene chiaramente assegnato a due animali in Hor. *Sat.* 2,3,216 (*Rufam aut Posillam appellet fortique marito*), dove è usato per un'agnella e in Matth. *Vind. Ars* 4,48,8, dove è riferito proprio a una capra: (*Rufa subit, simium simia, capra caprum*)<sup>48</sup>.

Il nome della capra successiva, *Albigena*, non testimonia occorrenze e fa riferimento, evidentemente, ancora a una caratteristica cromatica dell'animale, che va immaginato con un manto pezzato di bianco. Il quarto nome menzionato, *Thyrstan*, sembra riferirsi, invece, a un personaggio della tradizione bucolica Tirsi, protagonista della settima ecloga virgiliana. Infine, l'elenco si chiude con il nome *Hypsan*, assonante con il precedente e forse da ricollegare a una caratteristica fisica, come per le precedenti: potrebbe ispirarsi al termine greco *hypsos* (altezza) e indicare un capra particolarmente alta. Nella tradizione poetica latina è, tuttavia, attestato anche un fiume siciliano, di nome *Hypsa*, che viene citato da Sil Ital. in *Pun.* 14, 227 *Necnon qui potant Hypsamque Alabimque sonoros*; il fatto che la menzione di Silio compaia subito dopo un riferimento all'episodio di Galatea e Polifemo<sup>49</sup>, può costituire un interessante parallelo.

Il v. 52 ritorna a concentrarsi sul pastore, che s'immagina seduto in compagnia di qualcuno a cui poter raccontare i propri piaceri. Il pastore Sincero include, dunque, nel proprio ideale di "vita beata" non solo la fruizione dei piaceri sonori e visivi, ma anche la loro narrazione.

L'intervento di Zefireo (vv. 53-58) è costruito ancora una volta in maniera parallela e antitetica a quello di Sincero. La prima differenza è costituita dalla scelta della dimensione temporale: se il primo aveva descritto ciò che è dolce fare d'estate, il secondo fornisce una serie d'immagini di vita pastorale invernale. L'attacco è sempre *suave* come nel v. 47, ma alla determinazione *per aetatem* viene qui contrapposta l'espressione *hiberum frigus*, secondo una formula poetica latina piuttosto tarda<sup>50</sup>. Inoltre, alla relativa spaziale del v. 47, viene contrapposta una temporale, *dum nox silet*, secondo un'associazione, quella del verbo *sileo* e del soggetto *nox*, che nella poesia classica compare in Verg. *Georg.* 1,248 (*Illic, ut perhibent, aut intempesta silet nox*) e in Stat. *Silu.* 1,3,42 (*Nox silet et nigros inuitant murmura somnos?*)<sup>51</sup>. E' soprattutto al passo staziano, che descrive il silenzio delle selve attorno alla villa Tiburtina di Manilio Volpisco, che si avvicina quello di Pontano, in quanto nel verso immediatamente

---

<sup>48</sup> Ter. *Haut.* 1061 *Filiam Phanocratae nostri. Rufamne illam uirginem*; Catull. *Carm.* 59,1 *Bononiensis Rufa Rifulum fellat*; *Carm. epigr.* 562,7 *Rufa coma, tonso capite postrema remisso*; *Carm. epigr.* 1025,1 *Hic est illa sita dulcis Sallustia Rufa*; *Carm. epigr.* 1579,1 *Lupensia hic ego sum inlata Consutia Rufa*; Matth. *Vind. Ars* 3,5,1 *Rufe, tibi Rufa lucri proponit odorem*.

<sup>49</sup> *Pun.* 14, 223 ss. *emulus ille tuo quondam, Polypheme, calori, / Dum fugit agrestem uiolenti pectoris iram, / in tenues liquefactus aquas euasit et hostem / Et tibi uictricem, Galatea, immiscuit undam. / Necnon qui potant Hypsamque Alabimque sonoros / Et perlucem splendenti gurgite Achaten, / Qui fontes, uage Chrysa, tuos et pauperis aluei / Hipparin ac facilem superari gurgite parco / Pantagian rapidique colunt uada flaua Symaethi.*

<sup>50</sup> Ven. Fort. *Carm.* 3, 9, 28 *Pigrior hiberno frigore muta fuit*; *Carm.* 8, 7, 1 *Frigoris hiberni glacie constringitur orbis*; Anth. Lat. 570, 4 *Imperium saeuus hiberno frigore uentis*.

<sup>51</sup> Cfr. anche Prud. *Perist.* 3,49 *Et, licet horrida nox sileat*, Victorin. *Vita dom.* 80 *Armatam misere manum, nox atra silema*; Eug. Vulg. *Calend.* 37 *Occiduo cursu dum <adhuc> nox alta sileret*, Ioh. Garl. *Epithal.* 1,426 *Obuiat expellit: nox silet, astra latent*.

successivo, il v. 54, viene descritto il mormorio che si ode nel silenzio della notte. Il poeta mette in scena un notturno di grande intensità e delicatezza, in cui il primo verso è destinato a evocare il silenzio generale della notte e il secondo i lievi rumori che lo percorrono. Nel v. 54, la cesura pentemimera stacca una prima parte dedicata al mormorio dei buoi dall'inizio della temporale *cum ruminat*. Il verbo *ruminat* viene così a trovarsi nel penultimo piede del verso, come convenzionale nella poesia latina<sup>52</sup> e viene ad essere accostato all'altro termine espressione di un suono: *murmur* e *ruminat*, cosa che intensifica l'evocazione del rumore delle greggi. La determinazione spaziale con cui prende avvio il v. 54, *ad foenile*, inoltre, contribuisce a spostare la scena nell'interno e a delimitare due immagini principali: la prima, esterna, la notte che tace nel freddo invernale, e la seconda interna del fienile, piena di tepore e animata da un lieve mormorio. D'altra parte anche in Calpurnio Siculo viene messo in risalto il calore dei fienili, che vengono definiti 'tiepidi' in *Ecl.* 5,102 *Has tibi conueniet tepidis fenilibus olim*.

Il soggetto del verbo *ruminat*, *grex*, scivola nel verso successivo, a inizio del v. 55, seguito dall'avverbio *simul*. Dopo la cesura tritemimera viene presentata un'altra immagine: quella delle vacche, sazie, che sospirano e il verbo *suspirant* aggiunge un nuovo tassello al mosaico sonoro delineato fin qui dall'evocazione del mormorio e dal ruminare del gregge. Il termine *pastae*, riferito a *matres* come in Claud. *Carm. min.* 30,190 (*Quos Phrygiae matres Argeaque gramina pastae*) rimanda, inoltre, a una condizione di sazietà e soddisfazione che contribuisce a evocare ulteriormente l'idea protettiva del tepore del fienile.

L'immagine, poi, può avvalersi dei toni nobilitanti conferiti da una parte dall'associazione del termine *matres* con il verbo *suspirant*, dall'altra della designazione dei cuccioli con il termine *pignora*: entrambe le modalità espressive appartengono, infatti, all'epica<sup>53</sup>:

A *incipit* del verso 56 viene collocato finalmente il termine *audire*; in realtà si tratta di un verbo limitativo per quanto descritto: il pastore sta, infatti, affrescando un ampio quadro dalla forza non solo sonora, ma anche visivo-descrittiva, che si prolunga nei versi successivi. Subito dopo l'infinito è, infatti, collocata una temporale che si dispiega nei vv. 56-7. Dapprima, nel v. 56, con un'ispirazione dai caratteri spiccatamente bucolici, vengono fornite solo le immagini dei vitellini che giocano sotto le mammelle gonfie della madre<sup>54</sup>; nel verso successivo è, invece, esplicitata la proposizione temporale, in quanto a *incipit* del v. 57 vengono collocati congiunzione e verbo (*dum ludunt*) e isolati per mezzo della tritemimera. Dopo la cesura viene

<sup>52</sup> Verg. *Ecl.* 6,54 *Ilice sub nigra pallentis ruminat herbas*; Ovid. *Am.* 3,5,17 *Dum iacet et lente reuocatas ruminat herbas*; Ovid. *Hal.* 119 *Vt scarus, epastas solus qui ruminat esca*; Seren. *Med.* 610 *Aut, ouis in stabulis fractas cum ruminant herbas*; Paul. Nol. *Carm.* 18,339 *Armentum reduces dum gutture ruminat escas*; Aldh. *Virg.* 2776 *Nocturnis recubans quas rursus ruminat horis*; Wenr. *Trev. Confl.* 11 *Sicque iacens sumpta reuocans ut ruminet escas*.

<sup>53</sup> L'associazione del termine *matres* con il verbo *suspiro* compare in Stat. *Theb.* 6,17 *Aonis et Tyriae suspirant nomina matres*; con il termine *pignora* in Lucan. *Phars.* 8,405 *In regum thalamis sacrataque pignora matres*; Stat. *Theb.* 4,632 *Vertit et indignae regerit sua pignora matri*; Claud. *Carm.* 18,1 *Semiferos partus metuendaque pignora matri*; Avian. *Fab.* 14,7 *Inter quos trepidae ducebant pignora matres*; Aedelwulf. *Abbat.* 11,56 *Plantis at strati ruitabant pignora matris*; Flod. *Ital.* 9,8,85 *Atque dari lacrymis mandantur pignora matrum*; Herig. *Ursm.* 1,591 *O me felicem, quam tali pignore matrem*; Fulc. *Nupt.* 2,277 *Omnibus: hinc pecudes, hinc flerent pignora matres*

<sup>54</sup> L'immagine delle mammelle piene è già in Lucr. *Rer. Nat.* 1,259 *Vberibus manat distentis; hinc noua proles*; ma compare più volte nelle ecloghe virgiliane: Verg. *Ecl.* 4,22 *Et proprio ruerint distentae lacte capellae / Vbera, nec magnos metuent armenta leones*; *Ecl.* 9,31 *Sic cytiso pastae distendant ubera uaccae*. Cfr. anche Hor. *Epod.* 2,46 *Distenta siccet ubera*; *Sat.* 1,1,110 *Quodque aliena capella gerat distentius uber*; Ovid. *Met.* 13,826 *Vt uix circumeant distentum cruribus uber*; Ecbasis 87 *Cumque negatur iter, distentum tollitur uber*; Bald. Burg. *Carm.* 126,46 *Distentae matres ubera lacte graui*; Anth. Lat. 10,10 *Vbera, nec metas rerum nec tempora pono*.

approfondita l'immagine dei giochi della prole, con le due proposizioni collegate in asindeto *petit, fugit*; e in parallelo: a *petit* si oppone *fugit*, al pronome *hic* il pronome *ille*, a *socium* il participio *petentem*.

Il v. 58 prende avvio con il verbo *recubare* che si ricollega ad *audire* del v. 56 (entrambi dipendono sempre da *suave* del v. 53) ed è contrapposto a *residere* del 52, così come la relativa successiva, *cui tua pectora iungas*, è correlata a *cui tua gaudia narres* del verso corrispondente. Come già in precedenza, la conclusione di Zefireo appare molto più arguta e spostata sulla sfera erotica, benché sia espressa con la formula che non compare nella poesia d'amore latina<sup>55</sup>. Di nuovo, la chiusa di Zefireo sembra costruita in maniera ironica, e quasi canzonatoria, rispetto a quella di Sincerio: questi prospettava la compagnia di qualcuno a cui narrare, l'altro pastore la compagnia di qualcuna da stringere a sé. Sostanzialmente i due pastori sono delineati con caratteri diversi, come intuibile già nel precedente scambio: Zefireo è molto più interessato alla sfera amorosa ed erotica e forse è operante in questa distinzione la volontà di un'allusione al maggiore spazio occupato dalla poesia d'amore nella produzione di Pontano.

vv. 59-68: Sincerius Hic aries villosus et hirtis cornibus, aure  
 Quadrifida, cui tergemini lato inguine testes  
 Horrescunt, hic ipse aries gregis omnis et omnis  
 Virque paterque gregis; patrem hunc foetura fatetur,  
 Admissura virum; spes est gregis omnis in uno.  
 Zephyreus Miraris taurum hunc; patrem hunc Lucania et unum  
 Iactat habetque virum; armenti laus omnis in uno est.  
 Ducit ab herculeo genus et cognomina tauro;  
 Hunc Dryades mirantur, amatque et deperit illa,  
 Quae facie tauros, oculis capit aurea cervos.

Il secondo scambio di battute fra i due pastori verte sul motivo dell'esaltazione di un capo eccezionale del bestiame: Sincerio descrive un'ariete dalle qualità straordinarie, mentre Zefireo descrive un toro dalle qualità altrettanto rare.

Il v. 59 contiene una prima descrizione dell'ariete: la cesura tritemimera isola ed esalta il soggetto *hic aries*, che domina il verso e la descrizione. Dopo la cesura viene presentato l'aggettivo *villosus*, che è riferito a un caprino anche in: App. Moret. 22 *Liberat et cinctus uillosae tegmine caprae*.

Se la prima qualità era indicata solo con un aggettivo, la seconda, *hirtis cornibus*, è espressa con l'ablativo di qualità: l'aggettivo *hirtus* non è mai associato a *cornua*. Solo in un passo medievale, Bern. Morl. *Cont. mundi* 3,122, (*risus es omnibus, et quasi cornibus hirta capella*), è individuabile un uso affine, benché l'aggettivo non sia concordato con il termine *cornua*.

Il passaggio si avvicina, in qualche modo, a Verg. *Georg.* 3,55 (*Pes etiam; et camuris hirtae sub cornibus aures*), dove però a essere descritta è una mucca: tuttavia, nella descrizione si prendono in considerazione gli stessi elementi: le corna e le orecchie e si adotta lo stesso aggettivo *hirtus*, riferito non alle corna, ma alle orecchie dell'animale, a cui si addice sicuramente di più: in Pontano il suo uso è un po' forzato e

<sup>55</sup> L'associazione del verbo *iungo* e di *pectora* compare, sempre come clausola, anche in Petron. *Bell. ciu.* 229 *Sunt qui coniugibus maerentia pectora iungant*; Val. Fl. *Argon.* 1,163 *Aduolat amplexus fraternaue pectora iungens*; Cypr. *Gall. Gen.* 945 *Castus in amplexus cognata ad pectora iungit*; Flor. *Lugd. Carm.* app. 2,12 *Sic duo diuinus pectora iungat amor*. Più vario l'uso nella poesia umanistica italiana: Pontano *Coniug.* 3, 1, 30 *Vivitur atque unus pectora iungit amor*; *Erid.* 1, 33, 5 *Tu vincis animos hominum, tu pectora iungis*; Sasso *Epigr.* 1, 16, 14 *Et tua iungantur pectora saepe meis*; *Epigr.* 2, 74, 35 *Iungens pectora pectori, simulque*; Balbi *Carm.* 193, 6 *Iungat Orestaea pectora chara fide*; N. Folengo *Eleg.* 4, 8 *Ne procius insontis pectora iungat avi*; Ariost. *Carm.* 60, 10 *Aetas tuo se iungere pectori*; Paolini *Carm.* 91, 36 *Pectora magnanimum strictim iungamus amantum*.

sta a indicare, in maniera traslata, delle corna molto arcuate. Nel passaggio pontaniano, come in quello georgico, sono descritte anche le orecchie dell'animale, ricevono, anzi, una connotazione particolare; il v. 59 termina con *aure* e la qualità propria delle orecchie viene posta in posizione di rilievo all'inizio del verso successivo, v. 60, *quadrifida*. Anche l'aggettivo *quadrifidus* è georgico e compare in Verg. *Georg.* 2,25 (*Quadrifidasque sudes et acuto robore uallos*), dove però indica delle aste scisse in quattro usate per piantare le piante.

A *quadrifidas* segue un secondo aggettivo ricavato da un numerale: *tergemini*, che indica un'altra peculiarità dell'ariete: se nel verso precedente erano state elencate delle qualità piuttosto ordinarie per un ariete (la villosità e le corna arcuate), nel v. 60 vengono menzionate le qualità strane e rare: l'aggettivo è, infatti, riferito a *testes*, che è collocato in fine di verso, con *transiectio*: fra i due è contenuto *lato inguine*, mentre il verbo *horrescunt* scivola nel v. 61 a *incipit* di verso, secondo una collocazione piuttosto diffusa nella tradizione poetica latina<sup>56</sup>. Si tratta, dunque, di un'ariete con tre testicoli: l'attribuzione di tale qualità all'ariete ha, ovviamente, la funzione di esaltare l'animale, di cui il pastore vuole celebrare una virilità e fecondità fuori dal comune<sup>57</sup>.

Nel verso 61 viene ribadito il ruolo privilegiato detenuto dall'ariete all'interno del gregge e per enfatizzarlo è ripetuta due volte l'espressione *gregis omnis*; la prima volta l'espressione è disposta completamente nel v. 61 (*gregis omnis*), la seconda volta è divisa fra v. 61 *omnis* e v. 62 *gregis*: tra i due termini è incastonata la coppia *virque paterque*, che è anche posizionata a inizio di verso in rilievo. La formula *vir gregis* è anche in Verg. *Ecl.* 7,7, dove è riferita al capro: *Vir gregis ipse caper deerrauerat; atque ego Daphnin*<sup>58</sup>; l'espressione *virque paterque gregis* è invece in Ovid. *Ars* 1,522 *Nec laedat naris uirque paterque gregis*, dove è usata sempre per indicare il caprone<sup>59</sup>.

Il verso 61 viene bipartito dalla cesura pentemimera: la prima parte fornisce una definizione dell'ariete, la seconda parte l'approfondisce: egli è *pater* in quanto padre degli animali che nasceranno nel gregge, che vengono indicati con il participio futuro *foetura*, che forma con il verbo contiguo *fatetur* una suggestiva consonanza.

L'ariete è, inoltre, *vir* del gregge in quanto gli animali che nasceranno verranno poi da lui montati; il pastore Sincero nobilita il concetto immaginando che essi "prendano in marito". La spiegazione scivola così anche nel verso successivo, che si apre ancora con un participio futuro *admissura*. Dunque, il termine *patrem* apre l'espressione, mentre il termine *virum* la chiude e nel mezzo sono presentate due fasi temporali diverse relative al gregge, che viene indicato con i due participi *foetura* e *admissura*.

La cesura pentemimera isola l'*incipit admissura virum* e dà avvio a una nuova asserzione celebrativa dell'ariete, che è definito, con espressione bucolica, la speranza

<sup>56</sup> L'*incipit* è soprattutto epico: Enn. *Trag.* 132 *Horrescunt tela*; Verg. *Aen.* 12,4 *Horrescunt corda agricolis: dabit ille ruinas*; Val. Fl. *Argon.* 2,541 *Horrescunt subitoque uident in sanguine puppem*; Prud. *Ham.* 1,873 *Horrescunt saetis cilioe umbrante teguntur?*; Arator. *Apost.* 1,414 *Horrescunt tractare pii nec tunc quoque gestant*; Coripp. *Iust.* 3,242 *Horrescunt lanceas saeuiasque instare secures*; Coripp. *Iust.* 4,24 *Horrescunt sua lustra ferae, dulcesque latebras*; Froum. *Carm.* 11,34 *Horrescunt lane, si foetor perflat ad illas*; Hild. *Cen. M. Aeg.* 3,28 *Horrescunt illi niuei modicique capilli*.

<sup>57</sup> D'altra parte deve appartenere alla sensibilità dell'epoca l'esaltazione delle doti virili mediante il ricorso al motivo del poliorchidismo, visto che se ne avvale anche la leggenda e lo stemma del condottiero quattrocentesco Bartolomeo Colleoni, che fu al servizio anche di Renato d'Angiò e a cui la leggenda attribuisce tre testicoli.

<sup>58</sup> Cfr. anche Manil. *Astr.* 5,32 *Vir gregis et ponti uictor, cui parte relictas*.

<sup>59</sup> La formula ricorre anche in Alb. *Stad. Troil.* 4,668 *Nec laedit nares uirque paterque gregis*; Endel. *Mort.* 81 *Hinc taurus solidi uir gregis et pater*. In App. *Dirae* 131 *Felix taure, pater magni gregis et decus*, il toro è definito solo 'padre', ma *gregis* viene aggettivato con *magni* come in questo caso.

di tutto il gregge. La formula *spes gregis* è, infatti, in Verg. *Ecl.* 1,15 *Spem gregis, a silice in nuda conixa reliquit*, riferito a due capretti<sup>60</sup>.

L'ultima definizione dell'ariete di Sincerio termina con l'aggettivo *omnis* affiancato al numerale *uno*, in una soluzione stilistica volta a sottolineare ancora l'eccezionalità dell'animale, capace di valere per un intero gregge.

L'intervento di Zefireo, come sempre, è costruito allo stesso tempo in antitesi e parallelismo a quello di Sincerio. Se Sincerio aveva esaltato l'ariete del suo gregge, Zefireo invita a ammirare (*miraris*) un toro. Anche il termine *taurum* è accompagnato dall'aggettivo dimostrativo *hunc* come era stato per l'ariete (*hic*) ed anche il toro di Zefireo è definito padre e marito: nel v. 64 *patrem*, nel v. 65 *virum*. Anziché del gregge, però, egli è definito *pater* e *vir* della Lucania. La bucolica del Pontano si apre, dunque, a nuovi spazi rispetto alla tradizionale Sicilia o alla convenzionale Arcadia, e accoglie al suo interno riferimenti più realistici a luoghi del Regno Aragonese come la Lucania, che doveva all'epoca, forse, distinguersi proprio nell'allevamento bovino.

Il v. 65 ricalca da vicino il v. 63: se lì l'ariete di Sincerio era stato definito *spes gregis omnis in uno*, il toro di Zefireo viene qui definito *armenti laus omnis in uno*, con un'evidente ripresa in cui viene sostituito semplicemente il termine *laus* a *spes*. Di un toro che è gloria del proprio armento parla anche Ovidio in *Ars* 1,290 *Candidus, armenti gloria, taurus erat* ed è la definizione che viene data del toro di cui s'invaghisce Pasife.

I primi due versi dell'intervento di Sincerio riprendono, dunque, da vicino gli ultimi due versi di quello di Sincerio, in cui vengono cantate le lodi dell'animale; la descrizione fisica dell'ariete era, dunque, condotta nei primi tre versi, quella del toro negli ultimi tre versi, secondo uno schema di variazione e alternanza. Più che alle qualità fisiche, però, l'eccezionalità del toro di Zefireo si lega alle sue illustri origini: nel v. 66 viene infatti fatto risalire al toro di Creta che rientrava fra le fatiche di Ercole e da cui ha preso *genus et cognomina*; per indicare il toro cretese si ricorre alla perifrasi *herculeo tauro*, che ha il vantaggio di evocare la figura mitologica di Ercole, legata alla forza e, in qualche modo, avanzare una simile suggestione per lo stesso toro<sup>61</sup>.

I vv. 67-8 si compiacciono ancora di riferimenti mitologici: s'immagina, infatti, che il toro venga ammirato dalle Driadi<sup>62</sup> e che di lui sia perduto innamorate anche Pasife, indicata con una lunga perifrasi che occupa il v. 68. È la Monti Sabia a suggerire, benché in forma interrogativa e dubbiosa, l'identificazione con Pasife, ma la proposta ci sembra sicuramente da accogliere, considerata soprattutto l'allusione ovidiana che abbiamo individuato nel v. 65. Nella perifrasi Pasife è immaginata come colei capace di conquistare con il volto i tori e con gli occhi i cervi: l'immagine è, dunque, rovesciata rispetto a quella del verso precedente, in cui venivano usati i verbi *amat* e *deperit*. Pasife, che è colei che conquista i tori, si strugge a sua volta proprio per un toro.

vv. 69-74: Syncerius: Sit modus, o Zephyree: instat nox, ite capellae,  
Ite et oves; age coge, Lacon, age coge, Lycarba,  
Latratu et revoca, cessit qui a matre, iuvenicum.  
Zephyreus: Synceri, hoc age, lecta sinu dum mespila condo,

<sup>60</sup> Cfr. anche Claud. *Carm.* 10,294 *Spes gregis et pulchro gaudent armenta marito*; Coripp. *Ioh.* 3,164 *Laniferi spes una gregis. tunc ense recluso*; Ven. Fort. *Carm.* 5,3,5 *Spes gregis ecce uenit, plebis pater, urbis amator*.

<sup>61</sup> Per l'identificazione con il toro di Creta e le informazioni sulla leggenda relativa cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v.66, p. 103.

<sup>62</sup> Le Driadi sono colte in un atteggiamento simile di stupore e ammirazione in Prop. *Eleg.* 1, 20, 45-6: *Cuius ut accensae Dryades candore puellae / Miratae solitos destituere choros*, dov'è la vista di Ila a causare in loro questa reazione.

In thyrsum dum sorba suis cum frondibus apto.  
His gaudet tua Sila, probat mea Rufula sorbum.

I successivi due interventi segnano la fine del canto amebeo. Il componimento si avvia alla fine e lo fa con movenze dichiaratamente virgiliane.

Sincero si rivolge all'interlocutore, apostrofandolo per nome (*o Zephyree*) e invitandolo a recedere dal canto con l'esortazione *sit modus*, che costituisce un attacco non raro nella poesia latina<sup>63</sup>.

Dopo l'allocuzione, si fornisce anche la spiegazione dell'esortazione di Sincero: l'arrivo della notte (*instat nox*), che segna anche negli ipotesti bucolici classici la fine del canto e del componimento stesso<sup>64</sup>. Gli ultimi due piedi del verso sono occupati dall'esortazione alle caprette, che si rivela un'ulteriore allusione alla tradizione bucolica: la clausola *ite capellae* torna, infatti, in: Verg. *Ecl.* 1,74 *Ite meae, quondam felix pecus, ite capellae*; *Ecl.* 10,77 *Ite domum saturae, uenit Hesperus, ite capellae*.<sup>65</sup> L'esortazione viene ripetuta a inizio del verso successivo *ite et oves*, accompagnata subito dopo dall'incitamento ai due cani: *age coge*, che è ripetuto due volte e intervallato dalle apostrofi *Lacon* e *Lycarba*. Se il nome *Lacon* è usato per un cane già in Hor. *Epod.* 6, 5 (*Nam qualis aut Molossus aut fuluos Lacon*), del tutto pontaniano appare l'altro, *Lycarba*, che viene menzionato dal Pontano anche in *Uran.* 3, 963 (*Umbronemque sequi rapidumque ad septa Lycarban*) e che è coniato a partire dal termine greco per lupo: *lykos*, forse per indicare un cane-lupo. D'altra parte in Verg. *Ecl.* 3,18 (*Excipere insidiis multum latrante Lycisca?*) è menzionato un cane che presenta nel nome, *Lycisca*, la stessa radice<sup>66</sup>.

L'imperativo *coge* rivolto qui ai cani è usato, poi, anche in Verg. *Ecl.* 3, 20 (*Tityre, coge pecus, tu post carecta latebra*), rivolto però a Tityro. Il tono del passaggio sembra, in realtà, farsi epico, come mostra non solo l'apostrofe, ma anche l'imperativo *revoca*.

Il v. 71 è occupato dall'esortazione rivolta al cane a richiamare con il proprio latrato il vitello allontanatosi dalla madre. Il passaggio ricorda ancora il già ricordato Verg. *Ecl.* 3, 18, in cui il cane *Lycisca* è menzionato proprio in connessione con il latrato. Il verso è aperto, poi, dall'ablativo *latratu* a *incipit* come in Verg. *Georg.* 3,412

---

<sup>63</sup> Lo stesso attacco è in Hor. *Carm.* 2,6,7 *Sit modus lasso maris et uiarum*; Ovid. *Ars* 2,25 "*Sit modus exilio, dixit iustissime Minos*"; Val. Fl. *Argon.* 4,476 *Sit modus; et fore credo equidem; nam uestra uoluntas*. Cfr. anche Ovid. *Epist.* 7,160 *Mars ferus et damni sit modus ille tui*.

<sup>64</sup> Il motivo del sopraggiungere della sera è topico nella tradizione bucolica e compare in: Verg. *Ecl.* 1, 83: *maioresque cadunt altis de montibus umbrae*; 6, 85-6: *cogere donec ovis stabulis numerumque referre / iussit et invito processit Vesper Olympo*; 9, 64-5: *Aut si nox pluuiam ne colligat ante veremur / cantantes licet usque (minus via laedit) eamus*; 10, 77: *ite domum saturae, venit Hesperus, ite, capellae*; Calp. Sic. 2, 93-4: *Carmina poscit amor nec fistula cedit amori / Sed fugit ecce dies revocatque crepuscula vesper*; 4, 168-9: *nunc ad flumen oves deducite: iam fremit aestas / iam sol contractas pedibus magis admouet umbras*; 5, 120-21: *sed iam sera dies cadit et iam sole fugato / frigidus aestivas compellit Noctifer horas*; Nemes. 1, 86.87: *Sed iam Sol demittit equos de culmine mundi / fulmineo suadens gregibus praeberere liquores*; 2, 88-90: *Sic pueri Donacen toto sub sole canebant / frigidus e silvis donec descendere suasit / Hesperus et stabulis pastos inducere tauros*; 3, 66-68: *Haec Pan Maenalia pueros in valle doceta / sparsas donec oves campo conducere in unum / nox iubet*.

<sup>65</sup> Per l'uso dell'espressione nella letteratura umanistica: Allegr. *Egl.* 8, 64 *Nunc maiora manent; fete procul ite capelle*; Pontano *Erid.* 1, 4, 1 *Pastores, cohibete gregem, procul ite, capellae*; Mantov. *Adul.* 9, 210 *Et castella ruunt; procul hinc, procul ite, capellae*; D'Arco *Num.* 1, 12, 9 *Inserere nunc, Galathaea, pyros; vos ite, capellae*; T. Folengo *Zanit. (Tusc.)* 571 *Nec te nec quemquam sequar amplius; ite, capellae*.

<sup>66</sup> Il nome è attestato nella poesia umanistica anche in Bargaeus *Syrias* 8, 518 *Uno eodemque ictu caesum caput, inde Lycarbam*.

(*Latratu turbabis agens, montisque per altos*); dove viene consigliato l'uso di cani e vengono individuati i diversi tipi di utilizzo nella caccia<sup>67</sup>.

L'intervento di Zefireo (vv. 72-74) verte, invece, su un altro motivo: quello della raccolta. In questo caso, i termini a cui si fa riferimento non sono bucolici.

Zefireo rivolge un'esortazione a fare presto al pastore interlocutore, il cui nome viene collocato a inizio del v. 72, che fa da richiamo all'esortazione del v. 69 ed è espressa con la formula *hoc age*. Subito dopo è descritta l'attività in cui è occupato mentre l'altro riporta il bestiame alle stalle: la raccolta di nespole e di sorbe: in entrambi i casi prodotti non bucolici o, comunque, non appartenenti alla bucolica classica<sup>68</sup>.

Il v. 74 è invece dedicato a un altro motivo: la destinazione dei frutti. Il verso è, infatti, ripartito fra una prima sezione dedicata alle nespole, *his*, di cui è ghiotta la Sila di Sincerio e una seconda dedicata alle sorbe che piacciono alla *Rufula* di Zefireo. I due nomi fanno riferimento evidentemente a due delle pecorelle o pecore menzionate nel v. 69 e 70; meno probabile che stiano a indicare due donne, visto che i due nomi meglio si adattano ad animali che a fanciulle. Il nome *Rufula* richiama, infatti, *Rufa*, il nome della capra menzionata da Sincerio al v. 51: d'altra parte entrambi i nomi si trovano in Catullo (*Carm.* 59,1 *Bononiensis Rufa Rufulum fellat*), dove può comparire la forma maschile *Rufulus*, ed è probabile che nella scelta dei nomi per gli animali del gregge sia attivo nel Pontano il ricordo del passo catulliano<sup>69</sup>. Il nome Sila fa riferimento, invece, evidentemente a un animale proveniente dalla Sila: già in Verg. *Georg.* 3,219 (*Pascitur in magna Sila formosa iuuenca*) l'altopiano calabrese è celebrato come zona ricca di pascoli<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> Per l'uso incipitario del termine cfr. anche: Val. Fl. *Argon.* 6,112 *Latratuque cohors quanto sonat horrida Ditis*; Claud. *Carm.* 18,135 *Latratu terrere lupos; cum tardior idem*; *Carm.* Luc. 330 *Latratu saeue insontes et dente procaci.*"; Alex. Neck. *Aes.* 5,1 *Latratu blando Canis et uibramine caudae*; Gualt. *Angl. Fab.* 23,11 *Latratu tua furta loquar, nisi sponte recedas*; Hugo Mat. *Milit.* 7,178 *Latratu, domini conticuere sonis*.

<sup>68</sup> Le nespole compaiono nella poesia latina classica e medievale in Pallad. *Insit.* 69 *Mespilaque exarmat pugnacibus horrida membris*; *Insit.* 91 *Mespilus huic paret lapidosaque uiscera mutans*; *Insit.* 106 *Mespilus admissio germine tuta subit*; Amarc. *Serm.* 3,623 *Tum pirus et pinus tum mespila fructificauit*, Alex. Neck. *Laud.* 8,91 *Mespila cum cerasis et prunis sponte relinquish*. Per la poesia umanistica italiana cfr. Gerol. Da Este *Carm.* 3, 54 *Mespila, iuglandes, Phillis amica dabit*; dove vengono menzionate insieme a un nome bucolico, *Phillis*; Mantov. *Blas.* 1, 403 *Fagineasque nuces, barbataque mespila: nec non*; Poliz. *Sylvae* 2, 375 *Mespila, cumque piris miserorum munus amantum*; Blosio *Suburb.* 224 *Mespila: Macte animo. qui dura atque aspera mollis*; Paling. *Zod.* 3, 261 *Mespilus atque olea et cerasus, non sorbus et ulmus*. Le sorbe non compaiono nella bucolica classica, ma sono attestate nella poesia classica e medievale in: Verg. *Georg.* 3,380 *Fermento atque acidis imitantur uitea sorbis*; Petron. *Sat.* 135,12 *Conseruabat opes humilis casa, mitia sorba*; Mart. *Epigr.* 13,26,1 *Sorba sumus, molles nimium tendentia uentres*; Seren. *Med.* 555 *Castaneas coxisse nuces et sorba uetusta*; Pallad. *Insit.* 137 *Sorba suos partus merito maioris honestant*; Radbert. *Carm.* 1,71 *Vt, quicquid iam uiximus actenus, omnia sorbas*"; Eupol. *Bibl.* 1,681 *Inprobe! Non semper mollis cadit arbore sorba*; Donizo *Math.* 2,347 *Sustinet istorum Sorbaria castra uirorum*; Aegid. Par. *Karol.* 2,439 *Ille uiris acidas nactis in pocula sorbas*; Ioh. Garl. *Comp.* 4,173 *Vitea sunt uina, sed potus sorba malignus*; *Comp.* 4,172 *Fermento atque acidis imitantur uitea sorbis*. Esse, però, compaiono nella bucolica di Boccaccio: Boccaccio *Egl.* 5, 53 *Glandibus aut sorbis. Referat quis grandia quantum* e poi in: Marrasio *Carm.* 30, 57 *In mare proiectum sorbes, balena, ciboque*; Braccesi *Carm.* 2, 7, 48 *Cerese, mora rubens, acida sorba iuglans.*; Pontano *Egl.* 1, 420 *Castanea e molli sorbisque virentibus, idem*; *Egl.* 6, 46 *Quin et cariculas, quin mitia sorba nucemque*; Poliz. *Sylvae* 2, 373 *Sorbaque cum cerasis, duroque putamine clausa*; Andreliano *Bucol.* 8, 27 *Intempestiva decerptum ex arbore sorbum*; *Bucol.* 12, 255 *Quem velut ipsa dies sorbum maturat acerbum*; Navagero *lusus* 27, 69 *Quantum mite pirus sorbis est dulcius ipsis*; Paling. *Zod.* 11, 421 *Ipsae etiam inter se distant; ceu sorbus ab ulmo*; Rota *Eleg.* 2, 2, 22 *Barra uvas, largo sorba Cremana sinu*.

<sup>69</sup> Il nome è attestato al maschile anche in *Carm.* epigr. 626,3 *Rufulus cognomine, cuius ut na.....*

<sup>70</sup> È da ricordare a margine che nell'epigramma 11, 23 di Marziale *Sila* compare come nome proprio femminile, per una donna che il poeta non vuole a nessun costo sposare: Mart. *Epigr.* 11,23,1 *Nubere Sila mihi nulla non lege parata est*; *Epigr.* 11,23,16 *Inuenies qui te ducere, Sila, uelit*". *Epigr.* 11,23,2 *Sed Silam nulla ducere lege uolo*.

vv. 75-77: Sincerius Eia eia, Saturisca, domum, ad praesepia nota,  
Quid segnes? Eia ite, eia; nox advenit, eia,  
Ite domum; insidiis nox opportuna luporum est.

I vv. 75-77 segnano la conclusione dell'ecloga, che termina con l'appello rivolto da Sincerio, che sprona il bestiame a tornare alle stalle. I versi rivelano la ricerca di un effetto realistico nell'esortazione, come mostra l'interiezione *eia eia*, che scandisce i vari appelli che si susseguono nei tre versi. L'enfasi e il mimetismo sono forniti, oltre che dall'iterazione di *eia* a inizio del v. 75, dall'apostrofe immediatamente successiva alla capretta *Saturisca*, da un'interrogativa che interrompe la sequenza dell'esortazione (v., 76, *quid segnes*) e, quindi, dall'imperativo *ite* incorniciato da due interiezioni (*eia; eia*).

L'appello a tornare a casa *ite domum* è bucolico virgiliano e presente sia in Verg. *Ecl.* 7,44 (*Ite domum pasti, si quis pudor, ite iuueni*) rivolto ai vitelli che in *Ecl.* 10,77 (*Ite domum saturae, uenit Hesperus, ite capellae*), rivolto alle caprette, ma è soprattutto la chiusa della decima ecloga a venire riecheggiata: nel testo pontaniano non è presente il vocativo *saturae capellae*, ma è menzionato il nome *Saturisca*, che, pur essendo originale, sembra alludere proprio dall'ipotesto virgiliano. Infine, l'espressione *nox adveniet* del v. 76 è, come nota già la Monti Sabia<sup>71</sup>, una riscrittura del virgiliano *venit Hesperus*. L'ultimo verso dell'ecloga pontaniana si riallaccia, dunque, con evidenza all'ultimo verso della decima ecloga virgiliana. Tacitamente è dunque instaurato un parallelo: la terza ecloga pontaniana si chiude come la decima ecloga virgiliana e ad accostarle è anche lo stesso numero di versi, 77.

Il verso 77 è occupato, per il resto, dall'evocazione del pericolo dei lupi: la notte è, infatti, definita opportuna alle insidie dei lupi. L'associazione delle insidie con i lupi è già bucolica e in Verg. *Ecl.* 5, 60 (*Nec lupus insidias pecori, nec retia ceruis*), ma i pericoli comportati dall'arrivo dei lupi non vengono mai esplicitate nei finali più 'delicati' della elegante bucolica classica.

---

<sup>71</sup> I. I. Pontani *Eclogae, Nota* al v. 69, p. 103.

## Acon

### Introduzione

Il quarto componimento della raccolta delle *Eclogae* prende il nome dal protagonista del mito di trasformazione collocato nella sua parte iniziale, nei vv. 1-15, che narra la metamorfosi in navone della giovane Nape.

L'ecloga presenta, infatti, una struttura piuttosto complessa, organizzata su diversi piani narrativi delimitati da diverse cornici. Il mito di trasformazione che occupa i primi quindici versi è, infatti, ricordato da Petasillo come narrazione udita da Meliseo: Petasillo riporta, quindi, un mito, che a sua volta aveva riferito Meliseo e il racconto passa, dunque, attraverso un duplice filtro narrativo. Il successivo sviluppo del componimento vede la presenza di altri canti di Meliseo riportati da uno dei due interlocutori dell'ecloga: Petasillo o Saliunco. Petasillo riporta un canto d'amore del pastore ai vv. 28-44, Saliunco, a sua volta, riferisce altri due canti di Meliseo che hanno come soggetto principale l'amore per la moglie: il primo nei vv. 66-71; il secondo nei vv. 75-96. Infine, Petasillo riporta, nei vv. 126-178, un canto di dolore e disperazione del pastore.

Altro carattere peculiare dell'ecloga è rappresentato dalla cornice generale stessa, il dialogo fra Petasillo e Saliunco: il componimento si snoda per larga parte come un dialogo fra i due, ma nei versi finali questo dialogo ha fine; la prospettiva narrativa esce dal loro dialogo e l'io-narrante fornisce una descrizione dei due. Un tale struttura, che prevede un dialogo e poi il commento finale fuori dalla cornice dialogica dei pastori, costituisce una rarità nella bucolica classica. Nella tradizione classica, infatti, nella bucolica virgiliana, di Calpurnio e Nemesiano, le possibilità di sviluppo dell'ecloga sono altre: il dialogo si protrae per tutta l'estensione del componimento (la prima, terza; quinta; settima; nona virgiliana; la prima, terza, quarta, sesta, settima di Calpurnio; la prima di Nemesiano); oppure esso è completamente assente e l'ecloga è strutturata con una voce narrante esterna (quarta ecloga virgiliana), oppure la voce narrante è presente sia prima dell'avvio del dialogo dei due pastori che dopo (tutte le altre). La struttura adottata qui dal Pontano, invece, fornisce l'illusione del dialogo sino alla fine e solo negli ultimi versi (vv. 188-198) se ne proietta al di fuori. Si tratta, dunque, di una struttura sicuramente più disomogenea e meno armonica di quella tradizionale, ma forse, nel suo genere, più 'accattivante'.

A questa alternanza di piani narrativi si associa anche una complessa strutturazione di piani temporali. I canti di Meliseo appartengono al passato, in quanto si svolgevano dunque in un passato non sempre ben definito. La narrazione del mito di trasformazione di Nape si svolgeva, ad esempio, quando Petasillo e Saliunco erano ancora giovani, come si evince dal v. 16 (*haec nobis quondam pueris Meliseus ad ignem*), ma gli altri canti sono proiettati in un non meglio precisato passato: così avviene per il canto d'amore per Ariadna, che viene introdotto nel v. 27 dal verbo *cecinit* e dalla formula *veteres amores*. Gli altri canti d'amore riferiti da Saliunco sono, ugualmente, introdotti da verbi al passato e al v. 60 Saliunco introduce con queste parole: *Et nostri, Petasille, greges sensere canentem*. Per la fine del primo canto è usato il piuccheperfetto *desierat* (v. 72) e per quella del secondo un altro piuccheperfetto *finierat* (v. 97). Nel v. 115 questa proiezione nel passato appare ancora più chiara, grazie alle parole di Saliunco: *haec memini, Petasille, iuvat meminisse*. L'intervento successivo di Petasillo riporta, ugualmente, un lungo canto di Meliseo, che appartiene al passato: la reazione della natura al suo canto è, infatti, segnata dal verbo *ingemuere*.

Infine, nel v. 188 anche il dialogo di Saliunco e Petasillo viene proiettato dalla voce narrante in un passato indefinito: *haec Saliuncus et haec referebat arundine*

*clarus*. Quindi, ricapitolando, l'ecloga si compone di un dialogo passato in cui i due ortolani ricordano il canto di Meliseo che appartiene a un piano temporale anteriore. I canti di Meliseo scivolano, dunque, in un secondo livello temporale ancora più remoto.

Inoltre, anche nei canti del pastore, mediante le informazioni fornite dallo stesso Meliseo, è possibile individuare diversi piani temporali.

Sono fondamentalmente due le tipologie di canto intonato dal pastore Meliseo che compaiono nell'ecloga: dapprima Saliunco e Petasillo riportano due canti d'amore per la donna amata, Ariadna, i cui toni sono estremamente sereni e gioiosi (vv. 28-43); (vv.66-71; 75-96); in un secondo momento, Petasillo, riporta un canto dalle caratteristiche diametralmente opposte, incentrato sul tema della perdita improvvisa, del senso di scacco derivante da una tragedia inaspettata, e condotto secondo le modalità del lamento. I diversi caratteri dei due canti farebbero già pensare a un'appartenenza a due fasi diverse della biografia di Meliseo, ma Petasillo e Saliunco non vi fanno chiaramente riferimento.

Diversi piani temporali sono, invece, ben distinguibili all'interno del canto di dolore di Meliseo. Il ritornello che lo scandisce in diverse sezioni, e che è costituito da un appello alle rane a ripetere il loro dolore, varia, infatti, leggermente, ma significativamente nel corso del canto.

La prima sezione del canto di dolore di Meliseo (vv. 126-137) è incentrata sulla figura di Ariadna, della quale viene riportato un canto, a cui si unisce quello dell'usignolo: l'appello rivolto alle rane è quello di rinnovare "vecchi lamenti" (*veteres querelas*). Il dolore delle rane è definito ancora vecchio anche dopo il secondo quadro affrescato nei vv. 138-146: un lupo che strappa un agnellino dalle mammelle della madre. Il riferimento va inteso, probabilmente, ancora in senso biografico, visto che Meliseo si auto-raffigura lanciarsi a precipizio all'inseguimento dell'animale, ma invano.

Nel quadro successivo (vv. 147-159) è raffigurato, invece, un furto subito da Meliseo; il riferimento ai Briganti, che va letto probabilmente come un'allusione ai francesi, fa pensare ancora una volta alla rappresentazione di un dramma personale: questa volta, le rane sono invitate a ripetere un lamento "recente": *o mecum questus, ranae, geminate recentes!* Si tratta, quindi, di un dramma e di un dolore che sono temporalmente più vicini.

Il quadro successivo (vv. 161-176), che rappresenta un disastro immane che piomba dall'alto, apportando una strage generale di bestiame e raccolto, termina con un appello alle rane, chiamate a modulare un "lamento nuovo": *et luctum geminate intendite questus*.

Nell'ultimo canto di Meliseo è, dunque, individuabile una certa sequenza temporale, che è difficile ricollegare precisamente agli eventi biografici della vita del Pontano, ma che è costruita secondo una scala drammatica ascendente. E realmente gli ultimi anni di vita dell'umanista ne rappresentarono il momento più difficile e drammatico.

I caratteri della figura di Meliseo che emergono dall'*Acon* si profilano, pertanto, come i più complessi fra quelli delineati nelle *Eclogae* e, in ultima analisi, della produzione pontaniana. Se nel *Meliseus*, ecloga che gli veniva addirittura intitolata, il personaggio abbracciava le modalità del canto pastorale funebre e si faceva, in sostanza, cantore di un *threnos* per la moglie, nella quarta ecloga egli assume un'importanza decisamente più spiccata e i tratti di un cantore quasi proteiforme. Reale protagonista della seconda ecloga è, infatti, la moglie, Ariadna, che domina in tutte le immagini dei canti sia di Patulci che di Meliseo: è attorno alla figura della donna che si snoda tutto il componimento.

Asse conduttore della quarta ecloga è, invece, proprio la figura di Meliseo, che appare decisamente più variegata e ricca di sfaccettature rispetto a come veniva

presentata nella seconda ecloga. La complessità del personaggio emerge sia nei canti che gli sono attribuiti, che nelle modalità descrittive con cui viene ritratto.

Innanzitutto, come cantore, Meliseo tradisce nell'*Acon* nuovi caratteri distintivi. Se nella *Lepidina* del pastore era presentato appena uno stralcio di canto, che si risolveva in sostanza in un lamento per la morte della figlia Fosforide; se nel *Meliseus* oggetto unico del suo canto era il lutto per la morte della moglie, e se nella *Coryle* la sua figura viene appena citata fra i cantori del nocciolo, di diversa natura sono i canti di Meliseo nel componimento in questione, in cui egli mostra una varietà e ampiezza d'ispirazione, che va a coincidere, in sostanza, con quella del Pontano.

Come visto, a Meliseo è attribuito, da Petasillo, il mito di trasformazione che apre l'ecloga: egli svela, dunque, un nuovo volto di narratore di 'metamorfosi' e si tratta di un aspetto della figura del pastore che coincide con quello della produzione poetica del Pontano, che mostra in più punti una predilezione per il modulo narrativo metamorfico<sup>1</sup>.

Il canto di Meliseo, che occupa i vv. 28 e il v. 44, mostra, invece, caratteristiche diverse. Esso è modulato sul motivo, tipico nella bucolica, dell'*huc ades*, ovvero del pastore che invoca la donna amata, esortandola ad avvicinarsi e mostrandole i doni che ha in serbo per lei. Il motivo viene immesso e trasmesso nella tradizione bucolica dall'episodio di Polifemo e Galatea dell'undicesimo idillio teocriteo, ma nella poesia latina trova due principali riscritture: una bucolica, l'altra ovidiana. La riscrittura latina bucolica è rappresentata dalla seconda ecloga virgiliana in cui alla coppia Polifemo-Galatea è sostituita quella Coridone-Alessi; la versione ovidiana del mito è, invece, contenuta nel tredicesimo libro delle *Metamorfosi* (vv. 750-869), dove l'identità dei due protagonisti è conservata e protagonisti dell'episodio sono, appunto, Polifemo e Galatea.

Meliseo viene, dunque, ritratto come cantore di un *topos* di origine bucolica: che egli detenga i tratti del cantore bucolico, è già stato messo in luce<sup>2</sup>, ciò che colpisce è il tono del canto, che non è trenodico e scomposto come nella seconda ecloga, ma leggero ed elegante, come i canti della migliore tradizione bucolica.

I due canti di Meliseo, riferiti da Saliunco nei vv. 66-71 e 80-96, presentano, poi, una commistione di elementi bucolici-pastorali e di elementi amorosi: entrambi sono canti d'amore per Ariadna, in cui gli elementi della natura sono presi a termine di paragone per la bellezza della donna. Benché i riferimenti 'pastorali' siano presenti, come vedremo più analiticamente nel commento, il motivo 'bucolico' dei canti è in netta minoranza rispetto a quello, preponderante, elegiaco-amoroso. L'identità di Meliseo che emerge da questi canti è, dunque, essenzialmente quella di cantore d'amore, che va ad affiancarsi a quella di narratore metamorfico-ovidiano e cantore bucolico. Si sta così ricoprendo tutta la gamma di motivi che rientrano nelle corde dell'ispirazione pontaniana e la figura del pastore delineata nella quarta ecloga sembra la più emblematica e adatta a fungere da *alter ego* per il poeta stesso.

L'ultimo canto attribuito a Meliseo si differenzia nettamente dai precedenti per estensione e per toni. In primo luogo, è più esteso (vv. 126-178); in secondo luogo, si tratta di un canto di dolore, in cui il poeta canta dolori e disgrazie in maniera più o meno realistica. Nell'ultimo canto è, quindi, riconoscibile il Meliseo, a cui ci hanno abituato la prima e la seconda ecloga, il pastore dal canto doloroso e inconsolabile. Dunque, un'ulteriore faccia dello stesso personaggio, in realtà già nota, viene, offerta nella sezione finale dell'ecloga.

Ma la figura di Meliseo si arricchisce di sfaccettature non solo per il contenuto e le modalità del suo canto, ma anche per le descrizioni che riceve e per i contesti in cui

---

<sup>1</sup> Si rimanda allo studio sulla presenza di miti 'metamorfici' nella poesia pontaniana di D. Coppini, *Le metamorfosi del Pontano*, pp. 75-108, (pp. 88-89) in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. Anselmi e M. Guerra, Bologna, Gedit, 2006

<sup>2</sup> Cfr. Introduzione al *Meliseus*.

viene colta. Nei vv. 16-27, che fungono da passaggio fra il mito di Nape e il primo canto di Meliseo, egli è descritto a cena seduto a una mensa imbandita con ortaggi e in compagnia di ortolani. La sua identità di pastore bucolico rimane indiscussa e predominante ed emerge dalle stesse dichiarazioni di Saliunco (vv. 20-22: *non puduit cantorem igitur resonantis avenae / cui tot oues, pecoris tantum, mulctralia tanta / pellitum pastorem olitorum accumbere mensis*), ma a questa si affianca una spiccata simpatia per gli ortolani e la dimensione ortolana, che emerge anche nei vv. 45-59, dove ne viene ancora una volta sottolineata l'amicizia con gli ortolani e l'apprezzamento per i loro piatti.

Ancora più singolare, però, è la raffigurazione che egli riceve ai vv. 102-114, dove viene rappresentato nel mezzo di una frotta di maiali a cui sparge ghiande, finché i suoi cani non mettono in fuga le bestie. Di certo la rappresentazione, in cui predominante è la rusticità della figura del pastore e la violenza degli animali menzionati, denota tratti in netto contrasto con quella di un pastore tipico della tradizione bucolica. Accanto all'immagine di pastore-cantore autorevole ed elegante, si affaccia un volto più 'oscuro' e atipico di Meliseo, che si addice, però, bene alla *Stimmung* generale del componimento.

Per quanto riguarda la figura di Ariadna delineata nell'*Acon*, il dato più evidente è che non ne viene mai menzionata esplicitamente la morte. Ben tre canti di Meliseo hanno come protagonista la donna e la sua bellezza (vv. 28-44; vv. 66-71; vv. 75-96) e il tono in essi adottato non indugia minimamente al lamento e all'esternazione di un dolore, ma offre un'esaltazione spensierata, leggiadra e serena di Ariadna, del suo amore, della sua bellezza, che farebbe escludere il ricordo della morte della donna. Tuttavia, come già esaminato, i canti intonati con queste caratteristiche sono sempre proiettati nel passato: del primo canto si dice esplicitamente che riguarda vecchi amori: v. 27 *haec cecinit, ueteres fassus per carmen amores*. I due canti di amore riferiti da Saliunco (vv. 66-71; vv. 75-96) appartengono, ugualmente al passato, come mostra l'uso dei tempi passati in riferimento all'ascolto del canto: *sensere* (v. 60); *stupuere* (v. 62); *tenuere* (v. 63); *iacuere* (v. 64). Inoltre, la figura di Ariadna è protagonista anche dell'ultimo canto di Meliseo e in questo assume una caratterizzazione diversa. Nei vv. 126-137, con un'elegante soluzione stilistica, è immaginata, da Meliseo, cantare presso i noccioli e struggersi per l'assenza del marito: Ariadna, quindi, cantata dal pastore, a sua volta canta il marito. Ma si tratta di un canto dai caratteri ben precisi: è un canto doloroso, come mostra l'"accompagnamento" sonoro dell'usignolo, i cui lamenti fanno eco alle parole della donna. Ariadna sta cantando, poi, gli amori assenti del marito (*coniugis absentes amores*; v. 128); piange le gioie del letto che le sono state derubate (*torum queritur fraudataque gaudia lecti*, v. 133). Nel canto non si fa mai chiaramente cenno alla morte – così come non se ne fa nelle sezioni successive –, ma a me sembra che qui emerga tutta l'intenzione del poeta di alludere alla morte della moglie, sebbene in maniera estremamente raffinata<sup>3</sup>. Egli ha, insomma, assunto il punto di vista della moglie morta: non è Meliseo a dolersi per la mancanza della moglie defunta, ma è la moglie a lamentarsi della mancanza del marito, da cui è separato dalla vita. Anche la presentazione 'stilizzata' con cui è introdotta la donna, raffigurata intenta alla filatura presso il nocciolo, ha più i caratteri del fantasma, che del riferimento a una donna reale. A supportare questa chiave interpretativa è, infine, anche la figura dell'usignolo che accompagna il canto di Ariadna con il suo lamento, come, come un segnale nefasto, un canto di morte. È una raffigurazione della morte della donna molto diversa da quella scomposta e patetica del *Meliseo*, ma ugualmente toccante.

---

<sup>3</sup> Di diverso avviso il Grant, che vuole vedervi un riferimento alle frequenti assenze del Pontano, dovute ai suoi impegni diplomatici e politici. Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, pp. 234-5.

Per quanto riguarda la struttura portante dell'ecloga, uno spazio particolare va dedicato agli interlocutori Petasillo e Saliunco. Si tratta, ancora, una volta di nomi originali del Pontano: se Saliunco può, in qualche modo, richiamare alla pianta della salianca, menzionata in Virgilio (*Ecl.* 5,17 *Puniceis humilis quantum salianca rosetis*), più difficile l'identificazione di Petasillo, che forse allude al termine *petasus*, che stava a indicare un particolare cappello a larga tesa. Ma i criteri della scelta dei nomi restano, tuttavia, difficili da intendere.

Singolare è anche la natura non bucolica e non pastorale delle figure di Saliunco e Petasillo, che emerge, in più punti dell'ecloga, dalle loro stesse parole e della descrizione fatta dalla voce narrante nella parte finale del componimento. Innanzitutto, i due non vengono mai definiti 'pastori', e anzi per tutto il corso dell'ecloga tendono a evidenziare uno scarto di fondo e una distanza fra sé stessi e Meliseo, che è invece definito pastore (vv. 20-22). È lo stesso Saliunco a fornire una propria definizione: nel ricordare Meliseo che sedeva alla loro tavola, parla di *olitorum mensis* (v. 22). Saliunco si autodefinisce, quindi, ortolano; e tale natura era evidente anche dalla descrizione della stessa mensa, imbandita con rapa, fava, apio, ruta e coriandro (vv. 16-19), elementi che non sono propri della tradizione bucolica. Petasillo ribadisce la definizione data da Saliunco al v. 22, nel v. 53, dove, parlando del suo rapporto con Meliseo, lo definisce amico sia di pastori che di ortolani (v. 52). Nei successivi versi, poi, egli esprime il proprio "ideale" di mensa, che si avvale ancora della menzione di elementi ortolani e altri rispetto alla bucolica (vv. 53-59).

L'ultima sezione del componimento, infine, si concentra proprio su Saliunco e Petasillo, descrivendoli intenti in una scena di raccolta di funghi e asparagi. I vv. 188-189 fungono da commento al dialogo e ai canti dei due: di loro viene esaltata l'abilità con il flauto, ma mai compare la definizione di "pastori". Infine, negli ultimi versi, viene fatto cenno a una sorta di 'maestro' dei due ortolani, Labeone. È interessante notare come il nome sia presente nella poesia classica, ma ancora una volta al di fuori della tradizione pastorale e solo nella tradizione satirica: Hor. *Sat.* 1,3,82 *In cruce suffigat, Labeone insanior inter*; Pers. *Sat.* 1,4 *Ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem* e Petron. *Sat.* 137,8 *Atque esto quicquid Seruius et Labeo*, a riprova di una sostanziale estraneità al codice bucolico.

Accanto a questi protagonisti, che dialogano quasi per tutta l'estensione del componimento, l'ecloga presenta altri personaggi che sono menzionati solo nella prima parte, ovvero nel mito di trasformazione di Nape che va dal v. 1 al v. 15. Benché l'estensione del mito sia piuttosto ridotta, è proprio uno dei protagonisti a dare il nome a tutta l'ecloga: Acone.

Nel mito, Acone è il giovane innamorato di Nape, che ne causa la morte, osando anteporre la sua bellezza a quella delle ninfe Naiadi. Del giovane viene fornito un ritratto breve e tuttavia incisivo: è definito *puer acer* ed è descritto, in un primo momento, intento nel proferire parole 'violente' alle dee, come, mostrano i verbi forti *verberat* e *increpat ore*; in un secondo momento, dopo la morte di Nape, egli è colto intento ad esternazioni altrettanto violente del suo dolore: *scidit ora comamque a vertice vellit/ et clamore nemus complevit questibus auras* (v. 8-9). Acon è, dunque, una figura in qualche modo incapace di contenere i propri istinti e il suo peccato è legato proprio a un atto di *hybris* nei confronti del dio. Il suo difetto è, dunque, l'incapacità di parlare in maniera adatta, opportuna e il suo personaggio funge da ammonimento in questo senso.

Un Acon è menzionato anche nella prima ecloga (v. 59, *Quae mihi frater Acon, soror et soror altera dixit*), dove figura come fratello di Lepidina. Del nome non c'è nessuna attestazione nella tradizione letteraria latina, mentre esso trova attestazioni nella poesia successiva. Navagero intitola un carme del suo *Lusus* ugualmente *Acon* (*Lusus* 19). In Navagero Acon è il nome di un pastore che canta il suo amore infelice per Telayra, dopo una lunga apostrofe alla ninfa Echo, in cui si allude anche al suo mito di

trasformazione (Navagero *Lusus* 19, 6 *Ipse ego lanigeri ductor Acon pecoris*): qui può avere, dunque, operato l'influenza della bucolica pontaniana, benché in questa Acon non sia raffigurato come pastore. Acone compare anche in un brevissimo epigramma di F. Molza *Varia* 134, *Callirohes vultus hic multa daedalus arte / Expressit saeva tabe peresus Acon, / Proderet ut flammis, namque haec ut cera liquescit, / Sic miserum saevo Cypris in igne liquat*. In Sporeni *Carm.* 2, 29, 160 *Flavus Acon flavi piscator in aequora Turri* viene citato, ugualmente un Acon, che è però descritto come pescatore. Nel breve carme 1, 22 di Cichino Acone compare ancora in un contesto pastorale, impegnato a immolare delle pecore (*Carm.* 1, 22, 2 *Mactat Acon vobis, rustica liba ferens*; 1, 22, 8 *Gaudia dum properans ad sua fertur Acon*). Infine il nome ricorre in un epigramma di R. Luisini, questa volta senza attributi pastorali: *Carm.* 244, 1 *Lumine Acon dextro cassus, Leonella sinistro*; *Carm.* 244, 3 *Pulcher Acon lumen, quod habes, concede sorori*,

Giovane amata da Acone e vera protagonista del mito di trasformazione è Nape, che rimane, suo malgrado, vittima dello *phthonos ton theon* scatenato dall'innamorato. Il nome Nape costituisce un nome parlante: *nape* è in latino il navone e con questo significato è adottato qui.

Tuttavia come nome proprio Nape compare già in Ovidio, in *Am.* 1,11,2 (*Docta neque ancillas inter habenda Nape*); in *Am.* 1,12,4 (*Ad limen digitos restitit icta Nape*) come ancella di Corinna, mentre in *Met.* 3,214 *Deque lupo concepta Nape pecudesque secuta*, dove è il nome di una cagna. Nella letteratura latina umanistica, ugualmente, il nome è attestato in Marullo *Epigr.* 1, 19, tit.19. de Nape; *Epigr.* 1, 44, 2 *Mater Nape non prodidit*; Bembo *Carm.* 9, 12 *Seu tenet umbrosa Maenalis ora nape*; Navagero *Lusus* 13, 2 *Thyrsis, cumque suo Thyrside fida Nape*; Sporeni *Carm.* 3, 42, 1 *Flava Nape flavos hederis collecta capillos*; Cichino *Carm.* 2, 45, 20 *Dicat ab invita basia rapta Nape*.

Nape è, dunque, la protagonista del mito di trasformazione, in quanto viene convertita in una particolare specie di rapa, il navone. Se il mito di trasformazione adotta caratteri tipici ovidiani (la trasformazione in pianta, la morte per veleno)<sup>4</sup>, atipico è il prodotto della trasformazione, un navone, un ortaggio che non trova menzione nella tradizione poetica letteraria antica. È forse anche questo dato a spingere il poeta a costruire, qui, un mito di trasformazione sul navone, spinto dal desiderio di una resa originale.

Ancora più interessante è la presenza, nel mito di metamorfosi, di un terzo personaggio, il dio Vertumno, che è, in effetti, l'autore della conversione (vv. 13-15: *in bulbum conuersa solo radici bus haesit / Vesti team foliis deus et frondescere iussit / vestit eam foliis deus et frondescere iussit / hinc olus, hinc herbosa Nape turgescit in agris*). La presenza del dio Vertumno in questo frangente appare significativa e pertinente, in quanto egli nella mitologia classica è marito di Pomona, dea degli orti, e protagonista anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio (XIV, vv. 623 ss.). Dunque, nella sezione iniziale dell'ecloga, nel mito di trasformazione, sono presenti ben due riferimenti agli orti: il navone, prodotto della trasformazione di Nape, e l'autore della metamorfosi, Vertumno, legato strettamente alla figura di Pomona.

Il mito di Nape, che sembrerebbe trovarsi un po'troppo isolato e staccato dal resto del componimento, detiene, invece, un significato fondamentale ed emblematico delle nuove istanze che trovano voce nell'ecloga. L'ecloga, cioè, si apre all'insegna di un racconto dai tratti spiccatamente 'ortolani' e prosegue, in seguito, in questa direzione, in maniera anche piuttosto esplicita. Lungi dall'essere un nucleo avulso dal contesto, il mito di Nape contiene, dunque, in nuce il senso e il significato della nuova tendenza poetica che emerge nella quarta ecloga del Pontano.

<sup>4</sup> Per i caratteri ovidici del mito cfr. D. Coppini, *Le metamorfosi del Pontano*, p. 88-89.

Nella classificazione delle ecloghe che egli conduce nel suo studio sulla bucolica neo-latina, Grant annovera l'*Acon* fra le 'garden eclogues', le *eclogae holitoriae*, i cui protagonisti sono ortolani e i regali d'amore fiori e verdure<sup>5</sup>. Tuttavia, lo studioso dedica appena una citazione di sfuggita all'*Acon*, laddove a noi sembra che l'ecloga del Pontano rivesta un ruolo molto più importante nella bucolica umanistica.

Nello sviluppo dell'ecloga sono, infatti, molti gli elementi che richiamano a una dimensione diversa da quella bucolica per contenuti e terminologia e verranno analizzati microscopicamente nel corso del commento.

Ma il dato più interessante è costituito da quei passaggi in cui emerge prepotentemente la coscienza di appartenere a un codice che si allontana da quello bucolico e di stare, quindi, avviando un nuovo codice e un nuovo corso poetico. Questi frangenti, per così dire speculari, testimoniano una volontà poetica precisa e risultano in qualche modo 'fondanti' per questo nuovo codice, che potremmo definire ortolano, o olitorio, perché forniscono una serie di attributi e delineano una serie di caratteri, che contribuiscono a definire la nuova dimensione.

Nei vv. 16-19, Meliseo è raffigurato mentre racconta, accanto al fuoco, il mito di trasformazione di Nape, gustando rape, vinello, fave pestate cosparse di morchia, ruta mischiata al sedano e coriandro mischiato ad aceto. La mensa raffigurata è già emblematica di una profonda innovazione rispetto alla tradizione bucolica, dal momento che nessuna delle pietanze menzionate vi vengono mai citate.

Ma è nei versi immediatamente successivi che prende forma una riflessione compiuta e consapevole a tal riguardo: nei vv. 20-23 Saliunco fa notare come Meliseo, pastore illustre, dalla zampogna risonante e dal ricco gregge, non abbia disdegnato di ruttare alla mensa degli ortolani porri e cipolle vecchie. Le due dimensioni, quella bucolica e quella ortolana, vengono in questo passaggio contrapposte in maniera esplicita. Alla prima spetta ancora un riconoscimento maggiore, la collocazione su un livello superiore: d'altra parte l'accento alla zampogna risonante farebbe pensare proprio a un riferimento a una poesia più elegante e illustre.

Nei vv. 24-25, il pastore Petasillo ribadisce l'amore di Meliseo per la verdura: lo conduceva un tempo dagli ortolani proprio il desiderio della cipollina novella, la zucchini, la menta, il sisimbrio.

Quindi, i primi tratti della bipolarità che attraversa l'ecloga sono stati concentrati proprio nella figura di Meliseo, che è caratterizzata da una sorta di 'schizofrenia' che la colloca a metà strada fra una dimensione e l'altra. Nello stesso canto d'amore per Ariadna, d'altra parte, il pastore accanto alla menzione bucolica di mirti e ligustri (vv. 28-29) affianca la promessa di fagioli, ceci e rose (v. 30-31), riguardo alle quali si precisa che sono coltivate negli orti.

Un altro passaggio di grande interesse è costituito dai vv. 45-59. Meliseo viene descritto dopo la fine di un suo canto, mentre strappa da terra i 'doni dell'orto', il mentastro, il porro, l'aneto, e con questo carico si ritira sui propri monti e nei propri pascoli. Tuttavia, dai monti ricorda di inviare agli ortolani la propria ricotta e il proprio latte, essendo contemporaneamente amico dei pastori e degli ortolani. Nei versi viene delimitata una distanza, che è anche spaziale, fra gli ortolani e Meliseo, ma viene anche sottolineata l'identità "bifronte" del pastore. Meliseo si ritira nei propri pascoli, ma prima di farlo bada bene a fare provvista di ortaggi; una volta nella sua dimora, allo stesso modo, bada bene di mandare i propri prodotti bucolici agli ortolani: fra le due dimensioni, fra i due codici, è in atto un dinamico scambio e una costante comunicazione, benché diversi siano gli spazi e gli elementi costitutivi.

Nei versi successivi, Petasillo circoscrive ancor più precisamente il proprio spazio d'azione. Dopo aver dichiarato che Meliseo è cultore di pastori quanto di ortolani, cerca

---

<sup>5</sup> Grant, *Neo-latin Literature and the Pastoral*, pp. 234-235

di chiarire la propria affermazione. E lo fa con una forte rivendicazione di appartenenza: è piacevole dopo le dolci cene, mangiare lupini e indivia, afferma orgoglioso, ed è piacevole dopo il Falerno, bere l'asprino; altrettanto anche piacevole è l'odore di ruta e di porro sulle labbra dell'amata. Ma l'affermazione più forte è che anche per Meliseo risulta piacevole la verdura e le cipolle degli ortolani, dopo che si è saziato di capretti e di agnelli (vv. 57-59).

Petasillo ha qui distinto due piani: da una parte quello del banchetto tradizionale, elegante e ricco, dall'altra quello del banchetto rustico, rozzo e povero degli ortolani. La polemica che attraversa le parole di Petasillo e che si rivolge contro la tradizione di una poesia più elegante e stilizzata è ben palpabile e viene legittimata con il ricorso all'argomento di autorità impersonato da Meliseo. Anche a lui piace la rozzezza ortolana, anche lui preferisce, dopo essersi nutrito di cibo pastorale, abbandonarsi alla *rusticitas*. Che qui la polemica e la dialettica si ampli, e si allontani dal codice bucolico per andare a investire l'intera tradizione poetica latina, è dimostrato anche dal fatto che gli elementi costitutivi della nuova dimensione non hanno accesso alla poesia classica dell'*urbanitas*. Le occorrenze degli elementi 'ortolani' e delle varie verdure menzionati si registrano nella trattatistica in prosa o in testi della poesia latina che occupano una posizione particolare nella classificazione dei generi, una posizione defilata, marginale e controversa, come i testi dell'*Appendix*; i *Fasti* ovidiani; opere tecniche trattatistiche, oppure, come la satira e l'epigramma, collocata su un gradino inferiore a quella dei generi maggiori<sup>6</sup>. In questi testi, si è sempre annidato un codice olitorio; una dimensione olitoria c'è sempre stata, -lo testimoniano, ad esempio, i passaggi che fungono da ipotesto all'ecloga e che sono stati isolati nel commento- ma essa non è mai emersa distintamente nella tradizione poetica e letteraria latina, mimetizzandosi, per così dire, fra altri generi e codici.

L'ultima sezione che offre spunti di riflessione sul nuovo codice è costituita dalla parte finale dell'ecloga. Negli ultimi versi viene svelata la cornice narrativa del dialogo fra i due ortolani e ne viene data anche una definizione precisa. Entrambi sono considerati (v. 188-189) insigni per la zampogna. La natura di ortolani non costituisce, quindi, agli occhi della voce narrante, un ostacolo per l'abilità nel canto. Anche questa dichiarazione va intesa, quindi, come una forma di legittimazione del nuovo codice.

D'altra parte, il finale dell'ecloga è occupato, appunto, interamente da una scena di raccolta e preparazione di verdure. Dapprima sono descritti Saliunco e Petasillo occupati a raccogliere boleti ed asparagi e a discutere sul migliore condimento per le verdure (vv. 190-192). Quest'attenzione al momento 'speculativo', alla riflessione sulla raccolta dimostrata dai due, è sintomatica ancora di una tensione costante a delimitare il nuovo codice. I due ortolani, che sono anche insigni cantori, sono coloro che si sforzano di presentare gli elementi costitutivi del nuovo codice nel modo migliore. Si sarebbe tentati di cercare, dietro i due nomi, la presenza di personaggi letterari del circolo del Pontano, se non fosse che non ci risulta la composizione di altre *eclogae holitoriae* in quel contesto.

L'ultima scena dell'ecloga, la scena di una mensa riccamente imbandita, si svolge all'interno nella casa di un certo Labeone, presentato come figura esperta nella culinaria olitoria e precettore di Saliunco e Petasillo. Lo spostamento della scena in un interno domestico risponde a uno schema già presentato nella ecloga. Anche il racconto del mito di Nape fatto da Meliseo si svolgeva in un interno, davanti al fuoco e a una mensa imbandita di verdure. Anche nel discorso di Petasillo ai vv. 52 ss. viene evocata una cena e una mensa. Il codice olitorio, evidentemente, predilige gli interni domestici, in contrasto con i prati, i boschi e i pascoli, in cui si volge la vita bucolica; esso fa appello, quindi, a una dimensione più raccolta e intima, che è quella degli orti e della cucina, una

---

<sup>6</sup> Si rimanda alle singole occorrenze dei singoli ortaggi e delle singole verdure

dimensione che richiama, cioè, alla sfera domestica. In questo senso, è una dimensione che ben si addice alla poesia del Pontano, sempre protesa e attenta alla sfera familiare e domestica. D'altra parte si tratta della stessa sensibilità poetica che è alla base di un poema come il *De hortis Hesperidum*, espressione della volontà di creare una poesia degli orti, che condivide con l'*Acon* l'attenzione alla dimensione degli orti.

L'ecloga si conclude, quindi, con la figura di Labeone, presentato come 'istruttore', 'precettore' dei due ortolani, che ha insegnato loro come unire il falerno all'asparago, ad aggiungervi il pepe, a mescolare i funghi con una pera cruda, la menta selvatica, l'aglio e il serpillio e a far sfriggere la padella.

Nella caratterizzazione della figura di Labeone, definito 'irsuto' e abitante di una dimora annerita dal fumo, si individua quello che è un ulteriore carattere ricorrente nel componimento: la ricerca del particolare rozzo, inelegante, rustico. Peraltro, lo stesso illustre e raffinato cantore bucolico Meliseo viene colto, in questa ecloga, in gesti e comportamenti che di raffinato hanno ben poco: l'atto di ruttare cipolle vecchie (v. 23), o di ruttare bulbi (v. 59), oppure di spargere ghiande ai porcospini (vv. 102 ss.).

Questa ricerca insistita, marcata, ostentata del gesto e del particolare rustico e sudicio accosta l'ecloga a certi componimenti dell'*Hermaphroditus* del Panormita. Lo stesso personaggio di Labeone, irsuto, impregnato dell'olezzo di frittura di una cucina e una casa annerite dal fumo, sembra appena uscito da uno dei carmi del Beccadelli. La poetica esposta in più punti nel componimento e le modalità stilistiche adottate sarebbero, dunque, in continuità con quelle del maestro e dell'*Hermaphroditus*. La figura di Labeone, presentato come precettore, costituirebbe, in questo modo, un vero e proprio omaggio al maestro, che, come Labeone, seppe mischiare il Falerno, ovvero un latino arguto e piacevole, alla verdura, ovvero a soggetti ineleganti e spesso sconvenevoli, senza omettere di aggiungervi un po' di pepe, come fa, appunto, Labeone con la sua pietanza.

vv. 1-2: Petasillo "Cedite, Naiades nymphae, iam cedite, vincit  
Pulcra Nape petisque oculis nigroque capillo."  
Verberat his puer acer Acon atque increpat ore.

L'ecloga prende avvio con l'intervento di Petasillo che riferisce la storia di Acone e Nape e il mito di trasformazione relativo a Nape. Il racconto di Petasillo prende avvio *ex abrupto* con le parole che Acone rivolge alle ninfe a proposito della bellezza di Nape, invitandole a cedere dinanzi alla sua bellezza. L'attacco ricalca quello di Prop. *Eleg.* 2,2,13 *Cedite, iam, diuae, quas pastor uiderat olim* e, ancor più, quello di Prop. *Eleg.* 2,34,65 *Cedite Romani scriptores, cedite Grai!*, dove viene iterato, come in questo caso, l'imperativo *cedite* e s'invitano gli scrittori latini e greci a cedere di fronte a Virgilio<sup>7</sup>. Tuttavia, in Prop. *Eleg.* 2, 2 l'esortazione è rivolta a delle dee protagoniste del giudizio di Paride e il poeta elegiaco antepone alla loro bellezza quella della donna amata: il passaggio properziano mostra quindi, un'evidente affinità tematica con quella dell'*Acon*, in cui destinatarie dell'invito sono le ninfe Naiadi. L'ultimo piede del verso è occupato dal verbo *vincit*, che è accostato per antitesi al verbo *cedo*: l'idea della sconfitta netta e ingloriosa domina il primo verso, senza, tuttavia, che venga ancora chiarito da chi sia portata. Il verbo *vincit* rimane, infatti, sospeso in fine verso, staccato per *enjambement* dal soggetto, che viene espresso nel verso successivo. A *incipit* del verso successivo compare, infatti, il nome di *Nape* accompagnato dall'attributo *pulchra*, che si scaglia con forza a inizio di verso, con la perentorietà di un epiteto. È, dunque, la "bella Nape" a vincere le ninfe; l'epiteto lascia già immaginare in cosa vengano sconfitte le Naiadi, ma il concetto appare ancora più chiaro negli ablativi collocati dopo la cesura tritemimera, che indicano caratteristiche fisiche di Nape: gli occhi sensuali e i capelli neri. Gli ablativi *petisque oculis* e *nigro capillo* sono, quindi, da intedere tanto come ablativi di qualità, che designano le caratteristiche fisiche di Nape, quanto ablativi di limitazione da riferire al verbo *vincit* e che indicano, pertanto, le caratteristiche per cui Nape supera le Naiadi. La struttura di tutta l'espressione richiama Hor. *Ars* 37 (*Spectandum nigris oculis nigroque capillo*), dove ugualmente è presente la duplice descrizione di capelli e occhi e in cui, però, gli occhi sono aggettivati con *niger*, mentre nel passo in questione si ricorre all'aggettivo *petus*: come già nella *Lepidina*, dunque, gli occhi *petis*, e i capelli neri sono legati alla bellezza femminile.

La cornice narrativa viene parzialmente scoperta nel verso successivo, v. 3, dove è esplicitata la fonte dell'appello e della successiva dichiarazione. Il verso prende avvio con il verbo *verberat* e l'ablativo *his* isolati dalla cesura tritemimera, dopo la quale è riportato il soggetto *puer acer Acon*, che si viene a trovare, in questo modo, in posizione di rilievo. Nella definizione di Acone, risalta la caratteristica indicata dall'aggettivo *acer*, in quanto il termine viene messo in risalto dalla sua collocazione fra *puer* e *Acon*; nella serie vengono, in realtà, evidenziati due tratti di Acon: la giovane età e l'asprezza; a ben vedere, in questo contesto, anche il termine *puer* si colora di una sfumatura negativa, quasi fosse un 'difetto', e suggerisce che all'errore di Acon contribuisca la giovane età, oltre che l'asprezza del carattere. La clausola si ricollega all'*incipit verberat*: il tono solenne della clausola, che è di ascendenza epica, ribadisce la violenza delle parole del giovane<sup>8</sup>, che assurgono al livello di vero atto di *hybris*.

<sup>7</sup> Le movenze di questo attacco tornano anche in Epigr. Bob. 48,1 *Cedite deliciae Baiarum, cedite Bauli* e, nella poesia umanistica, in Moggio *Carm.* 17, 26 *Cedite, Romane, nostris iam cedite, Graie*, Rota *Epigr.* 154, 5 *Cedite Romani ductores, cedite Graii*.

<sup>8</sup> La clausola ricorre in: *Ilias Latina* 342 *Adiuuat et forti pulsos Phrygas increpat ore*; *Ilias Latina* 817 *Occurrit contra magnoque hunc increpat ore*; Prud. *Psych.* 1,116 *Impatiensque morae conto petit*,

vv. 4-7: *Illae oculis conceptum atro sub corde venenum  
 Inspirant, quo victa Nape tabescit, ut altis  
 Tabescunt sub sole nives in montibus, et iam  
 Ponit humi languentem animum, morsque occupat artus*

I vv. 4-7 contengono la reazione delle ninfe. Il pronome *illae* con cui si apre il verso si pone in forte antitesi con il verso precedente, contrapponendo alle parole di Acone la reazione ferma e immediata delle ninfe. La cesura tritemimera isola l'*incipit* del verso, *illae oculis*, mettendo in risalto la fonte dell'azione delle Naiadi: gli occhi. Dagli occhi deriva la superiorità di Nape, dagli occhi deriva anche la vendetta delle ninfe e la rovina della giovane. La seconda parte del verso dopo la cesura è occupata dalla descrizione delle modalità della vendetta divina. Il participio *conceptum* è diviso dal termine *venenum* da una *transiectio*, che incastona e mette in rilievo l'espressione *atro sub corde*. Se l'attribuzione di *conceptum* a *venenum* compare solo nella poesia latina tarda e poi in quella umanistica<sup>9</sup>; assente, invece, è la formula che unisce *ater* a *cor*.

L'*enjambement* fra il v. 4 e il v. 5 fa scivolare il verbo *spirant* a inizio del v.5, che si rivela il nucleo dinamico della sequenza narrativa. Aperto dal verbo che indica l'azione delle ninfe, *inspirant*<sup>10</sup>, esso contiene anche quello che descrive la reazione di Nape, *tabescit*. È ancora la cesura tritemimera a imporre il ritmo del verso, isolando dal verbo iniziale la relativa con cui è descritta la fine della giovane Nape. In essa, il participio *victa* ripropone il tema della competizione che era stato presentato all'inizio: riprende, infatti, il verbo *vincit* del v. 1 e segna il capovolgimento di condizione di Nape, che da vincitrice passa a vinta.

Per la fine della giovane, inoltre, è usato il verbo *tabescit*, che dà occasione a una similitudine di sapore epico, che prende avvio nel v. 5 e si completa nel v. 6; il verbo è, infatti, riferito anche alla neve e con la *similitudo* si paragona il consumarsi di Nape allo scioglimento delle nevi sotto i raggi del sole<sup>11</sup>. Se nel v. 6 la rappresentazione della fine della giovane si avvale di un'immagine tanto delicata e suggestiva, nel v. 7 essa viene presentata in termini più espliciti con due immagini più cure, divise mediante la cesura efteimimera. La prima raffigura Nape deporre a terra l'anima languente, la seconda la morte occupare gli arti della giovane. La raffigurazione della fine della giovane viene, quindi, distribuita, quasi centellinata, fra varie immagini che ne illustrano gradualmente la morte: il ritmo così impresso alla narrazione ricalca in qualche modo quello del graduale e inarrestabile avanzare del veleno nel suo corpo. Nell'immagine dell'anima deposta a terra, la lentezza è poi fornita anche dal participio con cui è connotata l'anima,

---

*increpat ore*; Prud. Psych. 1,284 *Extinctum uitium sancto Spes increpat ore*; Alc. Avit. carm. 3,74 *Tum sic terribili primum deus increpat ore*; Alc. Avit. carm. 6,323 *Illum terribili dominus tunc increpat ore*; Flod. Antioch. 2,809 *Cernentes se nec cernens rigido increpat ore*; Liber. Maiol. 484 *Cogitat, et toto mentitos increpat ore*; Rricard. Cather. 6,15 *Tempora nanque morae rapit, intonat, increpat ore*,

<sup>9</sup> Per la poesia latina tarda e medievale: Damas. Carm. 46,7 *Posteaquam fellis uomuit concepta uenena*; Drac. Romul. 10,577 *Heu male conceptis praegnatur terra uenenis*; Anth. Lat. 4,50 *Fundere qui incautis studuit concepta uenena*; Milo Amand. 4,173 *Euomuit furiis conceptum mente venenum*; Gotifr. Vit. Frider. 715 *Parturiunt Ligures dudum concepta uenena*; Gualt. Angl. App. alt. 4,11 *Dissimulare student conceptum mente venenum*. Per quella umanistica: Silvestri Epist. 3, 106 *Casus concepto iam iam moritura veneno*; Mantov. Parth. II 3, 623 *Fronte quid atroci dudum concepta venena*; Augur. Chrys. 2, 224 *Irritaque ut tandem faciat concepta venena*

<sup>10</sup> Uguale uso se ne fa in: Silvestri Epist. 13, 31 *Alter ut inspirat tacitum de corde venenum*.

<sup>11</sup> Per l'uso del verbo *tabesco* in relazione alla neve: Plaut. Stich. 648 *Postidea accumbam. Quasi nix tabescit dies*; Lucr. Rer. Nat. 6,964 *Exstructas<que> niues radiis tabescere cogit*; Prud. Cath. 7,207 *Nec sic calente sole tabescunt niues*,

*languentem*, secondo una formula poco attestata nella poesia latina<sup>12</sup>, che, però, trasmette bene l'idea dello spegnersi a poco a poco. La seconda parte del verso, dopo la cesura, presenta ancora un'immagine di avanzamento graduale della morte: il veleno, che si diffonde negli arti di Nape, viene raffigurato nel suo processo di inesorabile propagazione nel corpo mediante l'uso del verbo *occupo* in associazione con *artus*, come in Sil. Ital. *Pun.* 6,409 (*Labitur, et gelidos mortis color occupat artus*), dove il soggetto è però, più precisamente, il pallore della morte<sup>13</sup>.

vv. 8-15: Hic ter Acon scidit ora comamque a vertice vellit  
 Et clamore nemus complevit, questibus auras.  
 Clamantem Vertunnus opaco e limite sensit;  
 Accurrit pueri memor, et, miseratus amantem,  
 Iniecta tellure Napen tegit. Illa repente  
 In bulbum conversa solo radicibus haesit;  
 Vestit eam foliis deus et frondescere iussit:  
 Hinc olus, hinc haerbosa Nape turgescit in agris.

I vv. 8-9 riportano la reazione di disperazione di Acone, che il giovane dapprima dirige contro se stesso e, poi, esterna con le urla. Il poeta ricorre ai gesti tradizionali del lutto disperato: il battersi il viso e lo strapparsi i capelli, con espressioni simili a quella usata sempre dal poeta in *Tumul.* 2, 24, 18 (*Terque comam vellit, ter scidit ipsa genas*). La clausola *vertice vellit* viene, invece, usata dall'autore nel *Meliseus*, al v. 61 (*Immitis Lachesis, crinemque e vertice vellit*), per indicare però lo strappo del capello che tiene in vita e, in sostanza, la morte<sup>14</sup>. L'associazione del verbo *vello* e *coma* per indicare un segno di dolore è anche in Tib. *Eleg.* 1,2,94 (*Et manibus canas fingere uelle comas*); Mart. *Epigr.* 2,11,5 (*Quod dextra pectus pulsat et comam uellit*) e Mart. *Epigr.* 5,37,19 (*Pectusque pulsans pariter et comam uellens*), e molto attestata è anche l'associazione con *coma* del verbo *scindo*<sup>15</sup>, che nel Pontano viene invece usato per *genas*.

Nel verso successivo, viene invece descritto il diffondersi dei lamenti di Acone, con un'immagine dal movimento ascendente: dapprima i suoi gemiti vanno a riempire il bosco (*nemus*), poi il cielo (*auras*). Le forme del lamento assumono toni epici: l'associazione di *nemus* e *clamor* occorre, infatti, in Stat. *Theb.* 5,553 (*Incendit clamore nemus; nec territus ille*); Stat. *Theb.* 6,229 (*Terretur clamore nemus: sic Martia uellunt*) e Stat. *Ach.* 1,645 (*Illa quidem clamore nemus montemque repleuit*)<sup>16</sup>. Con il termine *clamor*, poi, è spesso usato, sempre in contesto epico, in associazione il verbo *repleo* o *impleo*, affini al *compleo* che compare qui<sup>17</sup>. Epica è anche la clausola del verso, che

<sup>12</sup> Il participio è usato con *animus* in In Ilias Latina 664 *Languentesque animos iuuenum in certamina firmat*, con *anima* invece in Paul. Nol. *Carm.* 19,17 *Languentesque animas miseratus in orbe creator e Ioh. Hauv. Architr.* 9,165 *Nam tot inexhaustis anima languente procellis*

<sup>13</sup> Per l'uso del verbo *occupo* riferito alla morte nella poesia umanistica vedi Braccesi *Carm.* 1, 15, 64 *Et cita mors arctus occupet una meos*; Mantov. *Parth.* I 1, 47 *Pallida praeteriti spatium mors occupat aevi*

<sup>14</sup> La clausola torna anche in Navagero *Lusus* 47, 1 *Dum tibi dona parat, flauo dum uertice uellit*.

<sup>15</sup> Il gesto dello strapparsi i capelli viene indicato con il verbo *scindo* e il termine *coma* in Acc. *Trag.* 675 *Scindens dolore identidem intonsam comam*; Ovid. *Epist.* 11,57 *Cum super incumbens scissa tunicaque comaque*; Colum. *Rust.* 70 *Iam uiridis lacerate comas, iam scindite amictus*; Stat. *Theb.* 11,317 *Scissa comam uultusque et pectore nuda cruento*; Ter. Maur. *Litt.* 1103 *Vnde scissa coma est aut unde spissa corona*.

<sup>16</sup> Cfr. anche Abbo Sang. *Bell.* 1,631 *Ceruorumque nemus rauco clamore remugit*,

<sup>17</sup> Cfr. Verg. *Aen.* 2,769 *Impleui clamore uias, maestusque Creusam*; *Aen.* 3,313 *Impleuit clamore locum. uix pauca furenti*; Stat. *Ach.* 1,645 *Illa quidem clamore nemus montemque repleuit*; Sil. Ital. *Pun.* 16,472 *Corporis, impleuit caueam clamoribus omnem*. Per la tradizione medievale cfr. Paul. Petric. *Mart.* 1,327 *Impleuit clamore locum. mox teste remoto*; Gesta Bereng. 3,54 *Exilit ingentique domum clamore repleuit*; Nigell. *Laur.* 2284 *Aera sed tali moriens clamore repleuit*; Ps. Ovid. *Mutat.* 1,186 *Vel si iam natus clamore repleuerit auras*

ricalca quella di *Ilias Latina* 16 (*Egit et assiduis implevit questibus auras*), dove è presente anche il verbo *implevit*, simile a *complevit*, usato dal Pontano. Appare, dunque, chiaro l'intento di connotare in maniera solenne e patetica il dolore di Acon, ricorrendo a formule tratte dall'epica.

Il v. 10, che si apre ancora con l'immagine del dolore di Acon, espressa con il participio *clamantem* in forte posizione di rilievo, introduce un nuovo personaggio, il dio Vertumno, il cui nome viene, significativamente, accostato al participio. Vertumno viene inizialmente presentato in una posizione defilata, *opaco e limite*, per poi assumere una funzione centrale nel mito raccontato. Al verbo *sensit* che chiude il v. 10 segue immediatamente il verbo *accurrit* a *incipit* del verso successivo, che presenta l'azione di soccorso del dio e viene messo in evidenza anche dalla cesura tritemimera che lo isola dal resto del verso; nella restante porzione di verso vengono, invece, chiarite le ragioni del suo aiuto, disposte nella struttura chiasmica *pueri memor* e *miseratus amantem*, che tradisce toni ancora epici: la clausola *miseratus amantem* compare quasi identica in Verg. *Aen.* 4,370 (*Num lacrimas uictus dedit aut miseratus amantemst?*)<sup>18</sup>.

Se il v. 11 si chiude con una clausola di ascendenza epica, il verso successivo si apre con l'ablativo assoluto *iniecta tellure*, usato per descrivere il gesto di pietà del dio, che dona sepoltura a Nape, che è ugualmente epico e presente in Sil. Ital. *Pun.* 3,460 (*Nam trabibus uada et iniecta tellure repertum*)<sup>19</sup>. Il ricorso a un lessico così insistentemente epico è la spia di un intento poetico preciso: il poeta sta delineando un breve mito eziologico e la legittimazione della creazione mitologica passa anche attraverso l'apporto della precedente tradizione epica.

Se il verso 12 è occupato, in gran parte, dalla sepoltura della giovane Nape, negli ultimi due piedi *illa repente* comincia ad affacciarsi un nuovo momento narrativo; il pronome *illa* e, soprattutto, l'avverbio *repente* caricano di attese la narrazione, rendendola ancora più avvincente.

Nel verso successivo viene descritta la trasformazione in bulbo di Nape. L'espressione *in bulbum* è posta in posizione di rilievo grazie alla collocazione incipitaria e alla cesura tritemimera: il ritmo della narrazione risente, così, di un'ulteriore pausa, dopo la quale riprende a salire, grazie al participio illuminante *conversa*, che rivela il suo processo di trasformazione. La narrazione non si arresta qua, ma si arricchisce di nuovi particolari presentati, come fatto finora, in modo graduale e con un crescendo di tensione narrativa; al participio *conversa* è accostato il termine *solo* e, subito dopo, interviene a interrompere il flusso della narrazione una nuova pausa metrica, che isola i termini finali *radicibus haesit*. Non è casuale che l'associazione del verbo *haero* con il termine *radix* e il termine *solus* compaia nelle *Metamorfosi*: in *Met.* 4,266 (*Membra ferunt haesisse solo partemque coloris*) l'espressione *haesisse solo* è, ad esempio, usata per la trasformazione di Clizia in eliotropio, mentre in Ovid. *Met.* 9,351 *Haeserunt radice pedes; conuellere pugnat*; l'uso del verbo *haero* con *radice* è impiegato nella descrizione della metamorfosi di Driope in loto<sup>20</sup>. Anche qui il Pontano sta mettendo in scena un vero e proprio mito metamorfico.

Nel v. 14 viene messo in risalto il ruolo svolto in questa metamorfosi da Vertumno, che riveste di foglie il bulbo in cui si è trasformata Nape e le ordina di

<sup>18</sup> Per riflesso la clausola occorre nella poesia latina classica e medieval in: Germ. *Arat.* 323 *In thalamos, Neptune, tuos, miseratus amantem*; Maxim. *Eleg.* 5,13 *Sic uelut afflictam nimium miseratus amantem*; Vegio *Carm.* 2, 96 *Hoc unum superest, ut me miseratus amantem*. Nella poesia umanistica essa è usata anche in: Pontano *Egl.* 2, 216 *Quencunque ad iuncum ingeminans miseratur amantem*; Verino *Flam.* 1, 9, 13 *Ludibrium sumus et nullus miseratur amantem*; Mantov. *Adul.* 3, 51 *Insanire hominem video et miseratus amantem*; Ariost. *Carm.* 6, 31 *Tempus erit cum te nimium miseratus amantem*; Bargaesus *Carm. app.* 26, 81 *Praecipitem sedenim Proteus miseratus amantem*; *Carm. app.* 48, 27 *Forsan et extinctam tecum miseratus amantem*

<sup>19</sup> Cfr. anche Sil. Ital. *Pun.* 12,144 *Tellurem iniectam quatere et spiramine anhelu*.

<sup>20</sup> Cfr. anche Claud. *Carm.* 28,77 *Hinc tibi concreta radice tenacius haesit*

ricoprirsi di fronde: le azioni del dio, racchiuse nei verbi *vestit* e *iussit*, aprono e chiudono il verso, sottolineando la funzione determinante assoluta dal dio. Il termine *deus* si ritrova, infatti, in posizione di rilievo dopo la cesura pentemimera, e il verbo *iussit* compare in risalto, a fine di verso, secondo un uso frequente nell'*Eneide* e nelle *Metamorfosi*.<sup>21</sup>

Nel v. 15 viene presentato l'effetto finale della trasformazione, che si profila, in ultima analisi, come un mito eziologico relativo al navone. L'avverbio *hinc* svela l'intento eziologico del racconto. Esso viene ripetuto, fra l'altro, due volte: dapprima per introdurre il termine *olus*, poi in associazione con *Nape*, connotata con l'aggettivo *herbosa*, che assume, com'era stato per *pulchra*, le sembianze dell'epiteto. La volontà di condurre la narrazione secondo moduli e stilemi epici è evidente, ma gli esiti a cui si perviene sono molto diversi e lontani, sia dall'epica propriamente detta, che dall'ipotesto ovidiano delle *Metamorfosi*, che si colloca su una strada parallela all'epica classica. L'esito del mito narrato è, infatti, la nascita di un ortaggio, un navone, una pianta poco nobile e poco elegante, lontana dai gusti della musa ovidiana.

Le modalità formali della presentazione ricalcano, tuttavia, ancora da vicino, quelle ovidiane: l'uso del verbo *turgescere* qui presente si avvicina, ad esempio, a quello di un passo di Ovidio, tratto non dalle *Metamorfosi*, ma dagli *Amores*: *Am. 3,10,11 (Prima Ceres docuit turgescere semen in agris)*, dove è usato insieme alla clausola *in agris*.

vv. 16-19: Haec nobis quondam pueris Meliseus ad ignem  
Narrabat, cum rapa senex poscamque probaret,  
Contusamque fabam sparsa condiret amurca,  
Misceretque apio rutam, coriandron aceto

Al v. 16 viene svelata la cornice narrativa del mito di trasformazione narrato da Petasillo, a cui era stato, a sua volta, narrato da Meliseo. La figura di Meliseo, dunque, si riaffaccia nella bucolica pontaniana, facendosi carico di un ruolo fondamentale: quello di 'istruttore' di Petasillo e Saliunco e di 'narratore' di un mito di trasformazione di gusto ovidiano: un nuoto aspetto della figura di Meliseo emerge e si va ad affiancare a quello più noto di cantore bucolico, ovvero quello di 'narratore' ovidiano.

Nel v. 16 viene affrescato un interno casalingo suggestivo: Meliseo raccontava questo mito a cena e presso il fuoco (*ad ignem*). Il motivo della narrazione dinanzi al fuoco e durante una cena è anche in Silvestri *Canc. 1 (Fabula post cenam tua cum narratur ad ignem)* e *Canc. 125 (Dixit, et interea dum talia narrat ad ignem)*, ma la clausola *ad ignem* compare, sganciata dal tema della narrazione, anche in un altro contesto che comunque richiama quello del passaggio pontaniano. In *App. Moret. 92*, è usata, infatti, all'interno di una scena "holitoria" quanto quella dell'*Acon*: dopo che è stata descritta una scena di raccolta di verdure nell'orto, il contadino si siede presso il fuoco e prende a mondare e a preparare gli ortaggi (vv. 86-100):

Intibaque et Venerem reuocans eruca morantem.  
Tunc quoque tale aliquid meditans intrauerat hortum.  
Ac primum leuiter digitis tellure refossa

---

<sup>21</sup> Per la clausola *iussit* nell'*Eneide*: Verg. *Aen. 2, 186 Roboribus textis caeloque educere iussit; Aen. 7, 428 Ipsa palam fari omnipotens Saturnia iussit; Aen. 9, 233 Accepit trepidos ac Nisum dicere iussit; Aen. 12, 854 Iuppiter inque omen Iuturnae occurrere iussit*: Per la stessa clausola nelle *Metamorfosi*: Ovid. *Met. 1, 609 Constitit in terris nebulasque recedere iussit; Met. 2, 41 Deposuit radios propiusque accedere iussit; Met. 5, 479 Ruricolasque boues leto dedit aruaque iussit; Met. 5, 646 Triptolemo partimque rudi data semina iussit; Met. 5, 660 Lynca Ceres fecit rursusque per aera iussit; Met. 6, 91 Pars habet: hanc Iuno uictam certamine iussit; Met. 13, 678 Qui petere antiquam matrem cognataque iussit.*

Quattuor educit cum spissis alia fibris;  
 Inde comas apii gracilis rutamque rigentem  
 Vellit et exiguo coriandra trementia filo.  
 Haec ubi collegit, \*laetum\* consedit ad ignem  
 Et clara famulam poscit mortaria uoce.  
 Singula tum capitum nodoso \*corpore\* nudat  
 Et summis spoliat coriis contemptaque passim  
 Spargit humi atque abicit. seruatum gramine bulbum  
 Tingit aqua lapidisque cauum dimittit in orbem.  
 His salis inspargit micas, sale durus adesso  
 Caseus adicitur, dictas super interit herbas,  
 Et laeua uestem saetosa sub inguina fulcit.

Anche nel testo del Pontano, segue, a partire dal v. 17, una scena in cui Meliseo è raffigurato intento a preparare una pietanza a base di ortaggi. La narrazione del mito, avviene, anzi contemporaneamente alla preparazione della pietanza, tant'è che nel v. 17, subito dopo l'imperfetto *narrabat*, viene presentata la temporale *cum probaret*; il verso si apre con il verbo *narrabat* e si chiude con il congiuntivo imperfetto *probaret*, quasi per rimarcare la contemporaneità delle due azioni. Il Pontano ha dunque, aggiunto l'elemento della narrazione del mito, alla scena di base che era nel *Moretum*, di cui riprende alcuni indubbi elementi.

Nel v. 17, dopo la cesura tritemimera, prende avvio la descrizione delle varie fasi della preparazione della pietanza, che ci fornisce una vera e propria ricetta culinaria.

L'aggettivo usato in questo verso per Meliseo, *senex*, s'inserisce nelle convenzioni delle sue rappresentazioni. Da notare che il pastore Petasillo ha distinto due piani temporali: la narrazione di Meliseo appartiene al passato, a quando lui e Saliunco erano ancora *pueri*: il fatto che allora Meliseo fosse già vecchio rientra probabilmente nella formularietà e nella topica del personaggio.

Nel v. 17 Meliseo viene descritto intento ad assaggiare genericamente rape (*rapa*) e vinello (*poscam*). Nei due versi successivi trova spazio, invece, la descrizione vera e propria della pietanza. Nel v. 18 è menzionata la conditura della fava pestata per mezzo della morchia (*amurca*). Nessuna attestazione è stata rinvenuta della formula *contusa faba* ed è possibile che il poeta stia facendo riferimento a un piatto tipico dell'epoca.

Nel verso successivo (v. 19) si fa riferimento al sedano (*apio*), alla ruta (*ruta*) e al coriandro (*coriandron*), che sono presenti nella stessa successione nel passaggio del *Moretum* riportato (vv. 90-1: *Inde comas apii gracilis rutamque rigentem / Vellit et exiguo coriandra trementia filo*): in questo caso deve intervenire, nel testo pontaniano, l'allusione letteraria, o comunque la volontà di seguire l'ipotesto dell' *Appendix*, che viene però variato con l'introduzione di un nuovo elemento, l'aceto, *aceto*. In realtà, un'altra differenza sostanziale intercorre con il *Moretum* ed è rappresentata dal fatto che nel testo dell' *Appendix* gli ortaggi non vengano raffigurati cucinati, ma solo raccolti e mondati.

I tre versi esaminati sono, dunque, emblematici della nuova *Stimmung* che attraversa questa ecloga. Per prima cosa, la figura di Meliseo non viene ricollegata immediatamente alla sfera bucolica, ma viene messa in connessione con una sfera leggermente diversa, che ruota attorno al mondo degli orti e agli ortaggi. Questo è intuibile da due dati: il carattere del mito di trasformazione narrato, che culmina con la conversione di Nape in bulbo e il carattere della mensa di Meliseo, affollata di ortaggi ed elementi completamente estranei alla tradizione bucolica, quali la ruta, l'apio, le

rape, il coriandro, la morchia, che appartengono, infatti, ad altri tipi di tradizioni letterarie<sup>22</sup>.

vv. 21-23: Saliuncus: Non puduit cantorem igitur resonantis avenae,  
Cui tot oves, pecoris tantum, multralia tanta,  
Pellitum pastorem olitorum accumbere mensis  
Ulpicaque et veteres ruptare ad prandia cepas.

La differenza già evidenziata fra piano bucolico e piano ‘olitorio’ viene esplicitata nei versi successivi da Saliunco, nelle cui parole emerge appunto una doppia identità e doppia anima di Meliseo.

I primi due versi del suo intervento sono interamente dedicati ai caratteri bucolici della figura di Meliseo, tra cui ritornano quelli, convenzionali, di cantore e pastore. La figura bucolica detiene nelle parole di Saliunco un grado di primato rispetto a quella ‘ortolana’: è l’attacco *non puduit* che compare come *incipit* anche in Ovid. *Epist.* 9,59 (*Non puduit fortis auro cohibere lacertos*), a instaurare una scala di valore, nella quale, evidentemente, alla bucolica spetta un ruolo di primo piano<sup>23</sup>.

Ad essere menzionata per prima, in realtà, è l’identità di cantore: così viene definito Meliseo da parte di Saliunco, *cantorem* (v. 20), e la definizione è arricchita dalla specificazione *resonantis avenae*, che nobilita ulteriormente la sua figura.

Nel verso successivo, il pastore continua ad esaltare la figura pastorale di Meliseo, con una relativa in cui viene celebrata la numerosità e la produttività del suo gregge. Il verso 21 prende, infatti, avvio con *tot* riferito alle pecore, mentre dopo la cesura tritemimera viene collocato *pecoris tantum*, che a sua volta è diviso mediante la pentemimera dall’aggettivo *tanta* usato per *multralia*; il ritmo spezzato così ottenuto è funzionale a valorizzare i diversi membri della serie.

È nel verso successivo che Meliseo viene esplicitamente definito ‘pastore’ e che le due dimensioni, bucolica ed olitoria, finora evidenziate vengono giustapposte. Dà avvio al verso l’aggettivo *pellitus* riferito a *pastorem* e isolato dalla cesura tritemimera;

---

<sup>22</sup> Ci limitiamo a riportare le occorrenze nella poesia latina del coriandro e della morchia. Il coriandro viene menzionato nella poesia latina classica e medievale in: Plaut. Pseud. 814 *Indunt coriandrum, feniculum, alium, atrum holus*; App. Moret. 91 *Vellit et exiguo coriandra tremantia filo*; Colum. Rust. 244 *Tempus aris satio famosaque tunc coriandra*; Marcell. Med. 37 *Et mentam et senapi coriandrum prototomumque*; Seren. Med. 570 *Alia per sese sanant aut uis coriandri*; Med. 742 *Mollis odorato faba iungetur coriandro*; Cypr. Gall. Exod. 621 *Sunt coriandra uelut, totis defluxit ab astris*; Walahfr. Carm. 6,18 *Camporum uiolas et coriandra legit*; Alex. Neck. Laud. 7,177 *Et tridua febris eget auxilio coriandri*; nella poesia latina umanistica italiana esso compare, invece, in Braccesi Carm. 2, 7, 59 *Angurium, coriander, eruca, nepeta, et anesum*; Fracast. Alcon 123 *Mollire et tenues coriandri immittere succos*; Cruceio Alcon 128 *Mollire, ac tenues coriandri iungere succos*. Il termine *amurca*, che indica la morchia, compare invece, nella poesia latina classica e medievale in Verg. Georg. 1,194 *Et nitro prius et nigra perfundere amurca*; Georg. 3,448 *Aut tonsum tristi contingunt corpus amurca*; Gratt. Cyneg. 416 *Hipponiasque pices neglectaeque unguen amurcae*; Colum. Rust. 353 *Palladia sine fruge salis conspargere amurca*; Theodulf. Carm. 17,87 *Sic uino faex est, et oliuo turpis amurca*; Odo Clun. Occup. 3,367 *Non tamen ad plenum mox creuit amurca malorum*; Petr. Alf. disc. cler. 11,84 *Iudicio faciet pinguis amurca fidem*; Petr. Alf. disc. cler. 11,85 *Si sedet in uasis aequae grauitatis amurca*; Ioh. Hauv. Architr. 7,228 *Lingua, senex Pilius animi purgabit amurcam*; Eberh. Beth. Graec. 10,95 *Faex uini tibi sit, olei dicatur amurca*; Com. eleg. Babio 207 *Non genus ut genitrix, oleum sic promit amurcam*; Hugo Mat. Milit. 6,471 *Satrapa sed quidam furti uiciatus amurca*; Hugo Mat. milit. 8,313 *Ex uestimento tineae nascuntur, amurca*. Nella poesia umanistica è attestato, invece, in Anech. Mirac. 3, 2, 142 *Cesareos putri uultus Siluester amurca*; Boccaccio Egl. 12, 34 *Viribus ellebori stillaque dolentis amurcae*; Guarino Carm. diff. 84 *Faex est de reliquis, olei dicetur amurca*; Callimaco Carm. 45, 2 *Pix facit ad crines, sulphur, amurca tuos*; Mantov. Parth. V 248 *Atque leues paleas, oleique fluentis amurcam*; Balbi Carm. 149, 78 *Nariciae pices, lentave bitumen amurca*; Fracast. Syph. 2, 241 *Coryciumque crocum et vilem componere amurca*.

<sup>23</sup> Lo stesso attacco compare in Frideg. Brevil. 220 *Non puduit glauco telluri sternier ostro*.

l'aggettivo che è usato in Prop. *Eleg.* 4,1,12 (*Pellitos habuit, rustica corda, patres*) per indicare i padri dell'antica curia romana, più rozza, ma più genuina<sup>24</sup>, viene qui probabilmente impiegato con intento nobilitante, per conferire autorità al pastore. Ma il nucleo tematico del verso è costituito sicuramente dai due sostantivi *pastorem* e *olitorum* che vengono a trovarsi affiancati e che racchiudono in questo accostamento il senso di tutta l'ecloga; il genitivo *olitorum*<sup>25</sup>, viene infatti diviso dal termine *mensis* a cui fa riferimento per trovarsi accostato a *pastoris*: l'identità pastorale di Meliseo non disdegna di accomodarsi alla mensa degli ortolani ovvero la bucolica di Meliseo, scil. Pontano, non disdegna di scendere a motivi e modalità diverse da quella bucolica. È interessante notare come, nella scala di valore della poesia antica, la bucolica rappresenti già il livello umile: il Pontano sta quindi ritagliandosi uno spazio letterario collocato ancora più in basso di quello della bucolica. In questo nuovo codice delimitato, il poeta da una parte attinge a una sua ispirazione personale, dall'altra fa confluire testi che 'sfiorano' la bucolica o che nella classificazione di generi tradizionali rimangono per così dire 'emarginati': oltre alla tradizione satirico-epigrammatica, il poeta attinge, infatti, in questa sua nuova formulazione letteraria all'*Appendix*, l'Ovidio dei *Fasti*; i *Carmina Priapea*; tra tutti questi testi sono disseminati gli elementi riconducibili a un "codice olitorio". Il fatto che nella trattatistica e nelle classificazioni dei generi non si sia mai accennato alla dimensione di una 'poesia ortolana' non significa che siano assenti spunti nella poesia classica e non rende meno grave il vuoto di studi che si registra a riguardo.

Il v. 23 è dedicato interamente alle attività 'ortolane' di Meliseo, che sono, ancora una volta, testimonianza di modalità stilistiche alternative, che si traducono nella scelta di motivi e movenze volutamente ineleganti: il pastore è infatti ritratto a ruttare porri e cipolle vecchie. L'anomalia della situazione è conferita non solo dagli ortaggi menzionati, ma anche dalla modalità di presentazione di questi ortaggi, indicata dal verbo *rupto* e dall'aggettivo *veteres* riferito a cipolle: non solo Meliseo consuma cipolle, ma esse sono persino vecchie ed egli addirittura le rutta. È evidente la ricerca dell'effetto d'ineleganza e rozzezza e la volontà di ostentare stile e atteggiamenti rustici. Tanto più che la *ulpica* menzionata non solo indica il porro, ma una varietà selvaggia di porro, che viene menzionata, nella poesia latina, solo in Colu. *Rust.* 113 *Vlpica quaeque fabis habilis fabrilia miscet*.

vv. 24-25: Petasillus: Illum cepa recens viridisque cucurbita captum  
Ducebat mentaeque sapor succusque sisimbrii,

<sup>24</sup> Per altre occorrenze del termine nella poesia latina Hor. *Carm.* 2,6,10 *Dulce pellitis ouibus Galaesi*; Prop. *Eleg.* 4,1,12 *Pellitos habuit, rustica corda, patres*; *Eleg.* 4,1,25 *Verbera pellitus saetosa mouebat arator*; Ovid. *Pont.* 4,10,2 *Litore pellitos inter agenda Getas*; *Pont.* 4,8,83 *Litora pellitis nimium subiecta Corallis*; Sidon. *Carm.* 5,563 *Pellitus rauum praeconem suspicit hospes*; *Carm.* 7,219 *Expetis in media pelliti principis aula*; Claud. *Carm.* 5,85 *Maerent captiuae pellito iudice leges*; Paul. Nol. *Carm.* 10,246 *Dignaque pellitis habitas deserta Bigerris?*; Nemes. *Cyn.* 316 *Pellitosque pedes stagnanti gurgite tingunt*; Prud. *Psych.* 1,226 *Pellitosque habitus sumpsit uenerabilis Adam*; Milo *Sobr.* 2,630 *Pellitos habitus sumpsit, quia credidit hosti*; Drac. *Romul.* 8,204 *Scindite pellitas niueo de pectore uestes*; Sidon. *Carm.* 7,349 *Ibant pellitae post classica Romula turmae*; Claud. *Carm.* 8,466 *Plaustra cruore natant: metitur pellita iuuentus*; *Carm.* 26,481 *Crinigeri sedere patres, pellita Getarum*.

<sup>25</sup> Di seguito si elencano le occorrenze del termine *holitor* nella poesia latina classica e medievale, per dare una misura delle modalità del suo uso: Naev. *Com.* 20 *Vt illum di perdant, qui primus holitor caepam protulit!*; Plaut. *Mil.* 193 *Nam mulier holitori numquam supplicat si quast mala*; Trin. 40 *Holitores, myropolae, aucupes: confit cito*; Hor. *Epist.* 1,18,36 *Thraex erit aut holitoris aget mercede caballum*; Colum. *Rust.* 83 *Ipse ferens holitor diruptos pondere qualos*; *Rust.* 148 *Sedulius irrorans holitor ferroque bicorni*; *Rust.* 177 *Disponat plantis holitor, quos semine seuit*; *Rust.* 229 *Pendulus arbustis, holitor uiridantibus hortis*; *Rust.* 327 *Mercibus atque holitor gaudet securus adultis*; Walahfr. *Hort.* 11 *Multiplies holitoris opes contempnere stultis*

Munere quo viridi recubans in caespite mecum  
Haec cecinit, veteres fassus per carmen amores:

La caratterizzazione rustico-ortolana della figura di Meliseo viene, anzi, estremizzata nell'intervento successivo di Petasillo e, in particolare, nei primi due versi (vv. 24-25), dove è descritto come il pastore si recasse da Petasillo e Saliunco, attratto dalla prospettiva della cipolla nuova, dello zucchini verde, del sapore della menta e del succo del sisimbrio. Quella di Meliseo è descritta, poi, come una vera e propria passione per gli ortaggi, come mostra l'uso dell'aggettivo *captum*, che è posizionato in fine di verso in rilievo e richiama il pronome *illum* iniziale; nel mezzo sono diposti i nomi delle verdure da cui il pastore è attratto: *cepa recens* e *viridis cucurbita*, che sono separati dalla cesura pentemimera: la pausa mette in risalto, in particolare, l'immagine della cipolla novella, che si contrappone a quella delle *ueteres cepas* menzionate nel verso precedente da Saliunco.

Il verso 25 si apre con il verbo, *ducebat*, che è in posizione di rilievo e che viene anche isolato dalla cesura tritemimera: dopo la pausa, il ritmo della narrazione riprende con l'elenco di un nuovo elemento di attrazione per Meliseo: il sapore della menta; una nuova cesura, la pentemimera, separa, infine, questo soggetto dal quarto soggetto *succusque sisimbri*. Quattro, dunque, gli ortaggi menzionati e tutti estranei alla tradizione bucolica. La struttura dei due versi ricalca quasi uno schema chiasmico nella disposizione di soggetti e verbi, che presenta i primi due soggetti, poi i due verbi *captum* e *ducebat*, quindi altri due soggetti.

Nei due versi successivi la rappresentazione particolare ricevuta dal pastore offre ancora interessanti spunti di riflessione. Petasillo racconta, infatti, di come Meliseo in ricompensa facesse dono ai due ortolani di canti d'amore: la raffigurazione del pastore si colloca esattamente a metà strada fra codice bucolico e quello che abbiamo definito codice olitorio. Incastonato fra la cesura pentemimera e l'eftemimera, a dominare l'intero v. 26 è, infatti, il participio *recubans* di ascendenza bucolica virgiliana; l'allusione è ovviamente all'*incipit* della prima ecloga virgiliana, dove il participio è collocato nella stessa identica posizione all'interno del verso: Verg. *Ecl.* 1,1 *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*. Il Meliseo dell'*Acon* è dunque raffigurato alla maniera del Tiro virgiliano, ma, alla convenzionale ombra bucolica, viene sostituito, nell'ambientazione del canto, una zolla verde, che non compare mai nella tradizione bucolica<sup>26</sup> e fa pensare che il canto venga intonato appunto in un orto, anziché in un antro, per far riferimento a una clausola, e una situazione, tipica della bucolica<sup>27</sup>.

Il verso successivo contribuisce a fornire ulteriori dettagli e informazioni sul canto di Meliseo. Innanzitutto, l'attacco, *haec cecinit*, ricalca quello di Tib. *Eleg.* 2,5,65 (*Haec cecinit uates et te sibi, Phoebe, uocauit*), in cui ad essere descritto è il canto di Orfeo e sempre per Orfeo è utilizzata la stessa formula in Sen. *Herc. O.* 1092 (*Haec Orpheus cecinit Getis*): ciò connota il canto di Meliseo come orfico. D'altra parte, anche il

---

<sup>26</sup> Per l'associazione dell'aggettivo *viridis* a *caespes* nella poesia classica: Verg. *Aen.* 3,304 *Hectoreum ad tumulum, uiridi quem caespitem inanem*; App. *Culex* 393 *Gramineam uiridi ut foderet de caespitem terram*; Ovid. *Ars* 3,688 *Fons sacer et uiridi caespitem mollis humus*; *Met.* 10,166 *Tu totiens oreris uiridique in caespitem flores*; *Met.* 13,395 *Purpureum uiridi genuit de caespitem florem*; *Met.* 15,573 *Siue minax, mihi sit*; *uiridique e caespitem factas*; Stat. *Theb.* 1,587 *Concessere larem; uiridi nam caespitem terrae*; Sil. Ital. *Pun.* 7,747 *Caespitem de uiridi surgunt properantibus arae*; Avian. *Fab.* 21,2 *Qua stabat uiridi caespitem flaua seges*. Nella poesia medievale: Aldh. *Enigm.* 34,2 *Fructus agrorum uiridi de caespitem ruris*; *Enigm.* 50,2 *Mille uocor uiridi folium de caespitem natum*; Paul. Diac. *Carm.* 4,7 *Ver tibi semper inest, uiridi dum caespitem polles*; Carm. Nyn. 197 *Nec ea producunt uiridi de caespitem rura*; Walt. Spir. *Scol.* 2,216 *Altius in uiridis defixa caespitem ruris*; Gesta Apoll. 236 *Cespitem sub uiridi donabant membra quieti*.

<sup>27</sup> Verg. *Ecl.* 1,75 *Non ego uos posthac uiridi proiectus in antro*; *Ecl.* 8,88 *Propter aquae riuom uiridi procumbit in ulua*; Calp. Sic. *Ecl.* 4,95 *Cresia rura petit uiridique reclinis in antro*; *Ecl.* 6,56 *Vngula, qua uiridi sic exsultauit in aruo*; Nemes. *Ecl.* 3,26 *Nosque etiam Nysae uiridi nutrimus in antro*.

ricorso al participio solenne *fassus* richiama a un canto ispirato, da vate, dal momento che il verbo appartiene a un linguaggio di tipo religioso-sacrale. Al carattere di solennità della sezione contribuisce anche la presenza delle tre cesure: la pentemimera, che isola la formula sentenziosa iniziale *haec cecinit*; la pentemimera, che isola l'aggettivo *veteres*, l'eftemimera che isola il participio altisonante *fassus*: i termini chiave del verso si trovano in questo modo valorizzati dalla loro posizione. La formula *veteres amores* appartiene, invece, alla lingua elegiaca, dove compare in Ovid. *Epist.* 16,257 (*Et modo cantabam ueteres resupinus amores*), nelle parole di Paride a Elena, e in Tib. *Eleg.* 2,4,47 (*Atque aliquis senior ueteres ueneratus amores*), dove indica la ricompensa di una donna mansueta, e anticipa il carattere del canto di Meliseo riportato subito dopo<sup>28</sup>.

vv. 28- 36 : Huc ades, o mihi cara, vocant te, Ariadna, ligustra,  
 Te myrti salicesque vocant, age, cara, venito.  
 Ipse tibi tenerum legi seruoque phaselum,  
 Ipse cicer, tibi sepositis rosa floret in hortis;  
 En tibi coeruleus cucumis super hamite crescit,  
 Coeruleus cucumis devectus arangide terra,  
 Hic ubi nigirides ranae certare elephantis  
 Praesidio culicum haud dubitant et irundinis atrae,  
 Te manet hic cucumis, propera, mecumque recumbe.  
 Quin et campano devellere textus et umbro

A partire dal v. 28 viene riferito il canto di Meliseo. L'*incipit* rivela un'aderenza con il motivo topico bucolico dell'*huc ades*, l'invito rivolto alla donna amata a presentarsi al pastore, che è di ascendenza già teocritea (è motivo portante dell'XI Idillio con protagonisti Galatea e il ciclope) e ritorna nelle *Bucoliche* virgiliane. In Verg. *Ecl.* 2,45 *Huc ades, o formose puer: tibi lilia plenis*, l'esortazione è rivolta da Coridone all'amato Alessi; in Verg. *Ecl.* 7,9 "*Huc ades, o Meliboe; caper tibi saluus et haedi* l'invito è rivolto da Dafni a Melibeo, ed è privo di finalità erotiche, ma pronunciato solo affinché il pastore si riposi; infine, in Verg. *Ecl.* 9,39 ("*Huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis?*") e in Verg. *Ecl.* 9,43 (*Huc ades; insani feriant sine litora fluctus*) destinataria è proprio Galatea. Ma l'attacco, nella poesia latina, riscuote grande fortuna anche in elegia, dove si presta bene all'invocazione perentoria della donna amata<sup>29</sup>.

Aperta dall'imperativo *huc ades*, l'invocazione di Meliseo prosegue con l'apostrofe *o mihi cara*, e con l'immagine degli elementi della natura che si uniscono all'esortazione rivolta alla donna: sono anche i ligustri e i salici e i mirti a invocare la donna. L'esortazione si costruisce in maniera enfatica; prima mediante il verbo *ades*, poi con l'apostrofe *o mihi cara*, poi con la collocazione di un nuovo verbo *vocant*, quindi con una nuova apostrofe *Ariadna*, a cui segue il soggetto di *vocant*, ovvero i ligustri (*ligustra*).

Il verso successivo prende avvio con una struttura che ricalca quella finale del v. 29 (*vocant te ligustra*); a *incipit* viene posizionato il pronome *te*, poi i soggetti corrispondenti a due piante (*myrti salicesque*), quindi il verbo *vocant*; la struttura, pur risultando affine, è costruita tuttavia con una *variatio* rispetto alla precedente, in quanto

<sup>28</sup> Altre occorrenze della formula in: Catull. *Carm.* 96,3 *Quo desiderio ueteres renouamus amores*; Ovid. *Met.* 5,576 *Fluminis Elei ueteres narrauit amores*; Colum. *Rust.* 205 *Acrisioneos ueteres imitatur amores*, Petron. *frg.* 39,7 *Fas et iura sinunt ueteres extendere amores*; Stat. *Silu.* 1,2,90 *Aequora: tu ueteres, iuuenis, transgressus amores*; Auson. *Cupido* 43 *Centum aliae ueterum recolentes uulnera amorum*.

<sup>29</sup> Tib. *Eleg.* 1,7,49 *Huc ades et Genium ludo centumque corei*; *Eleg.* 2,1,35 *Huc ades aspiraue mihi, dum carmine nostro*; *Eleg.* 3,10,1 *Huc ades et tenerae morbos expelle puellae*; *Eleg.* 3,10,2 *Huc ades, intonsa Phoebe superbe coma*; Ovid. *Am.* 1,6,54 *Huc ades et surdas flamine tunde foris*; *Am.* 2,12,16 *Huc ades, o cura parte triumphae mea*; *Am.* 3,2,46 *Huc ades et meus hic fac, dea, uincat amor*. *Epist.* 15,95 *Huc ades, inque sinus, formose, relabere nostros*; *Met.* 8,598 *Huc ades atque audi placidus, Neptune, precantem*. *Trist.* 5,3,43 *Huc ades et casus releues, pulcherrime, nostros*.

le posizioni di tutti gli elementi: verbo, oggetto e soggetto sono invertite. La cesura eptemimera separa questa prima sezione da una nuova, enfatica allocuzione, che occupa la parte finale del verso: *age, cara, venito*. I versi 29-30 sono, quindi, costruiti secondo uno schema chiastico, in cui gli estremi sono occupati dalle allocuzioni dirette ad Ariadna e le posizioni centrali dall'immagine delle piante che la invocano.

Il resto del canto di Meliseo è occupato dall'elenco dei doni con cui il pastore cerca di attirare la donna e che costituisce un momento obbligato nello schema del motivo topico dell'*huc ades*; esso è, infatti, presente tanto in Teocrito (*Id.* XI, 45-48), quanto nelle riscritture dell'episodio di Galatea e Polifemo, nella seconda ecloga virgiliana (vv. 45-55), nel tredicesimo libro delle *Metamorfosi* (vv. 810-837). Se le movenze e le modalità narrative sono simili, tuttavia decisamente alternativo è il contenuto, che non si concentra su doni pastorali, come era stato per gli ipotesti, ma si apre a doni tratti dalla flora degli orti.

Il v. 30 che dà avvio al catalogo presenta affinità con Verg. *Ecl.* 2,42 *Bina die siccant ouis ubera: quos tibi seruo* per la presenza del verbo *seruo* e del pronome *tibi*, ma se il dono conservato da Coridone consisteva nel latte, Meliseo riserva ad Ariadna un tenero fagiolo (*tenerum phaseolum*) e ceci (*cicer*).

L'elenco prosegue nel v. 31, dopo la cesura tritemimera, con una nuova immagine, quella delle rose, che sono immaginate fiorire proprio per Ariadna nei giardini protetti: la ripetizione del pronome personale *tibi* sottolinea l'esclusività della destinazione, mentre l'attribuzione dell'aggettivo *sepositis* a *hortis* da una parte sta a indicare la preziosità del dono e dall'altra è un interessante segnale della nuova ambientazione del canto pastorale di Meliseo.

I successivi versi (vv. 32-36) sono dedicati alla descrizione di una particolare attrattiva dell'orto di Meliseo: un cocomero. Il v. 32 prende avvio con l'interiezione *en* seguita dal pronome personale al dativo *tibi*; il cocomero così offerto viene aggettivato con l'attributo *coeruleus*, secondo una modalità già presente nella tradizione classica: in App. *Copa* 22 (*Et pendet iunco caeruleus cucumis*) e in Prop. *Eleg.* 4,2,43 (*Caeruleus cucumis tumidoque cucurbita uentre*). Il termine *cucumis* viene a trovarsi incastonato fra la cesura pentemimera e quella eptemimera con un efficace effetto di rilievo. L'ultima parte del verso è dedicata alla descrizione delle modalità di crescita del cocomero: la descrizione dei doni destinati alla donna diventa anche occasione di esaltazione e celebrazione del proprio orto e della propria ricchezza ortolana, come la descrizione dei doni pastorali era motivo di esaltazione della ricchezza 'pastorale' per i protagonisti bucolici del *topos*. Nel v. 33 viene iterata, con intento enfatico, la formula *coeruleus cucumis*, che spicca ulteriormente grazie alla collocazione *incipitaria* e isolata dalla cesura pentemimera. La seconda parte del verso, seguente la cesura, è occupata dall'illustrazione dell'origine del cocomero, che è immaginato portato dalla terra Arangide; l'attribuzione di un'origine così esotica, naturalmente, è funzionale al conferimento di maggiore fascino e preziosità al dono: nei versi successivi (vv. 34-35) il poeta si sofferma, infatti, a rimarcare l'origine esotica, descrivendo con toni piuttosto fantasiosi il paese d'origine del cocomero. La relativa, introdotta da *ubi*, dà vita, così, a un quadretto singolare, in cui vengono menzionate rane, elefanti, zanzare e sanguisughe: il poeta concentra una serie di elementi che rimandano a paesi orientali e vi sovrappone l'immagine della battaglia, immaginando che, nella terra Arangide, le rane combattano con gli elefanti insieme alle zanzare e alle sanguisughe. La singolarità del passaggio risiede non tanto nel motivo della lotta delle rane, che rimanda a quello classico della Batrochiomachia, ma dalle parti in lotta: ovvero le rane che ingaggiano battaglia con gli elefanti, che costituisce un motivo sicuramente iperbolico. Il carattere iperbolico della scena è testimoniato anche dall'uso della litote *haud dubitant*; l'uso del verbo *dubito*, per quanto sia negato, mostra l'improbabilità dell'azione intrapresa dalle rane e che essa non è del tutto scontata e normale. Infine, singolare è la scelta degli 'alleati' delle rane:

le zanzare (*culicum*) e le sanguisughe, il cui nome, *irudo*, è attestato in associazione con le rane nella poesia latina classica in Seren. *Med.* 668-71: *Corporibus uulsis saniem perducito ranae, / Sed quae parua situ est et rauco garrula questu. / Nec non e stagnis cessantibus exos hirudo / Sumitur et uiuens Samia torretur in olla*<sup>30</sup>.

Dopo questa digressione geografica breve, ma ricca di suggestioni, Meliseo richiama nuovamente l'attenzione di Ariadna, ricordandole che ad aspettarla c'è il cocomero; il v. 36 prende proprio avvio con il pronome *te* in posizione di rilievo, mentre fra la cesura tritemimera e quella pentemimera si trova, collocata dunque ancora in forte risalto, proprio la menzione del cocomero *hic cucumis*. L'iterata menzione del cocomero ha, dunque, come obiettivo quello di incuriosire e attrarre ancora di più Ariadna. L'espressione ha anche la funzione di chiudere con una sorta di costruzione circolare la sequenza dedicata al frutto, che si rivela così armonicamente strutturata. La restante parte del verso è occupata da due imperativi indirizzati sempre alla donna: ad affrettarsi e a stendersi insieme a Meliseo; rimane incastonata fra le due voci verbali, in rilievo, l'espressione *mecumque*, che è espressione del desiderio del pastore.

vv. 37-42: *Quin et campano devellere textus et umbro  
Supparus et viridi circum variatus ibisco  
Te vocat; hunc suit Alcidamas, distinxit et Alcon,  
Hic et acu Morco similis, quem mater Acilla  
Instituitque colo atque apibus formavit alendis;  
Supparus is tibi sepositus blanditur et instat*

Nei versi successivi viene descritto un nuovo dono che Meliseo tiene in serbo per Ariadna, una veste, designata con il termine *supparus*<sup>31</sup>. La descrizione che la caratterizza è volta a sottolinearne la preziosità e s'inserisce nella strategia retorica adottata dal pastore per incuriosire e attirare la donna amata. In questo caso, la menzione del dono è preceduta una breve descrizione del materiale, contenuta nel v. 37: prima si accenna al tessuto di cui è composto, e solo nel v. 38 si esplicita l'identità del dono, mediante il termine *supparus* collocato a *incipit* del verso.

L'avverbio *quin* con cui inizia il v. 37 ha la funzione di marcare un nuovo passaggio nell'elenco dei doni di Meliseo, che tradisce, pertanto, una certa struttura retorica ben calibrata. Nella presentazione del materiale della gonna, gioca un ruolo fondamentale l'illustrazione dell'origine geografica: la gonna è infatti intessuta di lana Campana e Umbra (v. 37): nella scelta dei luoghi, più che un riferimento alla pregiatezza reale delle qualità di lana dell'epoca, è ravvisabile un'allusione biografica del poeta, che in questo modo concede un omaggio alle sue due patrie: quella d'origine, l'Umbria, e quella adottiva, la Campania.

Dopo l'indicazione della provenienza del materiale e la menzione del soggetto, segue, nel v. 38, una nuova descrizione delle modalità di tessitura: la veste è, infatti, immaginata ricamata di verde ibisco. Se il ricamo con l'ibisco non appartiene alla

---

<sup>30</sup> Per le occorrenze del termine *hirudo* nella poesia classica e medievale: Plaut. *Epid.* 188 *Iam ego me conuortam in hirudinem atque eorum exsugebo sanguine*; Hor. *Ars* 476 *Non missura cutem nisi plena cruoris hirudo*; Seren. *Med.* 407 *Proderit exsucto fluuiialis hirudo cruore*; *Med.* 670 *Nec non e stagnis cessantibus exos hirudo*; Abbo Sang. *Bell.* 3,55 *Abbaso quo fuerit, sit hirudo frequens comitata*; Amarc. *Serm.* 1,343 *Haec docti potum regerunt ut hirudo cruorem*; Eupol. *Bibl.* 2,223 *Sicut hirudo tenax. "Tunc pectore Doxius acri*; Bald. Burg. *Carm.* 4,2 *Sicut carni unguis, sicut hirudo cuti*; Gaut. Wymb. *Carm. app.* 2,29.1 *Salue, celestis yrudo*; Eberh. Alem. *Labor.* 4,24 *"Non missura cutem nisi plena cruoris hirudo* Theodulf. *Carm.* 28,351 *Sanguine fit maior congesto semper irudo*; Gaut. Wymb. *Hymn.* 114.1 *Tu celestis es irudo*, Nella poesia umanistica Guarino *Carm. diff.* 98 *Ales hirundo canit, nat hirudo, mouetur harundo*; Panorm. *Herm.* 2, 7, 3 *Ecquis erit, totum femur haec ne suggat hyrudo*; Fracast. *Alcon* 93 *Fonte canis, lymphae mala si successit hirudo*; Paling. *Zod.* 9, 390 *Plurima monstra latent, praesertim plurima hirudo*; Cruceio *Alcon* 98 *Fonte canis, lymphae mala si successit hirudo*.

<sup>31</sup> Per il termine *supparus* cfr. anche l'uso nel componimento esametrico contenuto nell'Antonius.

tradizione bucolica, in essa compare, tuttavia, la formula *viridi ibisco* usata nel passaggio e risalente proprio alla seconda ecloga virgiliana: Verg. *Ecl.* 2,30 (*Haedorumque gregem uiridi compellere hibisco!*)<sup>32</sup>. Solo dopo questa seconda indicazione vengono presentati oggetto e verbo, *te vocat*, a inizio del v. 39, in corrispondenza con il soggetto *supparus* che si trovava a *incipit* del verso precedente. Il termine *supparus* viene, dunque, a trovarsi incastonato fra una prima descrizione del ricamo, introdotta dal participio *textus*, e una seconda, presentata con il participio *variatus*.

Il verso prosegue, fornendo nuove informazioni sulla veste, che è immaginata, con evidente intento encomiastico, come opera di un esperto tessitore e di un abile ricamatore. Le due notizie sono fornite in parallelo, con il verbo *suit Alcidamas* a cui corrisponde *distinxit et Alcon*. Il nome *Alcidamas* è attestato nella tradizione poetica classica, anche se non compare mai come tessitore o in contesto bucolico: egli è personaggio delle *Metamorfosi* e della *Thebaide*: Ovid. *Met.* 7,369 (*Qua pater Alcidamas placidam de corpore natae*); Stat. *Theb.* 6,740 (*Prosilit Alcidamas, mirantur Dorica regum*); Stat. *Theb.* 10,500 (*Alcidama, primis quem caestibus ipse ligarat*)<sup>33</sup> e il ricorso a un personaggio epico può essere giustificato, spiegato con l'intento di nobilitare il lavoro di tessitura della veste e, quindi, la veste stessa. Il secondo nome menzionato s'inserisce, invece, a pieno diritto nella tradizione bucolica, dove è citato nella quinta ecloga virgiliana, nella sesta ecloga di Calpurnio e nella seconda di Nemesiano<sup>34</sup>, ma è in Ovid. *Met.* 13, 683 (*Miserat hunc illi Therses, fabricauerat Alcon*) che Alcone è menzionato come artista, e nello specifico come autore di coppe preziosamente istoriate che Anio dona ai Troiani.

I vv. 40-41 rientrano ancora nel tentativo di nobilitare il lavoro di ricamo di Alcone, che viene perseguito, paragonando l'abilità di questi a quella Morco e chiarendo il motivo della somiglianza. Il nome Morco non compare in altri passaggi e sembra originale pontaniano. Dopo l'instaurazione del paragone, *Morco similis*, segue una relativa in cui è menzionata la madre: *Acilla*. Ancora una volta, si tratta di un nome originale, che Pontano usa anche nel v. 36 del *Maeon* per indicare la donna amata da Sincerio; nell'*Acon* appare come madre che ha istruito il figlio a filare e ad allevare le api. Se il riferimento alla filatura appare pertinente alla sezione, meno chiaro quello all'allevamento delle api, che va forse inteso come una mera digressione.

Secondo lo schema già evidenziato in precedenza, terminata la sequenza ecfrastrica, viene menzionato nuovamente il *supparus*, a *incipit* del v. 42; come per il cocomero, questa ripresa, da una parte, serve da chiusa alla struttura circolare della sequenza, dall'altra come ulteriore richiamo per la donna. Dopo la cesura tritemimera, che isola l'espressione *supparus is*, segue, infatti, il dativo del pronome personale, *tibi*, il participio *sepositus* e la coppia di verbi *blanditur* e *instat*, che rivelano la funzione fondamentale detenuta dalla veste nella strategia di seduzione del pastore.

<sup>32</sup> La formula compare anche in Calp. Sic. *Ecl.* 4,32 *Colligerem uiridique famem solarer hibisco*.

<sup>33</sup> Cfr. anche Ioseph. Isc. *Ylias* 6,221 *Strauerat Alcidamas Tenerum Leuconta trabalem*.

<sup>34</sup> Verg. *Ecl.* 5, 11 *Aut Alconis habes laudes aut iurgia Codri*; Calp. Sic. *Ecl.* 6, 1 *Serus ades, Lycida: modo Nyctilus et puer Alcon*; *Ecl.* 6, 6 *Nyctilon ut cantu rudis exsuperauerit Alcon*; *Ecl.* 6, 18 *Tu quoque laudatum nosses Alcona probare*; *Ecl.* 6, 21 *Vis conferre manum? ueniat licet arbiter Alcon*; Nemes. *Ecl.* 2, 1 *Formosam Donacen puer Idas et puer Alcon*; *Ecl.* 2, 19 *Alternant, Idas calamis et uersibus Alcon*; *Ecl.* 2, 53 *Haec Idas calamis. tu, quae responderit Alcon*; *Ecl.* 2, 70 *Forsitan indignum ducis, quod rusticus Alcon*. Per altre occorrenze al di fuori della tradizione bucolica classica Hor. *Sat.* 2, 8, 15 *Caecuba uina ferens, Alcon Chium maris expers*; App. *Culex* 67 *Alconis referent Boethique toreuma, nec Indi*; Stat. *Theb.* 6, 556 *Eleaeque manus. sequitur Sicyonius Alcon*; *Theb.* 6, 606 *Phaedimus atque Dymas, illis celer inminet Alcon*; *Theb.* 9, 121 *Reddere tela fuit; iamque et Sicyonius Alcon*; Mart. *Epigr.* 11, 84, 5 *Mitior implicitas Alcon secat enterocelas*; Auson. *Epigr.* 77, 3 *Sed medicus diuis fatisque potentior Alcon*; *Epigr.* 78, 1 *Alcon hesterno signum Iouis attigit. Ille*; Sidon. *Carm.* 5, 183 *Pollucem caestus, Alconem spicula nosse*.

vv.43-44: Huc ades: en tibi grex, Ariadna, occurrit eunti;  
Dum properas, laetae plaudunt de fronde cicadae."

Il v. 43 si apre con un nuovo appello alla donna, che riprende quello iniziale del v. 28: anche in questo caso la ripresa testimonia il rispetto di una perfetta *Ringskomposition* che fa del canto di Meliseo un'unità salda e in sé conclusa. Al nuovo appello, segue l'immagine del gregge che si fa incontro ad Ariadna: la formula *grex occurrit* è incastonata fra il pronome *tibi* e il participio *eunti* e, a sua volta, circonda l'apostrofe *Ariadna*; ancora una volta, dunque, il canto mostra, nelle sue formulazioni, una salda compattezza e un'armonica struttura.

Il canto si chiude con l'immagine di festa tributata all'arrivo della donna da parte della natura: oltre al gregge, anche le cicale rendono il loro plauso. Il v. 44 si apre, infatti, con il dinamico attacco *properas*, che ricorda quello di Ovid. *Am.* 2,11,51 (*Dumque ad me properas, neque iniquae tempora noctis*), dove il movimento della donna amata raffigurato è lo stesso, e assume ancora più dinamismo con il verbo *plaudunt*, che tramette di festa rumorosa che le cicale tributano alla donna. Sotto le note chiasse del frinire delle cicale si chiude l'invocazione ad Ariadna di Meliseo, condotta a metà fra allusione bucolica e introduzione di elementi del tutto originali.

vv. 45-49: Haec cecinit Meliseus, humique hortensia dona  
Evellens mentastrum atrox et sectile porrum  
Sustulit ipse humeris fascem et redolentis anethi,  
Mox sese in montes et pascua nota recepit  
Ad veteres lauros fumosaque tigna Vesevi.

La frase *haec cecinit Meliseus* sentenzia la fine del canto: subito dopo Meliseo viene raffigurato in attività che lo riconnettono ancora una volta a una sfera altra rispetto a quella bucolica. È la stessa clausola del verso, che risulta essere originale pontaniana, a connotare la novità d'ispirazione di questa sequenza: *hortensia dona*. Nella tradizione poetica latina è presente la formula *silvestria dona* in Catull. *Carm.* 64,279 (*Aduenit Chiron portans siluestria dona* o *cerialia dona*), o *cerialia dona* in Ovid. *Fast.* 6,391 (*Esse Ceres uisa est; iaciunt Cerialia dona*)<sup>35</sup>, ma *hortensia dona* rappresenta una completa novità. L'identità di questi doni ortolani viene meglio chiarita nei versi successivi, dove sono menzionate alcune piante estranee alla bucolica. L'*enjambement* tra v. 45 e 46 fa aprire il v. 46 con il participio *evellens* che aveva come oggetto proprio *hortensia dona* e che viene isolato dalla cesura tritemimera; la seconda parte del verso è occupata dalla menzione delle piante raccolte da Meliseo, che vengono citate secondo uno schema chiasmico, in cui i sostantivi occupano i poli e gli aggettivi la posizione mediana: *mentastrum atrox et sectile porrum*. Non solo le piante, mentastro e porro, di per sé non sono bucoliche ed estranee all'eleganza bucolica, ma contribuiscono a connotarle in modo anormale anche gli aggettivi usati: *atrox* e *sectile*. L'attribuzione dell'aggettivo *sectile* al porro, poi, è già nella satira di Giovenale: *Iuv. Sat.* 3,293 *Cuius conche tumes? quis tecum sectile porrum* e, successivamente, in Ioh. Garl. *Epithal.* 5,177 *Est et praxina, uiridis quasi sectile porrum* e Cypr. Gall. *Num.* 359 *Nos alia et caepe, nos illic sectile porrum*.

La descrizione di Meliseo dei versi successivi continua a rivelarsi inelegante e 'realistica': egli è raffigurato mentre regge sulle spalle un fascio di aneto e ancora una volta è l'*Appendix* e il *Moretum* a fungere da testo di riferimento, visto che in App.

<sup>35</sup> Così anche in Sil. Ital. *Pun.* 7,183 *Polluta castus mensa Cerealia dona*.

*Moret. 59 (Et uetus astricti fascis pendebat anethi)* l'aneto viene rappresentato appeso in fasci.

Nei vv. 48-49 viene descritto il ritorno di Meliseo al suo spazio vitale abituale, verso i suoi monti e i suoi pascoli: la figura di Meliseo torna, così, ad essere messa in connessione con la dimensione pastorale, come mostrano il riferimento ai monti *in montes* e ai pascoli *pascua nota*. L'indicazione del luogo in cui si ritira Meliseo si fa ancora più circostanziata nel verso successivo, v. 49, dove sono due determinazioni spaziali precise a informarci sulla dimora del pastore: *ad veteres lauros e fumosa tigna Vesevi*. L'umanista fornisce, quindi, un riferimento geografico napoletano, collegando la figura di Meliseo in maniera netta all'ambito partenopeo e facendone un pastore napoletano che, come tale, ha la sua dimora nei pressi del Vesuvio. Ma, oltre all'attualizzazione del dato bucolico, è oggetto di interesse anche la modalità di rappresentazione della casa: l'aggettivo *veteres* riferito a *laurus* si riferisce, sì, alla lunga familiarità del pastore con il luogo, ma contribuisce anche a gettarvi una luce 'sinistra', di desolazione; stesso risultato sortiscono il sostantivo *tignum* e l'aggettivo, *fumosa*, attribuitogli; l'aggettivo, da una parte, allude, certamente al fumo del Vesuvio, che ha reso affumicate le travi della sua dimora, dall'altra evoca l'immagine di una dimora vecchia e sporca.

vv. 50-53: *Illinc et mihi fiscellas et cymbia lactis  
Mittit, amicitiae memor et trivialis avenae,  
Idem pastorum cultor pariterque olitorum.  
Post dulces quandoque epulas iuvat esse lupinum,*

Il v. 50, aperto dall'avverbio *illinc*, torna a focalizzarsi sul punto di vista del narratore, accennando alla distanza fra sè e Meliseo, che il pastore cerca di colmare con l'invio di fiscelle di ricotta e secchie di latte. In questi versi viene messa in scena una distanza o, meglio, viene ristabilita la giusta distanza fra un Meliseo, ritirato nel suo mondo pastorale (che è, sì, dipinto a tinte fosche, ma rimane comunque isolato in alto, sul monte Vesuvio), e il mondo rustico dell'ortolano Petasillo. Questa distanza riproduce, in realtà, anche la distanza che intercorre fra i due codici, bucolico e olitorio, l'uno avvertito ancora come 'superiore', posto più in alto, ma forse troppo vecchio e non più valido, l'altro come inferiore, ma estremamente più dinamico e fonte di attrattiva per Meliseo-Pontano, che, prima di ritirarsi nel suo vecchio mondo pastorale, si preoccupa di far riserva di nuove piante, nuovi doni ortolani, e, ritirato nella sua dimora fumosa, si premura di mandare agli ortolani i suoi doni pastorali: fiscelle e secchie di latte. La clausola *cymbia lactis* ricorda quella *cymbia lacte*, che è di ascendenza epica<sup>36</sup>, ma che è presente anche nella tradizione bucolica, in Nemes. *Ecl.* 1,68 (*Dat grandaeva Pales spumantia cymbia lacte*)<sup>37</sup>.

I vv. 51-52 illustrano ancor meglio questo interscambio fra i due codici: il v. 51, diviso da *enjambement* dal v. 50 e aperto dal verbo *mittit*, prosegue con l'apposizione *memor* riferita a Meliseo, che ha come specificazione *amicitiae* e *trivialis avenae*. L'aggettivo *trivialis* rappresenta una spia importante per il nostro ragionamento: esso ricorre due volte nella tradizione bucolica, dove assume sempre valore spregiativo, incarnando l'opposto dell'ideale poetico auspicato dalla bucolica: così in Calp. Sic. *Ecl.*

<sup>36</sup> Cfr. Verg. *Aen.* 3,66 *Inferimus tepido spumantia cymbia lacte* e, per riflesso, Stat. *Theb.* 6,212 *Sanguinis et rapti gratissima cymbia lactis*. Nella poesia medievale: Prud. *Apoth.* 1,472 *Quam sufferre queant spumantia cymbia lacte*.

<sup>37</sup> Per l'uso della formula nella poesia latina umanistica italiana: Mantov. *Adul.* 5, 8 *Cymbia lacte nivent et pingua prandia fumant*; Balbi *Carm.* 149, 19 *Clausa superfuso replebat Cymbia lacte?*; F. Molza *Carm.* 42, 53 *Spumantes Bacco pateras, et cymbria lactis*; M. A. Flamin. *Carm.* 3, 14, 5 *Laetus ego spumante novo tria cymbia lacte*.

1,28 (*Non pastor, non haec triuiali more uiator*) e in Nemes. *Ecl.* 4,3 (*Nec triuiale sonans, proprios cantabat amores*). La zampogna qui indicata è, dunque, una zampogna dichiaratamente in concorrenza o in alternativa a quella bucolica, di cui, tuttavia, rimane memore lo stesso Meliseo.

Nel verso successivo, il concetto viene espresso in maniera più chiara, quasi a voler giustificare l'affermazione appena fatta, ovvero di un Meliseo memore di un flauto triviale. Il verso è, infatti, interamente occupato da una definizione emblematica di Meliseo, che ne ribadisce l'identità ambivalente a metà fra bucolica e *holitoria*: la bipartizione si riproduce anche a livello strutturale nel verso, dove la cesura pentemimera isola una prima parte bucolica *idem pastorum*, da un'ultima parte del tutto ortolana *pariterque olitorum*. Il termine *cultor* rimane incastonato e isolato fra la pentemimera e l'eftemimera, quasi che la pausa metrica riproducesse la sua funzione di gancio fra i diversi codici; dopo l'eftemimera, come detto, trova spazio la sezione ortolana, con l'avverbio *pariterque* e il genitivo *olitorum*. Il v. 53 mostra, dunque, una bilanciata armonia delle parti, che vuole corrispondere all'equilibrio che Meliseo/Pontano mantiene fra i due codici.

Nei versi successivi le due dimensioni continuano ad essere affiancate e mescolate. Petasillo afferma, quasi con l'intenzione di giustificare e avvalorare la dichiarazione relativa a Meliseo, che è bello dopo i dolci pasti assaggiare il lupino e dopo il leggero Falerno assaggiare vino più aspro.

Le parole di Petasillo dei vv. 53-54 costituiscono, insomma, una forte rivendicazione di validità per il nuovo codice, caratterizzato da una voluta rusticità e ineleganza. Nel v. 53, a *dulces epulas* viene contrapposto *lupinum* e *inulas* del verso successivo; significativa l'aggettivazione del termine *epulas* con *dulces*<sup>38</sup>, che rende ancora più contrastiva la menzione del lupino.

Nel v. 54 viene riproposta la stessa contrapposizione, ma con i vini: è dolce assaggiare anche l'asprigno, dopo il leggero Falerno. Le modalità di contrapposizione sono simili: anche al vino Falerno è assegnato un aggettivo *lenis*, che è in forte antitesi con il mondo rozzo e poco fine di Petasillo. L'attenzione retorica che tradiscono i due versi emerge non solo dal ricorso alla struttura parallelistica e antitetica che li contraddistingue, ma anche da uno schema chiastico ravvisabile in essi nella disposizione dei membri, che pone agli estremi gli elementi stilizzati ed eleganti (*post dulces epulas* e *post lene Falernum*) e al centro i nuovi elementi ortolani e rustici *lupinum*, *inulas*, *asprinae*. È significativo che i due 'elementi eleganti' menzionati siano entrambi oraziani: *dulces epulas* ricorre in Orazio *Hor. Carm.* 3,8,6 *Voueram dulcis epulas et album*, la menzione del Falerno è ugualmente ricorrente nella poesia del poeta venosino<sup>39</sup>. Dal momento che Petasillo sta qui descrivendo un banchetto, nel polemizzare con una poesia di tipo 'elegante' e lieve, non può che ricorrere all'esempio di poesia conviviale più elegante e stilizzata della poesia latina, quella delle odi oraziane. La tensione in atto nella sezione, dunque, non sembra limitata al codice bucolico; quella di Petasillo è una polemica, più generale, ingaggiata con tutta una tradizione di poesia formalmente stilizzata ed elegante, a cui viene contrapposta una dimensione diversa e innovativa.

---

<sup>38</sup> Altre occorrenze della formula in Stat. *Theb.* 8,254 *Inde epulae dulces ignotaque gaudia uultu*; Sil. Ital. *Pun.* 7,182 *Distinxit dulces epulas nulloque cruore*; Claud. *Carm. min.* 29,17 *Vescitur; hoc dulces epulas, hoc pabula nouit*; Maxim. *Eleg.* 1,154 *Iam dulces epulae deliciaeque nocent*; Carm. Cent. 160,11 *Post dulces epulas, sermonem postque peractum*; Walt. Spir. *Scol.* 1,96 *Ad dulces epulas inuitat Flaccus amicas*; Ioh. Hauv. *Architr.* 2,394 *Consulis hae dulces epulae lautique paratus*; Romul. *Metr.* 33 *Sic epulas uentri dulces iam rite gerebat*,

<sup>39</sup> Per la menzione del Falerno nella poesia oraziana cfr. la trattazione relativa nel commento del *Maeon*.

Nei versi successivi Petasillo continua su questi toni. E anzi rivendica ancora più esplicitamente il piacere derivatogli dai piaceri della nuova dimensione ortolana e lo fa con la raffigurazione di una scena singolare disposta nei vv. 55-56. Nel primo dei due versi a dominare è l'immagine della donna che lo cerca con la bocca, un'immagine che, di per sé, non sarebbe in contrasto con la tradizione della poesia erotico-conviviale, ma nel verso successivo, essa disvela il suo lato 'inelegante' e rozzo. Il v. 56 si apre, infatti, con il termine *ruta*, posizionato a *incipit*, quasi con effetto di *aprosdoketon*: nel verso successivo era, infatti, stata creata una precisa attesa, grazie alla temporale *quotiens petit* che conteneva l'immagine della donna amata, ed era stata amplificata dalla collocazione del termine *quantum* in fine di verso e con il ricorso all'*enjambement*; il sostantivo *ruta* che apre il v. 56 e si accompagna al verbo *iuvat* non solo delude l'attesa, ma la stravolge completamente. Lo stesso accade nell'esclamativa che segue immediatamente nel verso: l'attesa creata dall'idea delle labbra profumate sfocia nel termine *porrum* che chiude il verso con lo stesso effetto "disorientante". Ancora più irriverente nei confronti della tradizione appare questo frangente, se si tiene conto che ha le stesse movenze del passo tibulliano *Quam iuuat immites uentos audire cubantem* (Tib. *Eleg.* 1,1,45), che si avvale di una serie di eleganti immagini.

vv. 57-59: Scilicet ille, satur scrutis et lactibus agni  
 Ac sale continctis hedorum clunibus, atrum  
 Laudat olus, acres ruptat de gutture bulbos.

Nei tre versi successivi (vv. 57-59), ad essere rappresentate sono le preferenze dello stesso Meliseo, introdotto con l'attacco *scilicet ille*<sup>40</sup> e raffigurata intento a un pasto a base di carne e verdure. Ancora una volta la sua figura si muove a ridosso dei due codici e la sua pietanza da una parte menziona agnelli (*agni*, v. 57) e capretti (*haedorum*, v. 58), dall'altra verdure e bulbi (*olus*; *bulbos* v. 59). In generale, però, tutta la scena risente di una ricerca di toni rozzi e volgari. Alla resa della rozzezza della mensa contribuisce il ricorso a termini estranei alla tradizione poetica latina, come *scrutis* o *clunibus* e l'espressione *ruptat de gutture*, che mostra un'accentuazione voluta e ostentata di questo aspetto. Ancora una volta il lessico attinge alla lingua 'altra', meno composta e atteggiata, della satira e della commedia: l'associazione di *ater* e *holus* è, infatti, in Plaut. *Pseud.* 814 (*Indunt coriandrum, feniculum, alium, atrum holus*), mentre quella del verbo *laudo* con *olus* è in Hor. *Sat.* 2,7,30 (*Ad cenam laudas securum holus ac, uelut usquam*), dove ad essere simile è l'intera scena, ovvero quella della verdura lodata a cena. Il verbo *laudat* che apre nel passo pontaniano il v. 59, d'altra parte, indica una precisa presa di posizione da parte di Meliseo o, meglio, un'approvazione e legittimazione che sembrano inorgoglire Petasillo.

vv. 60-5: Et nostri, Petasille, greges sensere canentem  
 In silvis Meliseon, adesaque saxa sonorem  
 Dum referunt, tacitae cantum stupuere Napaeae;  
 Et (mirum) fessae vocem tenuere cicadae,  
 Prostrataeque solo iacuere ad carmina vaccae,  
 Oblitae cytisum pecudes, satureia capellae.

Con il v. 60 prende avvio l'intervento di Saliunco che si estenderà fino al v. 118. Se Petasillo aveva descritto con orgoglio Meliseo come suo commensale, Saliunco lo ricollega ugualmente alla propria persona, affermando che anche i suoi greggi hanno

<sup>40</sup> Simile attacco anche in Lucr. *Rer. nat.* 6,1040 *Scilicet ille eodem fertur quo praecipitauit*; Claud. *Carm.* 5,159 *Scilicet ille quidem tranquilla pace fruatur*; Milo *Amand.* 2,366 *Scilicet ille hostis cum telum missile uibrans*  
 Odo *Clun.* *Occup.* 6,595 *Scilicet ille, recens quem trina negatio mersit.*

udito Meliseo cantare. Il participio *canentem* è posizionato alla fine del v. 60, come in Verg. *Ecl.* 9,44 (*Quid, quae te pura solum sub nocte canentem*) dove è riferito al pastore Meri udito di notte da Licida: la cosa contribuisce a raffigurare Meliseo come cantore bucolico. In questa direzione si pone anche l'*incipit* del verso successivo, *in silvis* e il motivo successivo dei sassi che riecheggiano il canto, che è convenzionale del mondo bucolico (*saxa sonorem / dum referunt* vv. 61-62). Il canto di Meliseo introdotto da Saliunco è bucolico in un altro senso ancora, in quanto è un canto orfico. Nel v. 62, dopo la cesura tritemimera, è riportata la reazione delle Napee al canto del pastore, indicata con il verbo *stupuere*, che è lo stesso usato in Verg. *Georg.* 4,481 (*Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti*), per il canto di Orfeo. Se, dunque, Meliseo è una figura aperta a entrambi i codici evidenziati, la forma del suo canto, che pure introduce elementi originali e innovativi, rimane bucolica.

I successivi tre versi (vv. 63-65) descrivono le conseguenze del canto di Meliseo sul mondo della natura, che sono quelle tipiche del canto di Orfeo, ovvero il mondo animale che si ferma ipnotizzato dal suo canto. Nel v. 64 è, dapprima, la reazione delle cicale a essere rappresentata, le quali arrestano il loro frinire e sono immaginate 'trattenere la voce', con formula ovidiana che ricorre in *Epist.* 11,49 *Nec tenui uocem. "Quid" ait "tua crimina prodis?"*; *Met.* 4,168 *Dicere Leuconoe; uocem tenere sorores*, ma sempre riferita a persone. L'eccezionalità del fenomeno è presentata mediante l'esclamazione *mirum*, che dà avvio a questa sequenza.

Nel v. 64 sono le mucche a interrompere il pascolo e a prostrarsi al suolo. La formula *prostrata solo*, trasmette, in realtà, l'idea di un movimento forte di reazione istantanea a un *imput* violento: l'ascolto del canto di Meliseo è quasi 'devastante' sul mondo animale.

Infine, nel v. 65, trova spazio la raffigurazione della reazione delle pecore e delle caprette: se quella delle cicale era 'sonora' e andava a investire il loro frinire, e quella delle mucche era fisica, l'ultima è una reazione per così dire 'mentale': gli animali si dimenticano del loro cibo. Il participio *oblitae* apre, in posizione di rilievo, il v. 65, riferendosi sia a *pecudes* che a *capellae* ed è seguito dal termine *cytisum*, il trifoglio, pianta che viene in più punti menzionata come cibo per gli animali nella bucolica virgiliana: Verg. *Ecl.* 1,78 (*Florentem cytisum et salices carpetis amaras*); *Ecl.* 2,64 (*Florentem cytisum sequitur lasciua capella*); *Ecl.* 9,31 (*Sic cytiso pastae distendant ubera uaccae*), *Ecl.* 10,30 (*Nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae*). La santoreggia qui citata non è, invece, bucolica e viene, invece, menzionata in Ovid. *Ars* 2,415 (*Sunt quae praecipiant herbas, satureia, nocentes*); Colum. *Rust.* 233 (*Et satureia thymi referens thymbraeque saporem*); Mart. *Epigr.* 3,75,4 (*Inproba nec prosunt iam satureia tibi*); Wandalb. *Mens.* 154 (*Tum quoque menta placet, tumque est satureia salubris*).

vv. 66-71: Incipit hinc: "Ariadna piro mihi gratior ipso,  
 Quod superat vel odore rosas, vel fraga colore;  
 Dum pectus foveoque manu tractoque papillas,  
 Non mulctra iuvant, non lactis plena recocti  
 Fiscina, non hedus dum ludit ad hubera matris,  
 Buccula non cupido dum blanda admugit amanti

Con il v. 66, mediante la formula *incipit hinc*, viene presentato un primo stralcio del canto di Meliseo. L'oggetto del canto è ancora Ariadna, di cui vengono cantate le lodi, secondo una modalità particolare: per indicare l'eccezionalità e l'importanza della donna, Meliseo ricorre a paragoni tratti dalla vita e dal codice pastorale; nessuno dei beni e delle bellezze di tale mondo può, tuttavia eguagliare Ariadna. Il primo termine di paragone è la pera, ma naturalmente è più amata la donna (*mihi gratior*). Nel v. 67 la superiorità della donna è invece espressa con il verbo *superat* e i termini di paragone

sono due: *rosas* e *fraga* e due i campi in cui Ariadna si mostra superiore, l'odore e il colore. Un uguale paragone viene espresso anche in Ovid. *Pont.* 2,4,28 *Calthaque Paestanas uincet odore rosas*, e quindi l'immagine delle rose sembra essere, in realtà, di origine elegiaca.

D'altra parte, in questo canto, i codici a confronto sono quello bucolico e quello elegiaco: dire che Ariadna è superiore ai frutti del mondo pastorale (come le pere, le fragole) significa anche anteporre al codice bucolico quello amoroso. Ciò emerge ancora più chiaramente nei versi successivi.

Il v. 67 è occupato interamente da immagini erotiche: il poeta si descrive intento ad accarezzare con la mano il petto della donna e toccare i suoi seni, con una prima formula, *pectus foveo*, che è tratta da Ovid. *Epist.* 21,192 (*Aegra superposita membra fouere manu*) e una seconda (*tracto papillas*), che, invece, è della poesia medievale: Carm. Rivip. 4,19 *Nec uenit niueas post me tractare papillas*; Carm. Rivip. 6,15 *Dulcis amica mei, satis est tractare papillam*; Carm. Rivip. 9,17 *Non nego me sub ueste tua tractasse papillam*<sup>41</sup>.

Nei due versi successivi, sono presentati altri elementi del mondo bucolico, i quali comunque non eguagliano il piacere procuratogli dal suo amore. Il v. 69 prende, così, avvio con la negazione *non* seguita dal pronome *me*: l'antitesi con il verso precedente è chiara, e il termine ad essere negato è il bucolico *mulctra*. Dopo la cesura pentemimera prende avvio una nuova negazione: questa volta ad essere negato è un termine non bucolico, *fiscina*, che sta a indicare i cestini della ricotta e che compare nella poesia latina dapprima nella commediografia, poi nella satira, poi nelle *Georgiche*, e nell'*Appendix*<sup>42</sup>. L'*enjambement* tra il v. 69 e il v. 70 relega nel verso precedente la formula *lactis plena recocti* che è riferita a *fiscina*.

La terza immagine assunta come termine di paragone è quella dei capretti che giocano mentre allattano, che era già motivo del canto amebeo del *Maeon* (vv. 54-6). La clausola del v. 70 *ubera matris*, benché veicoli un'immagine pastorale, non è bucolica<sup>43</sup>, così come il quarto termine negato, *buccula*, al verso successivo. Se i capretti erano stati raffigurati intenti a giocare ed allattare, l'immagine della giovenca è caricata di una sfumatura 'amorosa', che era già nell'autorappresentazione che faceva Meliseo di sé: il suo muggito è immaginato come un richiamo per il toro-amante; l'aggettivo *blanda* contribuisce a caratterizzarla come una sorta di 'donna elegiaca', mentre lo stesso toro è immaginato come un amante desideroso (*cupido amanti*) ed indicato con formula catulliana di Carm. 70, 3 (*Dicit; sed mulier cupido quod dicit amanti*). Non è un caso

---

<sup>41</sup> La formula viene usata da Pontano anche in *Parthen.* 2, 12, 13 *Molle foemur tractasse manu, tractasse papillas*; *Coniug.* 3, 4, 13 *En tibi tractandas damus has sine labe papillas*; *Hendec.* 1, 1, 18 *Dum tractat tumidas puer papillas*; *Erid.* 1, 22, 27 *Da pectus tractare tuum niveasque papillas*. Altre occorrenze nella poesia umanistica: Faccino Carm. 27, 17 *Tu permitte mihi teneras tractare papillas*; Andronic. *Epithal.* 429 *Mitior incipiet teretes tractare papillas*; Zovenz. *Istrias* 1, 47, 3 *Non licuit tractare tuas mihi, dura, papillas*; Pico Carm. 4, 23 *Et digitos tractare datur, tractare papillas*; Rota *Epigr.* 43, 3 *Da mihi posse manu niveas tractare papillas*.

<sup>42</sup> Cfr. Plaut. *Merc.* 988 *Iam opseco hercl' uobis habete cum porcis, cum fiscina*; Lucil. *Sat.* 216 *Fiscina fallaci cumulo*; Novius *Atell.* 4b *Demittas tamquam in fiscinam uindemitor*; Verg. *Georg.* 1,266 *Nunc facilis rubea texatur fiscina uirga*; App. *Copa* 17 *Sunt et caseoli, quos iuncea fiscina siccatur*; Ovid. *Fast.* 4,754 *Vnde data est aegrae fiscina frondis oui*; Colum. *Rust.* 307 *Pressaque flammeola rumpatur fiscina calta*. Per le occorrenze del termine nella poesia medievale: Walafr. *Mamm.* 5,5 *Pinguis et inmissis ditiescit fiscina formis*. Carm. *Cent.* 1,168 *Sunt et caseoli quos iuncea fiscina siccatur*; Ioh. Hauv. *Architr.* 2,418 *Caseus accedit uetus, et quem fiscina nuper*; Odo Magd. *Ern.* 6,436 *Inuocat, hinc tepidi datur illis fiscina lactis*; Ioh. Garl. *Comp.* 4,719 *Sunt et caseoli, quos iuncea fiscina siccatur*; *Comp.* 4,720 *Fiscina ficella, sed fucina dicitur uncus*; Gutolf. *Opus* 487 *Fiscina cum patina dictis puto consocianda*.

<sup>43</sup> Essa compare a partire da Stat. *Theb.* 10,695 *Nate, meosque annos miseraeque per ubera matris*, Iuv. *Sat.* 12,8 *Spargendusque mero, quem iam pudet ubera matris*; Comm. *Instr.* 1,42,44 *Intrabunt tunc sancti ad antiqua ubera matris*; Fulc. *Nupt.* 3,327 *Et post flagra patris pietas dabit ubera matris*; Alan. *Anticlaud.* 2,392 *Dum suspirat adhuc lactantis ad ubera matris*,

che l'immagine ricordi molto quella presente in Ovid. *Ars* 1,279 (*Mollibus in pratis admugit femina tauro*), dove il muggito è connotato, similmente, come una sorta di 'richiamo' erotico della giovenca nei confronti dell'uomo. La prospettiva elegiaco-amorosa di Meliseo finisce, così, per invadere e pervadere ogni cosa, persino il mondo animale, e il canto sembra concludersi con una netta prevalenza e vittoria del codice elegiaco su quello bucolico.

vv. 72-74: Desierat: plausere boves, plausere iuveni  
Mugitu, socio responsant antra favore  
Convallesque cavae, resonant nemora avia cantu.

Al v. 71 termina la prima parte del canto di Meliseo. La fine del canto è segnata dal verbo *desierat*, collocato a *incipit* del verso successivo, secondo uno stilema che è, appunto, ovidiano<sup>44</sup>. I vv. 71-74 sono dedicati alla rappresentazione della reazione della natura circostante.

Nel v. 71 tale raffigurazione è limitata a buoi e giovenchi ed è segnata dall'*iteratio* del verbo *plausere*. Il verso successivo si apre con l'ablativo *mugitu*: il muggito diventa in questo caso segno di approvazione e plauso da parte del mondo animale; il secondo elemento naturale analizzato sono gli antri che si uniscono all'applauso dei tori e dei buoi, come mostra la formula *socio favore*.

Al v. 74 sono menzionati altri due elementi: le valli e i boschi, entrambi dipendenti ancora dalla proposizione precedente; le prime sono aggettivate con l'attributo *cavus* secondo una forma originariamente georgica Verg. *Georg.* 2,186 (*Qualem saepe caua montis conualle solemus*) e che si ritrova poi anche in Manil. *Astr.* 1,164 (*Adiacuitque cauis fluidum conuallibus aequor*); Sen. *Oed.* 283 (*Olenia in arua; tertius trames caua / Conualle serpens tangit errantes aquas*); i secondi con *avius*, con associazione che è originariamente lucreziana e che è poi ricorrente in epica<sup>45</sup>: è evidente, dunque, l'intento di conferire lustro e 'altisonanza' alla reazione della natura, per esaltare, di riflesso, anche il canto di Meliseo.

vv. 75-79: Mox iterum: "Dulce, in pratis dum gramina tondent,  
Cernere capreolos variato tergo, pictis  
Distinctos maculis; mater vocat usque paventes,  
Sectantur trepidi vestigia matris anhelae,  
Ludunt et saturi circum hubera nota gemelli.

Al v. 75 prende avvio un nuovo canto di Meliseo, più lungo del precedente e destinato a concludersi al v. 96. L'inizio del nuovo canto è segnato dalla formula ellettica *mox iterum*, che lo introduce con grande rapidità e conferendogli un ritmo incalzante. Il nuovo canto di Meliseo si basa, ugualmente, sul paragone tra la bellezza della natura e quella di Ariadna, ma le modalità di espressione del paragone sono

<sup>44</sup> Ovid. *Am.* 3,1,61 *Desierat; coepi "per uos utramque rogamus; Met.* 4,167 *Desierat; mediumque fuit breue tempus et orsa est; Met.* 8,732 *Desierat cunctosque et res et mouerat auctor; Met.* 13,898 *Desierat Galatea loqui coetuque soluto; Fast.* 1,183 *Desierat Ianus nec longa silentia feci; Fast.* 4,215 *Desierat; coepi: "cur huic genus acre leonum. Cfr. uso nella poesia medievale: Fulc. Nupt.* 4,224 *Desierat fari bustumque quod optat et odit; Eupol. Bibl.* 2,596 *Desierat uates; sententia dia deserti; Ysengrimus* 5,1129 *Desierat Bruno, lausque astrepit undique dictis; Nigell. Spec.* 501 *Desierat tandem, mentis stimulata Bicornis; Ioseph. Isc. Ylias* 2,455 *Desierat uultuque animum uocemque secuto.*

<sup>45</sup> Lucr. *Rer. nat.* 2,145 *Et uariae uolucres nemora auia peruolitantes; Rer. nat.* 2,346 *Et quae peruulgant nemora auia peruolitantes; Rer. nat.* 5,1386 *Auia per nemora ac siluas saltusque reperta; Verg. Aen.* 7,580 *Tum quorum attonitae Baccho nemora auia matres; Ovid. Met.* 1,479 *Impatiens expersque uiri nemora auia lustrat; Stat. Theb.* 6,29 *Flebilis, acceptos longe nemora auia frangunt; Sil. Ital. Pun.* 15,790 *Elabere mihi. non hic nemora auia fallent*

estremamente più dilatate di quelle del canto precedente. Meliseo, infatti, dapprima canta la bellezza di una serie di quadri ‘naturali’, bucolici (vv. 75-88) e solo al v. 89 menziona Ariadna e mette a confronto la sua bellezza con i bozzetti delineati. Le modalità di rappresentazione dei quadri bucolici affrescati ricalcano quelle della sezione del *Maeon*, in cui i pastori Zefireo e Sincerio illustrano le diverse scene bucoliche da cui traggono rispettivamente piacere. L’introduzione del quadretto, in quel caso, è segnata dall’aggettivo *suave* seguito dal verbo *audire* o *spectare*: simile la costruzione presente nell’*Acon*, dove il canto prende avvio con l’aggettivo *dulce*, da cui dipende il verbo *cernere*. Al v. 80 la costruzione si avvicina ancora di più a quelle evidenziate nel *Maeon*, dal momento che il verso si apre con l’aggettivo *suavis*, come negli interventi di Saliunco e Zefireo, da cui dipende il verbo *spectare*.

Nei vv.75-80 è presentato un primo quadretto con protagonisti i caprioli, colti in una scenetta di gioco con la madre, che è molto animata. La scena si avvale, anzi, di una costruzione ben scandita. Dapprima, al v. 75, viene interposta fra l’aggettivo *dulce* e il verbo *spectare* una temporale che ritrae i caprioli intenti a brucare nei prati: l’espressione *gramina tondent*, ugualmente, non è bucolica, ma compare dapprima in Lucrezio (Lucr. *Rer. nat.* 2,661 *Saepe itaque ex uno tondentes gramina campo*); e poi nell’*Appendix*: App. *Culex* 50 *Tondebant tenero uiridantia gramina morsu*<sup>46</sup>. Poi, nel v. 76, viene presentato esplicitamente l’oggetto della descrizione, i caprioli, di cui è immediatamente messo in risalto il colore particolare del vello, secondo una modalità già bucolica: in Verg. *Ecl.* 2,41 (*Capreoli, sparsis etiam nunc pellibus albo*) si ricorda ugualmente la particolarità della colorazione del manto dei caprioli<sup>47</sup>. Più estesa, invece, la rappresentazione del Pontano, che ricorre al participio *distinctos* specificato da due ablativi *variato tergore* e *pictis maculis*.

Anche la successiva immagine, quella della madre che chiama i cuccioli, risente dell’influenza bucolica, dove l’espressione *vocat mater* è però riferita alla madre di Dafni: Verg. *Ecl.* 5,23 (*Atque deos atque astra uocat crudelia mater*). Benché di soggetto pastorale, la raffigurazione della scena viene condotta con toni quasi epici: per il movimento dei caprioli che seguono la madre, viene usata, infatti, l’espressione altisonante *sectantur vestigia*, mentre gli animali stessi sono definiti con l’aggettivo enfatico e patetico *trepidi*; altrettanto enfatico l’aggettivo adottato per connotare le madri *anhelae*, che va a costituire con il termine *matris*, così, una clausola che trova attestazione in epica<sup>48</sup>. La scena si conclude con l’immagine dei caprioli che giocano intorno alle mammelle della madre, che occupa l’intero v. 79: esso si apre con il verbo *ludunt* e prosegue con l’aggettivo *saturi* e la determinazione *circum ubera*; gli stessi elementi si ritrovano nella scenetta evocata da Zefireo nel *Maeon* nei vv. 56-7 (*audire, et saturi distenta sub ubera foetus / dum ludunt*). Che fra le sezioni dei due testi ci sia un’intima affinità viene, quindi, ulteriormente confermato.

vv. 80-88: *Suave per aestatem liquidam, mulcentibus auris,  
Dum tectae ramis volucres connubia miscent,*

<sup>46</sup> Avien. *Arat.* 1837 *Namque et ouis cupido si gramina tondeat ore*; Cypr. Gall. *Gen.* 1250 *Tondentes uiridis pubentia gramina ripis*; Beda *Hymn.* 2,70 *Tunc armenta mares repetunt et gramina tondent*, Metell. *Ecl.* 3,14 *Gramina tondentem, iuga ferre sed inpacientem*.

<sup>47</sup> Il termine *capreolus* compare poi anche in Paul. Diac. *Carm.* 27,12 *Capreolique simul, caprigenumque pecus*; Ermold. *Ludow.* 4,564 *Capreolos, dammas fert puerile decus*; Quid *Suum* 658 *Tigrim non hinulus, dammula, capreolus*; Marbod. *Lapid.* 27,2 *Pelli capreoli similis lapis esse refertur*; Eberh. Beth. *Graec.* 9,209 *Capreolus uere siluester dicitur esse*; Alex. Neck. *Laud.* 9,153 *Est caro capreoli praedulcis, uisus acutus*.

<sup>48</sup> La clausola compare, infatti, in Val. Fl. *Argon.* 4,514 *Hic fessae letique metu propioris anhelae*. Cfr. anche Seren. *Med.* 563 *Obsessasque uias uitae concludit anhelae*; Ennod. *Carm.* 2,46,3 *Afflixit pondus pretium fornacis anhelae*; Walahfr. *Gall.* 1,158 *Mente sub ancipiti languorem febris anhelae*; Saxo Gramm. *Carm.* 8,8,3,8 *Occupat occiduos artus, frustratur anhelae*

Pandentemque alas caudamque ad terga rotantem  
 Pavonem spectare. Vocat iunonius ales  
 Consortem thalami, speculosa volumina versat,  
 Cauda micat, mediis fulgent sua sidera pennis;  
 Venit amans, cupidis miscent simul oscula rostris,  
 Lungit amor geminos, geminataque gaudia gliscunt,  
 Inter utrosque suos Venus ipsa accendit olores.

Al v. 80 prende avvio la raffigurazione di una seconda scena, che ha come oggetto un pavone. L'attacco viene modellato su quello della precedente scena, con la sostituzione dell'aggettivo *dulcis* mediante l'aggettivo *suavis*; il verbo dipendente, *spectare*, viene fortemente ritardato, per comparire solo al v. 83 e dubito dopo che è stata presentata l'intera immagine relativa al pavone. Fra l'aggettivo *suavis* e il verbo *spectare* è, inoltre, frapposta una temporale che occupa tutto il verso 81; d'altra parte, anche nel primo verso, l'aggettivo *suave* è seguito immediatamente da una determinazione temporale espressa con la formula georgica *per aestatem liquidam* (cfr. Verg. *Georg.* 4,59 *Nare per aestatem liquidam suspexeris agmen*) e da un ablativo assoluto *mulcentibus auris*, che riprende un'associazione catulliana<sup>49</sup>: le due espressioni contribuiscono a inquadrare la scena nel contesto temporale estivo, proprio del *locus amoenus*. La temporale del v. 81 prosegue in direzione dell'affresco del quadro idillico, mediante il riferimento al cinguettio degli uccelli. L'immagine è, in realtà, molto più complicata perché implica anche quella degli uccelli nascosti fra gli alberi, come suggerisce il participio *tectae* accompagnato a *ramis*, e si avvicina a quella di Ovid. *Epist.* 10,8 *Spargitur et tectae fronde queruntur aues*, dove però gli uccelli sono indicati con il termine *aves*<sup>50</sup>.

L'immagine del pavone inizia a prendere forma nel v. 82, dove, tuttavia, sono presentati dapprima gli attributi e solo nel verso successivo, a *incipit*, è svelato il nome dell'animale raffigurato, *pavonem*. Il v. 82 si ritrova completamente dominato dall'immagine delle ali e della coda del pavone, rappresentate con modalità 'solenni': il verso viene infatti aperto e chiuso da due participi estremamente dinamici *pandentem* e *rotantem* che imprimono movimento e vitalità alla scena; l'associazione di *pando* e *alas* non a caso è epica e compare a partire da Verg. *Aen.* 3,520 (*Temptamusque uiam et uelorum pandimus alas*)<sup>51</sup>.

I toni solenni proseguono anche nel verso successivo, al v. 83, dove prende avvio la descrizione di una scenetta relativa al pavone, che viene designato con la perifrasi *Iunonius ales*, che fa riferimento alla sua connessione con Giunone: la clausola, d'altra parte, torna identica anche in Balbi *Carm.* 64, 3 (*Qualia non tenuit quondam Iunonius ales*) e in Di Natale *Carm.* 51, 66 (*Rebus agis, cauda, quot habet Iunonius ales*). Il tono epico-solenne da cui è avvolta la raffigurazione della scena del pavone si evidenzia anche nel ricorso al verbo altisonante *vocat* e alla perifrasi *consortem thalami*, usata per indicare la femmina del pavone, che compare tanto nella lingua ovidiana delle *Metamorfosi*, quanto in quella della tragedia senecana e dell'epica di Silio<sup>52</sup>. Anche la seconda azione del pavone, quella di dispiegare la massa delle sue piume, è raffigurata

<sup>49</sup> Catull. *Carm.* 62,41 *Quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber*. Cfr. anche Sen. *Phaedr.* 11 *Quae rorifera mulcens aera*.

<sup>50</sup> In Paul. Petric. *Mart.* 4,571 *Certabant tectae foliis uernare uolucres*. viene invece usato il termine *volucres*.

<sup>51</sup> Cfr. anche Heiric. *Germ.* 6,565 *Et senas pandunt blandis applausibus alas*

<sup>52</sup> Ovid. *Met.* 10,246 *Viuebat thalamicque diu consorte carebat*; Sen. *Ag.* 256 *Feresne thalami uicta consortem tui?*; *Thy.* 235 *Consorte nostri perfidus thalami auehit*; Sil. Ital. *Pun.* 3,63 *Consortem thalami paruumque sub ubere natum*; Paul. Petric. *Mart.* 4,600 *Quin et consortem thalami ad collegia uitae*; *Carm.* Frid. 1106 *Consortem thalami suadent sibi iungere, per quam*; *Carm.* Frid. 1801 *Tunc Romanus iter thalami consorte relicta*; *Carm.* Frid. 2793 *Mittit et ad thalami consortem, ut et ipsa cateruas*; Com. eleg. *Asinar.* 3 *Hic sibi consortem regni thalamicque sodalem*

con una clausola epica, *volumina versat*, che è dell'*Eneide*: Verg. *Aen.* 5,408 *Huc illuc uinclorum immensa uolumina uersat*; *Aen.* 11,753 *Saucius at serpens sinuosa uolumina uersat*.<sup>53</sup>

La successiva caratterizzazione del pavone, presentata all'inizio del v. 85, è quella dello scintillio della coda, per il quale si ricorre ancora a un'espressione solenne, l'associazione di *cauda* e del verbo *micat* si trova, infatti, negli *Aratea*, in Germ. *Arat.* 142 (*Quique micat cauda quique armum fulget ad ipsum*); *Arat.* 311 (*Scorpios, ille micat super freta caerulea cauda*); *Arat.* 593 (*Vltima cauda micat, tortus habet illa temendo*). La cesura tritemimera separa questa prima proposizione e immagine, da una seconda che occupa il verso ed è sempre riferita alla coda: la raffigurazione brevemente presentata a *incipit* del verso trova qui ampliamento in un'immagine ancora più colorata e luminosa. Tra l'aggettivo *mediis* e il termine riferitogli *pennis* vengono, infatti, collocati il verbo *fulgent* e l'espressione *sua sidera*: le chiazze tipiche della coda del pavone sono assimilate a stelle che risplendono fra le sue piume, dando vita a una rappresentazione di grande impatto, che costituisce il vertice della sorta di *climax* da cui è stata caratterizzata la descrizione dell'uccello. L'asindeto fra le proposizioni ha, inoltre, contribuito a creare un ritmo incalzante e carico di tensione, che culmina ugualmente nella scintillante immagine stellata della coda del pavone.

Al v. 86 prende avvio una microsequenza di soggetto amoroso, in cui sono descritti gli amori dei due pavoni, e che era stato anticipato dal riferimento al 'consorte' nel v. 84. L'attenzione al motivo amoroso da cui è caratterizzata la scena emerge già dall'*incipit* del verso 86, con il verbo *venit* in posizione di rilievo, seguito dal participio *amans*, che rende l'idea di un'avanzata inarrestabile finalizzata all'amore. La cesura tritemimera isola questa prima immagine dalla seconda, quella dei due pavoni che si scambiano baci con i becchi, dove il rilievo al motivo amoroso è conferito dalla formula *misceat oscula*, che è ovidiana Ovid. *Ars* 1,663 *Quis sapiens blandis non misceat oscula uerbis?*<sup>54</sup> e dall'attribuzione al termine *rostrus* dell'aggettivo *cupidus*.

Nel verso successivo l'attenzione alla tematica amorosa è ancora più intensa: il verso si apre, infatti, con l'attacco *iungit amor*, che corrisponde a una clausola ovidiana delle *Heroides*: Ovid. *Epist.* 20,228 (*Amplius utque nihil, me tibi iungit amor*)<sup>55</sup>. Oggetto del verbo è *geminos*, che viene riecheggiato nel participio seguente *geminata*; la cesura pentemimera separa i due termini, segna una pausa nella tensione ritmica del verso, che viene nuovamente incrementata proprio dal participio *geminata*, fino a culminare nella clausola allitterante *gaudia gliscunt*, che è attestata nella poesia latina<sup>56</sup>.

La scena si conclude nel verso successivo con una nuova immagine: quella di Venere che infiamma di amore i propri cigni. L'intervento di Venere, dea dell'amore, segna il trionfo completo dell'amore: il nome della dea spicca nel verso, messo in rilievo dalla cesura pentemimera e dall'aggettivo *ipsa*. La funzione di Venere

---

<sup>53</sup> Cfr. anche Paneg. in Mess. 34 *Aeterno sed erunt tibi magna uolumina uersu*; Proba cento 1,174 *Septem ingens gyros, septena uolumina uersans*; Anth. Lat. 7,1 *Ipse manu patiens immensa uolumina uersat*; Aegid. Par. Karol. epilog. 3 *Si queris quot sint per quinque uolumina uersus*

<sup>54</sup> Cfr. anche Stat. *Silu.* 1,1,96 *Labetur caelo miscebitque oscula iuxta*; Auson. *Urb.* 97 *Incorruptarum miscentes oscula aquarum*; Passio Arn. 322 *Cum pariter miscent ulnas atque oscula cara?*; Ioh. Hauv. *Architr.* 6,138 *Et iacit amplexus, et plaudit, et oscula miscet*; Saxo Gramm. *Carm.* 1,4,9,8 *Quis sincera luto misceat oscula?*; Alb. Stad. *Troil.* 5,421 *Ocrea ferrata micat hic, non oscula miscet*.

<sup>55</sup> La formula compare come *incipit*, invece, in Stat. *Silu.* 1,2,143 *Iungit Amor laetamque uehens per nubila matrem*; L'associazione del verbo *iungo* e di *amor* è presente anche in Catull. *Carm.* 78,3 *Gallus homo est bellus; nam dulces iungit amores*; Tib. *Eleg.* 1,1,69 *Interea, dum fata sinunt, iungamus amores*, dove però *amor* funge da soggetto.

<sup>56</sup> La formula compare in Pacuv. *Trag.* 294 *Sed nescio quid nunc est: animi horresco et gliscit gaudium*; Lucr. *Rer. nat.* 5,1061 *Cum metus aut dolor est et cum iam gaudia gliscunt* Turpil. *Com.* 191... *cum te saluom uideo, ut uolui, gliscor gaudio*; Herig. *Ursm.* 1,369 *Aut plangens doluit uel gliscens gaudia lusit*.

nell'accendere la passione d'amore è, d'altro canto, raffigurata mediante il verbo *accendit* già in Claud. *Carm.* 14,11-12: *Crescunt difficili gaudia iurgio / Accenditque magis, quae refugit, Venus.*

Il canto di Meliseo che era iniziato come bucolico subisce, quindi, una netta virata in direzione amorosa e finisce per abbandonarsi completamente a motivi erotici.

vv. 89-96: At mea cum liquidos Ariadna recedit ad amnes  
Albentemque pedem nudatque ad flumina suras,  
Genuaque sub vitrea candent argentea lympha,  
Et fungis alni candentius et nive corni,  
Populus et niveos quos iactat in aera flores;  
Tunc mihi corda liquant vel mella sicanidos Hyblae,  
Mella favis Heliconis et anteferenda libyscis  
Et succo, siculae stillant quem cortice cannae."

Il v. 89 si apre con la fortissima avversativa *at*, seguita dal possessivo *mea* riferito ad Ariadna, menzionata dopo la cesura pentemimera. Il poeta sta inaugurando una nuova sezione del suo canto, che si trova in netta contrapposizione a quella precedente: agli spettacoli del mondo animale sinora descritti egli pone in alternativa quello della moglie, raffigurata alla maniera di una ninfa intenta a bagnarsi nel fiume.

L'immagine della moglie è presentata con una lunga serie di temporali che si conclude solo nel v. 94, dove compare la principale e la scena del bagno di Ariadna è condotta, seguendo in maniera graduale e dettagliata le sue azioni. Così, nel v. 89, viene seguito dettagliatamente l'avvicinarsi di Ariadna al fiume; alla raffigurazione della bellezza dell'ambientazione contribuisce anche dall'attributo assegnato al fiume, *liquidus amnis*, secondo un'associazione piuttosto diffusa nella poesia latina<sup>57</sup>.

Il v. 90 'fotografa' la donna nell'atto di togliersi le calzature: il verso si apre con l'immagine del piede bianco (*algenae pedem*) della donna in 'primo piano', in posizione di rilievo; e isolato dal resto del verso dalla cesura pentemimera; nella restante porzione di verso è ripetuta la determinazione spaziale relativa al fiume, ed è presentato il verbo *nudo*, accompagnato dal termine *suras*.

Nel successivo verso, Ariadna è descritta già in acqua, dove spicca il candore delle sue gambe. Il delicato colorismo di quest'immagine è conferito dal ricorso al verbo *candent*, che è incastonato fra la cesura pentemimera ed eptemimera, dominando, così, l'intero verso, e i due aggettivi impiegati per connotare le gambe della donna e l'acqua, rispettivamente *vitrea* e *argentea*<sup>58</sup>.

I successivi due versi sono dedicati esattamente all'esaltazione del candore di Ariadna: in posizione centrale, subito dopo la cesura pentemimera, spicca il comparativo *candentius*, circondato dai due diversi termini di paragone: i 'funghi' dell'ontano e la 'neve' del corno. Evidentemente, il sostantivo *nive* viene qui usato come metonimia per 'candore', altrimenti non avrebbe senso l'espressione 'la neve del corno'. I due termini di paragone sono, cioè, costruiti in maniera parallela: con un ablativo (*fungis; nive*), accostato a un genitivo (*alni, corni*); ad accomunarli il richiamo al colore del bianco, che caratterizza anche il verso successivo, dove sono assunti a

<sup>57</sup> Così in Ovid. *Met.* 6,400 *Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis*; Avien. *Orb. terr.* 1251 *Quae liquidos amnis uia deuehat, utque iugorum*; Auson. *per. Od.* 12,1 *Iamque adeo Oceani liquidos pede liquerat amnes*; Coripp. *Ioh.* 3,146 *Aere cauo, liquidus dum currens funditur amnis*; Alcuin. *Carm.* 14,2 *Carpere, qui liquidis crescunt prope fontibus amnis*; Audrad. *Carm.* 3,4,334 *Et plumbi liquidis piceique bituminis amnes*; Flor. *Lugd. Carm.* 25,25 *Sed liquido potius Iordanis manat ab amne*. Cfr. anche Hor. *Epist.* 2,2,120 *Vehemens et liquidus puroque simillimus amni*

<sup>58</sup> Per l'attribuzione dell'aggettivo *vitrea* a *lympha*: Paul. Petric. *Mart.* 3,99 *Sustentant uitreas crystallae capacia lymphas*; *Mart.* 4,576 *Crispabant uitreas per blanda obstacula lymphas*; Amarc. *Serm.* 2,644 *Elicuit uitream commixto sanguine limpham*.

termine di paragone i fiori del pioppo. Il candore è, nuovamente, espresso mediante il riferimento alla neve, nell'aggettivo *niveus*, riferito a *flores*<sup>59</sup>. Il sostantivo *populus* che apre in rilievo il v. 93, tuttavia, rimanda direttamente a una suggestione bucolica: in Verg. *Ecl.* 9,41 (*Fundit humus flores, hic candida populus antro*) il pioppo è definito appunto 'candido'. Il paragone si conclude con l'immagine luminosa del pioppo che disperde nell'aria i propri fiori bianchi, che contribuisce a dilatare il colorismo della scena, benché la costruzione del passaggio sia piuttosto anomala e sembra far difetto il ricorso all'accusativo, anziché l'ablativo per il secondo termine di paragone.

Il v. 94 prende avvio con l'avverbio *tunc*, che segna la fine della digressione sulla moglie e l'esplicitazione del pensiero principale: dopo aver assistito a questa visione, allora dal suo cuore stilla miele. L'avverbio *tunc* appare come ricapitolativo, dopo una lunga sequenza descrittiva, che ha creato una sorta di attesa nel lettore, 'ricompensata' da una nuova immagine, delineata con toni altrettanto solenni. Per descrivere l'effetto della vista della moglie su di sé, il poeta ricorre alla metafora del cuore che stilla miele (v. 94), espressa con la formula *corda liquant*; l'immagine del miele che stilla dal cuore di Meliseo viene rappresentata con toni celebrativi, che si rivelano ulteriore occasione di celebrazione della donna: sottolineare la pregiatizza del miele che stilla dal cuore del pastore alla vista dell'amata, significa esaltare di conseguenza anche la visione della donna. Meliseo tiene, infatti, a precisare la qualità di tale miele, che proviene dall'Ibla<sup>60</sup>; il paragone si rivela lo strumento 'celebrativo' privilegiato della sezione, dal momento che il suo miele è definito superiore ai mieli dell'Elicona e della Libia. La superiorità del miele dell'Ibla viene sancita nel v. 95 mediante il gerundivo *anteferenda* e la presentazione dei due termini di paragone, ovvero il miele dell'Elicona, *favis Heliconis*, ricordato anche in Claud. *Carm. min.* 30,9 (*Transmittunt saeculis Heliconia mella futuris*) e quello della Libia, definito con l'aggettivo originale pontaniano *Libyscus* fornisce, così, una sorta di 'classifica' dei mieli.

Un terzo termine di paragone è contenuto nel v. 96 e fa riferimento non più a una qualità di miele di api, ma a quello di canna, la cui derivazione è ancora una volta siciliana (*siculae cannae*). Con questo ultimo, lungo, accenno al miele si conclude il canto di Meliseo, che è forse anche un modo per alludere alle caratteristiche di soavità del proprio canto: l'importanza della dimensione del miele e della dolcezza nella poesia del Pontano è stata già messa in evidenza<sup>61</sup>.

vv. 97-106: Finierat: simae rupere silentia caprae,  
Ruperunt et oves, simul cum matribus agni,  
Balatum referunt colles Gaurique recessus,  
Et Cumae vacuae et cryptae graveolentis Averni,  
Antraque Musconis et opaca sepulcra Tuennae

La fine del canto di Meliseo viene segnata dal sentenzioso piuccheperfetto *finierat*; dopo la cesura tritemimera prende avvio la descrizione dell'effetto che produce sul mondo circostante ed equivale a una sorta di rottura dell'incantesimo in cui era caduta la natura dinanzi alle parole del pastore.

<sup>59</sup> Per l'attribuzione dell'aggettivo *niveus* al termine *flos* cfr. Pallad. *Insit.* 55 *Germinare cana pirus niueos haud inuida flores*; Radbert. *Carm.* 2,3 *Dic, niuei flores quo uernant cespitate fosso*; *Carm.* 3,5 *Et niueos casto condas in pectore flores*; Lios Mon. *Sacerd.* 87 *Floribus et niueis caelestis sedis honesties*; *Carm. Sangall.* I 5,15 *Flore catus niueo, pellis qui flumine noto*; Flod. *Antioch.* 1,484 *Niueisque compta liliorum floribus*

<sup>60</sup> Le api dell'Ibla vengono ricordate in Mart. *Epigr.* 2,46,1-2: *Florida per uarios ut pingitur Hybla colores, / Cum breue Sicaniae uer populantur apes.*

<sup>61</sup> Cfr. *Introduzione alla Lepidina.*

Il plauso tributatogli dal mondo animale rompe il silenzio generale: il verbo *rupere* viene iterato sia al v. 97 che al v. 98; se nel primo caso il soggetto è costituito dalle capre, a cui viene attribuito l'aggettivo *simae* come in Verg. *Ecl.* 10,7 (*Dum tenera attendent simae uirgulta capellae*), nel secondo caso sono le pecore, *oves*, a cui si uniscono gli agnelli: la clausola del v. 98 *cum matribus agni* si avvicina a quella epica di Verg. *Aen.* 1,635 (*Terga suum, pinguis centum cum matribus agnos*).<sup>62</sup>

Dopo essersi concentrata sul mondo animale, la sequenza, nei successivi tre versi, si apre a un'immagine di più vasto respiro, descrivendo il riecheggiare del belato in tutta l'area campana. Nel v. 99 vengono, così, menzionati i colli e i recessi del Gauro<sup>63</sup>; nel v.100 Cuma, chiamata *vacua* secondo una definizione presente già in Giovenale (*Iuv. Sat.* 3,2 *Laudo tamen, uacuis quod sedem figere Cumis*), e le grotte dell'Averno, definito *graveolentis*, con clausola che sarà poi ripresa in Barignani *Gigant.* 3, 35 (*Spirat, at in medio lacus est graveolentis Averni*) e R. Luisini *Carm.* 231, 25 (*Hinc ego sum dignus flammis graveolentis Averni*). Nel v. 101 sono menzionate altre due località: gli antri di Muscone, che la Monti Sabia propone d'identificare con il comune irpino di Muschiano<sup>64</sup>, e gli 'opachi sepolcri' del Tobenna. Anche in questo caso risulta preziosissima l'indicazione della Monti Sabia, che vuole identificare i sepolcri qui menzionati con le catacombe della chiesa di S. Agnese a Sava, presso il comune del salernitano Baronissi, collocate proprio vicino al monte Tobenna<sup>65</sup>. L'estensione dell'area geografica così descritta sta a indicare la vastità della risonanza che ottiene il canto di Meliseo e costituisce, quindi, un ulteriore fattore celebrativo.

vv. 101-4: Haec ait, et latis humeris quae buccina pendet,  
 Inflat eam labris turgentibus: illa frementi  
 Involvit coelum gemitu. Quo concita silvis  
 Erumpit clamore suum gens horrida setis,  
 Horrida grunnitu et tudentibus aera sannis.

Il v. 102 prende avvio con un'altra formula sentenziosa relativa al canto di Meliseo e che ha la stessa funzione del *finierat* del v 97: evidentemente il poeta avverte il bisogno di ribadire l'idea della fine del canto, dopo la breve digressione geografica riportata. La formula, inoltre, sancisce anche nella tradizione poetica latina la fine di un discorso solenne; così è usata, ad esempio, in Verg. *Georg.* 4,415 *Haec ait et liquidum ambrosiae diffundit odorem*, dove indica la fine del discorso con cui Cirene illustra al figlio Aristeo come catturare Proteo<sup>66</sup>.

Dopo questa formula, è presentata l'immagine del pastore che soffia nella sua zampogna, facendo così seguire le sue parole dalla musica. I toni della descrizione continuano a mantenersi solenni: la zampogna è immaginata pendere dalle spalle, definite con aggettivo *latus* secondo una formula epica<sup>67</sup>. L'immagine della zampogna

<sup>62</sup> Identica quella di Marbod. *Carm.* 2,43,156 *Gallinae, pulli, teneri cum matribus agni*.

<sup>63</sup> Il Gauro compare come personificazione anche nella *Lepidina*.

<sup>64</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 101, p. 111.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> L'attacco è ricorrente anche nell'*Eneide*: *Aen.* 1,297 *Haec ait et Maia genitum demittit ab alto*; *Aen.* 4,630 *Haec ait, et partis animum uersabat in omnis*; *Aen.* 10,285 *Haec ait, et secum uersat quos ducere contra*; *Aen.* 10,379 *Haec ait, et medius densos prorumpit in hostis*; *Aen.* 10,444 *Haec ait, et socii cesserunt aequore iusso*; Ovid. *Met.* 11,658 *Haec ait: "agnoscis Ceyca, miserrima coniunx?"*.

<sup>67</sup> Verg. *Aen.* 2,721 *Haec fatus latus umeros subiectaque colla*; *Aen.* 5,376 *Ostenditque umeros latus alternaque iactat*; *Aen.* 9,725 *Obnixus latis umeris, multosque suorum*; *Aen.* 11,679 *Cui pellis latus umeros erepta iuueno*; Stat. *Theb.* 1,489 *Tydea per latus umeros ambire laborant*; Sil. Ital. *Pun.* 2,154 *Sed fisus latis umeris et mole iuuentae*; Claud. *Carm.* 28,165 *Palla tegit latus umeros, curruque paterno*; Coripp. *Iust.* 3,171 *Extantes latis umeris durisque lacertis*; Anth. Lat. 8,96 *Obnixus latis umeris et fpectore duro*

che pende dalle spalle di Meliseo viene, così, circondata da un alone di ‘epico’ e ‘grandioso’.

Nel verso successivo, è rappresentato il momento in cui il pastore soffia nello strumento, raffigurato anch’esso come un gesto ‘solenne’, come mostrano l’ablativo assoluto *labris turgentibus* e la successiva descrizione dell’effetto della zampogna. Il v. 104 si apre, infatti, con l’immagine della zampogna che riempie il cielo del suo gemito: a conferire all’immagine un ampio respiro non è solo la formula *involuit coelum*, ma anche le modalità di definizione del gemito, connotato con l’aggettivo *frementi*, che viene lasciato in fine verso (v. 103), con clausola che è epica<sup>68</sup>. L’immagine della zampogna che geme, invece, è in Iuv. *Sat.* 7,71 (*Surda nihil gemeret graue bucina. poscimus ut sit*)<sup>69</sup>.

Dopo la cesura efemimera, prende avvio, nel v. 104, un nuovo momento della narrazione, con la scena di una frotta di maiali che compare, richiamata dal rumore della zampogna. Anche per questa apparizione, che rappresenta un motivo sicuramente anomalo o quanto meno singolare sia per il codice bucolico che per quello epico che per quello elegiaco, continua il ricorso a modalità espressive epiche e solenni.

Dopo che è stata presentata l’uscita dal bosco della frotta alla fine del v. 104 (*concita silvis*), è nel v. 105 che ne viene raffigurata l’irruzione. Il verso prende, infatti, avvio con il verbo *erumpit* in posizione di rilievo, seguito dal termine *clamore*, secondo un’associazione che è, appunto, epica e ricorre in Verg. *Aen.* 11,609 *Substiterat: subito erumpunt clamore furentisque*, dove è riferita, però, ai guerrieri<sup>70</sup>. Nel prosieguo del verso viene svelata l’identità del soggetto: una frotta di porcospini, indicata con la perifrasi *suum gens horrida*; ancora una volta, le modalità di presentazione sono epiche: *horrida gens* viene definito il popolo degli Equi in Verg. *Aen.* 7,746 *Horrida praecipue cui gens assuetaque multo*<sup>71</sup> e la schiera di porcospini è, dunque, raffigurata come quella di un popolo guerriero. L’aggettivo *horridus*, tuttavia, viene qui presentato in connessione con *setis*, per specificare una qualità fisica ben precisa degli animali<sup>72</sup>. La struttura, basata sull’associazione dell’aggettivo *horridus* e di un ablativo di limitazione, viene ripresa a inizio del verso successivo, v. 106, per indicare la terribilità del grunito; la formula, *horrida grunitu* riproduce anche sul piano fonico, con l’insistenza sulla liquida *r*, l’idea di una visione che fa inorridire e rabbrivire. Il termine *grunitus*, poi, si rivela completamente estraneo alla tradizione poetica classica e solo molto tardi trova accoglienza nella poesia latina: un’ulteriore dimostrazione dell’anomalia della sezione<sup>73</sup>.

---

<sup>68</sup> Verg. *Aen.* 12,535 *Ille ruenti Hyllo animisque immane frementi*; Ovid. *Met.* 1,244 *Dicta Iouis pars uoce probant stimulosque frementi*; Sil. Ital. *Pun.* 12,170 *Circumstant rapidi iuuenes aptantque frementi*; Claud. *Carm.* 8,24 *Hinc processit auus, cui post Arctoa frementi*; Paul. Petric. *Mart.* 1,64 *Nudus in occursum properat, uix uerba frementi*; Flod. *Antioch.* 2,1113 *Liuidus haec ita prosequitur plangore frementi*; Ital. 10,12,61 *Inuenit, egreditur uulgo peruersa frementi*

<sup>69</sup> Cfr. anche Coripp. *Ioh.* 1,512 *Signa canens gemit horrendos fera bucina cantus*; Coripp. *Ioh.* 2,250 *Bucina saepe ciens tremulo gemit horrida cantu*; Ermold. *Ludow.* 3,342 *Et caua per campos bucina pulsa gemit*.

<sup>70</sup> Cfr. anche Sil. Ital. *Pun.* 10,504 *Per subitum erumpit clamor. permixta ruina*

<sup>71</sup> La formula ritorna in Coripp. *Ioh.* 2,102 *Horrida gens et dura uiris audaxque triumphis*

<sup>72</sup> Il termine *seta* si accompagna al verbo *horreo* in Ovid. *Met.* 8,285 *Et saetae similes rigidis hastilibus horrent*; Nemes. *Ecl.* 3,31 *Cui deus arridens horrentes pectore setas*; Syll. Bern. 2,50 *Et setis aper horrens*.

<sup>73</sup> Prud. *Apoth.* 1,416 *Poenarum gemitus longis grunitibus edit*; Perist. 10,993 *Elinguis et quem porca grunitum strepat*; Eug. Tolet. *Carm.* 41,2 *Grunnitumque suis et raucae murmura mulae*; Anth. Lat. 762,57 *Sordida sus subiens ruris per gramina grunit*; Abbo Sang. *Bell.* 1,632 *Grunnitumque mei siluas scindebat aprorum*; *Carm. var.* III B 11,8 *Grunnitumque suum tantos sonitusque tubarum*; *Carm. var.* III C 11,1,1 *Aspice quod grunit, loquitur, quod sibilat, hinnit*; Amarc. *Serm.* 1,524 *Grunnitum rauco se mergere per freta currit*; Donizo *Math.* 2,358 *Talem grunitum portat nunc hic inimicus*; Eberh. *Beth. Graec.* 19,39 *Hinnit equus, grunit porcus, pipat quoque nesus*; Ioh. Garl. *Epithal.* 9,364 *Grunnit porcus, ouis seria tractat ei*

Dopo la cesura pentemimera, la tensione descrittiva riprende a salire con il secondo ablativo di limitazione, *sannis*, che è specificato con il participio *tudentibus* e, in questo senso, più complicato, in quanto dà vita a un'ulteriore immagine: quella delle zanne dei maiali che fendono colpi nell'aria. Il piano sonoro continua a essere correlato a quello descrittivo e l'insistenza sul suono duro della dentale sorda ravvisabile nel passaggio *grunnitu et tudentibus* riproduce la fermezza dei colpi delle fauci degli animali.

vv. 107-109: Ipse manu glandem spargens citat ore, crepatque  
 Ora per et dentes rictu glans hausta voraci,  
 Lambentes catuli circumstant hubera matrum.

A questo punto, l'attenzione torna a focalizzarsi su Meliseo: il verso 107 prende avvio proprio con il pronome *ipse* e con l'immagine del pastore intento a spargere ghiande ai porcospini e a chiamarli a sè. Le stesse azioni del pastore sono connotate in modo epico: il participio *spargens* accompagnato dall'ablativo *manu* è presente, infatti, in Verg. *Aen.* 11,650 *Et nunc lenta manu spargens hastilia denset*<sup>74</sup>. La presenza delle cesure tritemimera, pentemimera ed efteimimera contribuisce a imprimere alla scena un ritmo spezzato e incalzante, e a incrementare la tensione narrativa; concorre a quest'effetto anche l'*enjambement* fra il v. 107 e il v. 108, che lascia il verbo *crepat* sospeso in fine di verso, mentre la complessa immagine relativa si sviluppa tutta nel verso successivo.

Il v. 108 prende avvio, inoltre, con un'anastrofe che inverte la posizione del nesso *per ora* in *ora per*: il nervosismo che attraversa la costruzione in questo passaggio sembra quasi corrispettivo dell'anomalia della scena raffigurata. Il verso è occupato, infatti, dalla descrizione dettagliata di come la ghianda venga spaccata nella bocca dei maiali con un ghigno vorace. Anche in questo caso, il ritmo del verso è scandito da tre cesure: a trovarsi particolarmente in evidenza sono i termini *dentes* e *rictu*, quelli che più evocano l'idea di terribilità legata all'immagine dei maiali. A questo effetto contribuisce anche il termine *rictu*, che è accompagnato dall'aggettivo *voraci*<sup>75</sup>.

L'immagine che domina il v. 109 è quella dei cuccioli di maiale che allattano alle mammelle della madre ed è di ascendenza bucolica, dove però è riferita ai capretti: non solo la clausola del v. 109, *ubera matrum*, è ripresa da Nemes. *Ecl.* 2,31 (*Siccaque fetarum lambentes ubera matrum*, ma nello stesso passo è presente anche il participio *lambentes* con cui si apre sempre il verso 109).

vv. 110-114: Mox abit ad fagos, sequitur simul undique pubes  
 Armentalis, agris regnat Meliseus in ipsis  
 Nodoso incumbens baculo et stans imperat; adstant  
 Umbrorum generosa cohors, turmaeque laconum  
 Latratu lupos arcent et limine fures.

Con il v. 110, si ha un cambiamento di scena, la cui repentinità è segnata dall'avverbio *mox* che apre il verso. Meliseo si sposta verso i faggi e viene seguito dall'intera schiera di maiali. Se la determinazione spaziale *ad fagos* è bucolica (Verg. *Ecl.* 3,12 *Aut hic ad ueteres fagos cum Daphnidis arcum*), senz'altro epica è l'immagine della schiera che segue, indicata con la formula *sequitur pubes*, che compare anche in Verg. *Aen.* 5,74 (*Hoc puer Ascanius, sequitur quos cetera pubes*) e in *Aen.* 7,614 (*Ipse*

<sup>74</sup> Per riflesso virgiliano la formula ricompare in Walahfr. *Hort.* 176 *Frusta manu spargens hortorum laetus opimas*.

<sup>75</sup> Cfr. Eug. Tolet. *Carm.* 14,9 *Rictu uoraci nigra pandis guttura*.

*uocat pugnas; sequitur tum cetera pubes*)<sup>76</sup>. I maiali, ancora una volta, sono assimilati a una schiera di guerrieri ed eroi epici e, solo a *incipit* del verso successivo, è specificato il carattere particolare di questa schiera mediante l'aggettivo *armentalis*. D'altra parte l'aggettivo compare nella stessa posizione anche in un passo virgiliano, sempre epico: in Verg. *Aen.* 11,571 (*Armentalis equae mammis et lacte ferino*), è riferito a una cavalla selvaggia che allatta la figlia di Metabo. Il resto del verso, che è scandito dalle cesure pentemimera ed eptemimera, è occupato da un'immagine ancora più 'epica', evocata dal verbo *regnat*: Meliseo che regna nei campi.

La solennità e grandiosità della raffigurazione del pastore è rafforzata nel verso successivo, dove è rappresentato intento a comandare la schiera, appoggiato sul suo bastone nodoso; contribuiscono all'esaltazione 'epica' di Meliseo non solo i verbi *stans* e *imperat* appartenenti a un linguaggio militare, ma anche le modalità di rappresentazione della sua figura mediante la formula *incumbens baculo*, che in Ovid. *Fast.* 1,177 *Tum deus incumbens baculo, quod dextra gerebat*<sup>77</sup> è usata, appunto, a una divinità, Giano. Meliseo è, dunque, assimilato a una divinità dei campi, che comanda una schiera di maiali: l'effetto complessivo derivante da queste modalità rappresentative è sicuramente 'anomalo', in quanto modi e formule solenni vengono adattati a un soggetto decisamente umile e rozzo.

Anche l'ultimo piede del verso, occupato dal verbo *adstant*, che è staccato mediante *enjambement* dal soggetto, *cohors turmaeque* che compare nel verso successivo, si volge in direzione epica, costituendo una clausola diffusa nell'epica classica<sup>78</sup>.

Nei vv. 113-4 vengono descritti i cani di Meliseo: ancora una volta, la trasfigurazione epica in atto nella sezione ne fa una nobile schiera epica, definita con la formula *generosa cohors*, che non è propria dell'epica classica, ma compare in quella medievale e umanistica<sup>79</sup>. Gli estremi del verso sono occupati dalla definizione della tipologia di cani: *umbronum* e *laconum*: i primi, i cani umbri, vengono ricordati dal poeta anche in *Ecl.* 1, 386. (*Tercentum rapidi umbrones totidemque molossi*). È nel verso successivo che ne viene esplicitata la funzione: quella di tenere lontani lupi e ladri con il latrato: l'attacco del v. 114 *latratu* è, ugualmente, epico e compare in Val. Fl. *Argon.* 6,112 *Latratuque cohors quanto sonat horrida Ditis*, appunto in correlazione con una schiera.

Con il v. 114 si conclude la descrizione della scena riguardante Meliseo

vv. 115-118: Haec memini, Petasille; iuvat meminisse; vel urnam

<sup>76</sup> Per le occorrenze nella poesia medievale vedi: Alc. Avit. *Carm.* 5,423 *Ordine carpit iter, sequitur tum cetera pubes*; Coripp. *Ioh.* 5,300 *Effera castra petit. sequitur tunc cetera pubes*; *Ioh.* 7,440 *Victorum sequitur pubes ueloxque tribunes*; Anth. Lat. 16,108 *Et pueri rudes; sequitur tunc cetera pubes*; Ermold. Ludow. 4,431 *Ordine composito sequitur deinc caetera pubes*; Waltharius 211 *Post hunc signiferi, sequitur quos cetera pubes*.

<sup>77</sup> Cfr. anche Maxim. *Eleg.* 1,223 *Hinc est quod baculo incumbens ruitura senectus*.

<sup>78</sup> La clausola ricorre in Verg. *Aen.* 1,152 *Conspexere, silent arrectisque auribus astant*; *Aen.* 9,677 *Ipsi intus dextra ac laeua pro turribus astant*; *Aen.* 12,133 *Obsedere, alii portis sublimibus astant*; Stat. *Theb.* 3,365 *Protinus ire peto!" trepidi de sedibus astant*; *Theb.* 7,49 *Exsanguisque Metus, occultisque ensibus astant*; *Theb.* 11,537 *Nec iam opus est Furiis; tantum mirantur et astant*.

<sup>79</sup> Vedi per l'epica medievale: Ermold. Ludow. 4,45 *Hinc generosa cohors paruo de semine creuit*. Per l'epica umanistica: Strozzi *Bors.* 8, 333 *Bodomagi generosa cohors atque undique circum*; Bargaeus *Syrias* 8, 666 *O fratrum generosa cohors, cecidere perempti*; *Syrias* 11, 821 *O fratrum generosa cohors, o pectora sanctae*; *Syrias* 12, 791 *O fratrum generosa cohors, ut corpora tantum*. Cfr. anche Gaufr. Monem. *Hist.* 9,254 *O procerum generosa cohors, o munere quorum*; *Hist.* 6,277 *O procerum generosa cohors, o digna perhenni*; *Carm.* Frid. 2279 *Et quotcumque ualet generosa Papia cohortes*; Alex. Neck. *Laud.* 2,258 *Se manibus nostris dat generosa cohors*; Balbi *Carm.* 192, 27 *Sanctorum generosa cohors ut Numinis iram*.

Candentis lactis pretium ferat, o mihi siquis  
Hunc iterum det vidisse atque audisse canentem,  
Det calamos modulari levemque inflare cicutam.

Con il v. 115 viene sancita la fine della lunga sezione dedicata a Meliseo, che lo ha prima visto intento nel canto d'amore per Ariadna, poi alle prese con una frotta di maiali. La formula di 'chiusura' è costituita dall'*incipit haec memini*, che è bucolico: in Verg. *Ecl.* 7,69 (*Haec memini, et uictum frustra contendere Thyrsin*), Melibeo conclude così l'agone fra Coridone e Tirsi, che ha appena rievocato. Simile, dunque, la situazione narrativa veicolata dalla formula: un pastore che ha appena rievocato il canto di un pastore. Alla formula di chiusura della rievocazione del canto segue l'apostrofe all'interlocutore, *Petasille*, che tradisce la presenza, nel discorso di Saliunco, di una certa enfasi, che emerge ancora più chiaramente nella successiva affermazione *iuvat meminisse*, di ascendenza ovidiana: in Ovid. *Met.* 7,797 *Illa prius referam; iuvat o meminisse beati* essa è pronunciata da Cefalo, che rievoca a Foco la sua infelice storia d'amore con Procri; in *Met.* 9,485 *Vt meminisse iuvat! quamuis brevis illa uoluptas*, è detta da Bibli nel ricordo di un suo sogno notturno.

Il piacere provato dall'ascolto del canto di Meliseo è talmente grande che il pastore Saliunco si dice disposto a ricompensare con una secchia di latte chi gli possa permettere di vedere e sentire cantare ancora una volta Meliseo (vv.115-7). I toni continuano ad essere solenni e il termine *urnam* con cui si conclude il v. 115 sta a indicare in maniera altisonante una secchia di latte, come mostrato dall'espressione a *incipit* del verso successivo *candentis lactis*, che si rivela ugualmente magniloquente: l'attribuzione del participio *candentis* al termine *lac* è infatti in Avien. *Arat.* 942 *Sidera: candentis speciem super inspice lactis*<sup>80</sup>. Quindi, il motivo qui evocato è bucolico, quello della messa in palio di un bene, ma le modalità a cui si fa ricorso tradiscono un'ispirazione di livello più elevato.

Il tono si fa, inoltre, estremamente enfatico, come mostra non solo il ritmo martellante imposto al verso dalle varie cesure, ma anche l'interiezione *o* che dà avvio alla proposizione condizionale nei vv. 117-118.

Nel v. 117 Saliunco esprime il desiderio che qualcuno possa dagli da vedere e udire di nuovo Meliseo: il pronome *hunc*, riferito al pastore, viene collocato in posizione iniziale di rilievo, mentre il participio *canentem* a esso corrispondente chiude il verso; nel mezzo del verso sono collocati, invece, i due infiniti *uidisse* e *audisse*, che danno la misura dell'importanza dell'ascolto e della visione di Meliseo.

L'ultimo verso dell'intervento di Saliunco, il v. 118, si apre con il verbo *det* che corrisponde al verbo *det* del verso precedente ed introduce, sempre all'interno di una proposizione condizionale, un nuovo desiderio: che qualcuno gli possa mostrare Meliseo intento a suonare. Le modalità con cui è descritto l'atto musicale di Meliseo sono bucoliche: l'associazione del termine *calamos* e del verbo *modulo* è presente, infatti, in Modoin. *Ecl.* 1,87 (*Ni Flaccus calamo modulari carmina nosset*), mentre quella del verbo *inflare* e del termine *cicuta* in Nemes. *Ecl.* 3,13 (*Ipse canam: nulli fas est inflare cicutas*)<sup>81</sup>; infine il flauto viene connotato con il termine *cicuta* e l'aggettivo *levis*, come in Calp. Sic. *Ecl.* 4,20 *Iungere non cohibes, leuibus quem saepe cicutis*<sup>82</sup>. Come notato già in precedenza la forma, e quasi solo la forma, del canto di Meliseo rimane bucolica.

<sup>80</sup> Cfr. anche Mar. Victor. *Aleth.* 2,124 *Auri summus honor, candenti lacte renidens*; e nella poesia neo-latina Aleand. Iun. *Amar.* 164 *Et tua candenti tunc brachia lacte madebant*.

<sup>81</sup> Essa è presente, in realtà, già in Lucr. *Rer. nat.* 5,1383 *Agrestis docuere cauas inflare cicutas*, ma sempre calata in un ambito pastorale.

<sup>82</sup> Cfr. anche Ven. Fort. *Carm.* 3,22,3 *Garrulitate leui potius stridente cicuta*

Con quest'immagine di gusto bucolico-pastorale si chiude l'intervento di Saliunco.

vv. 119 -122: O mihi siquis eum sistat Vulsonis in antro  
Rursus et ad Mopsi salices aut rura Salenti,  
Ille sibi vitulum pretium ferat, eligat agnum  
Cornipetam, cui lana pedes descendit ad imos

Petasillo si ricollega direttamente alle ultime parole dell'interlocutore e, se questi si diceva disposto a donare una secchia di latte a chi fosse stato capace di mostrargli di nuovo Meliseo, Petasillo offre come ricompensa un vitello e un agnello a chi sia in grado di ricondurre Meliseo nell'antro di Vulsona, ai salici di Mopso o nelle campagne del Salento. Le modalità di esposizione del desiderio sono simili a quelle precedenti, essendo invertita, in realtà, solo la posizione di apodosi e protasi: nell'intervento di Petasillo, a differenza di quello di Saliunco, la protasi precede l'apodosi

Nei vv 119-120, che sono occupati dalla protasi, come accennato, sono menzionati tre luoghi: l'antro di Vulsona (*Vulsonis in antro*, v. 119); i salici di Mopso (*ad Mopsi salices*, v. 220), le campagne del Salento (*rura Salenti*, v. 220). L'avverbio *rursus*, a *incipit* del v. 120, fa capire che si tratta di luoghi un tempo 'frequentati' da Meliseo, l'identificazione risulta, tuttavia, non immediata. La Monti Sabia cerca di individuarvi allusioni ai luoghi della biografia pontaniana, per cui l'antro di Vulsona, che porta il nome di un eroe umbro delle *Puniche*, farebbe riferimento all'Umbria, terra natale del poeta<sup>83</sup>, i salici di Mopso, invece, alla Valle Padana in cui il Pontano fu in diverse occasioni (un viaggio diplomatico a Venezia nel 1450-1 e una spedizione militare nel 1482-4), in quanto Mopso, in Val. Flacc. *Argon.* I, 207, è un vate, figlio di Manto, che fu fondatore di Mantova<sup>84</sup>; le campagne del Salento farebbero invece riferimento a una permanenza a Otranto durante la I Congiura dei Baroni (1458-1464)<sup>85</sup>. Benché l'identificazione relativa Mopso ci sembra un po' troppo forzata, ci pare sicuramente attiva in questa sezione un'allusione biografica da parte del poeta.

Nel v. 121 sono descritte le ricompense destinate a chi riesca nell'intento esposto ed esse appartengono ancora al mondo bucolico: un vitello e un agnello; esse sono, inoltre, presentate secondo uno schema chiastico che dispone al centro le due espressioni verbali *pretium ferat* e *eligat* e agli estremi le due ricompense *vitulum* e *agnum*. L'agnello, inoltre, trova un'approfondita descrizione nel v. 122, a inizio del quale scivola l'epiteto *cornipeta* ad esso riferito, che è raro nella poesia latina e trova attestazione solo in Flor. Lugd. Carm. 27,20 *Cornipeta in dominum turgida colla uibras*. A descrivere l'agnello offerto è, inoltre, una relativa collocata dopo la cesura tritemimera, che ne sottolinea il lungo manto che gli arriva fino ai piedi, con formula altisonante che *pedes ad imos*, che è epica: Verg. *Aen.* 1,404 *Spirauere; pedes uestis defluxit ad imos*<sup>86</sup>: ovviamente, lo sforzo 'celebrativo' ravvisabile nella descrizione dell'agnello ha come scopo la messa in risalto dell'importanza della ricompensa e dell'impresa compiuta da chi riuscirà a portare Meliseo nei luoghi a lui un tempo familiari.

vv. 123-5: Rursus et ipse suos recinat Meliseus amores,

<sup>83</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 119, p. 113.

<sup>84</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 120, p. 113

<sup>85</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 120, p. 113

<sup>86</sup> Prop. *Eleg.* 2,10,22 *Ponitur hic imos ante corona pedes*; Sen. *Oed.* 554 *Lugubris imos palla perfundit pedes*; Val. Fl. *Argon.* 1,385 *Palla imos ferit alba pedes uittataque fronte*; Prud. *Psych.* 1,634 *Vestis ad usque pedes descendens defluit imos*; Flod. *Palaest.* 1,671 *Ast alium morbus pedibus peruadit ab imis*

Aut cum Delioli pratis, Minionis ad alnum  
Haec dolet, et socius ranae iunxere querelas:

Nei versi successivi (vv. 123-125), Petasillo immagina cosa succederebbe, se Meliseo tornasse, ovvero la ripresa dei suoi canti d'amore. Il v. 123 prende avvio con l'avverbio *rursus*, che richiama l'avverbio *rursus* del v. 120: il ritorno del pastore coinciderebbe con il ritorno al canto, come mostra il verbo *recinat*. Del canto di Meliseo è specificato anche l'oggetto, *suos amores* e, nel verso successivo, il contesto spaziale in cui esso era solito venire intonato. Petasillo fa riferimento nel v. 124 ai prati del Deliolo (*pratis Delioli*) e presso l'ontano del Mignone (*Minionis ad alnum*). Se già nella *Lepidina* viene menzionata la fonte del Deliolo<sup>87</sup>, Minio fa, invece, riferimento al fiume Mignone, che, come nota la M. Sabia<sup>88</sup>, viene menzionato già in Verg. *Aen.* 10,183 (*Qui Caerete domo, qui sunt Minionis in aruis*) e poi, nella letteratura umanistica, in L. Vitelli *Eleg.* 43-4 *Hic stabant, qui tunc inerant Minionis in arvis/ Hic salsas Minio fertilis auget aquas*, con evidente ripresa virgiliana, e in Bargaeus *Carm.* 1, 2, 26 *Quos rigat et Minio Tuscus et Arnus aquis*.

L'*incipit* del v. 125 contiene, invece, indicazioni più precise sul carattere del canto già nell'attacco *haec dolet*, che è isolato e messo in risalto dalla cesura tritemimera: è, dunque, un canto doloroso quello di Meliseo. Che la figura di Meliseo venga associata al canto di dolore e di lutto è già stato evidenziato nell'ecloga *Meliseus*, ma qui, nell'*Acon*, questa caratteristica emerge solo oltre la metà del componimento ed è preceduta da canti più sereni e spensierati del pastore, che vogliono forse essere un'allusione alla fase cronologica alta della sua biografia. Il carattere doloroso del canto di Meliseo viene ribadito nel prosieguo del verso, dove il gracidare delle rane che si unisce al canto di Meliseo è definito *querelas*, con un'attribuzione che è già in Verg. *Georg.* 1,378 (*Et ueterem in limo ranae cecinere querellam*) e, per riflesso, in Avien. *Arat.* 1696 *Si repetant ueterem ranae per stagna querelam*.

vv. 126-137: Ad corylos Ariadna canit subtegmina ducens,  
Dum canit, assuetas miscet Philomela querelas;  
Coniugis absentes haec dum suspirat amores,  
Ingeminat memorem nati Philomela dolorem;  
Dumque viri barbam meminit setosaeque menta,  
Hic Philomela gravem sustollit in aera questum;  
Dumque torum queritur fraudataque gaudia lecti,  
Moesta silet Philomela facitque silentia luctus:  
Suspirant redolentque simul, quo carmine captae  
Formicae tacitum dant laeta per agmina plausum.  
Ad fluvios me torret amor, fax urit ad amnes:  
O mecum veteres, ranae, renovate querelas.

Le immagini così delineate servono da cornice introduttiva a un altro canto di Meliseo; Petasillo coglie, cioè, l'occasione di rievocare e riportare un altro canto del pastore, che prende avvio al v. 126 e si protende fino al 178, sviluppandosi con una serie di quadri intervallati da un ritornello, costituito da un appello rivolto alle rane a ripetere il vecchio lamento.

Oggetto del canto è sempre Ariadna, menzionata nel v. 126 subito dopo la cesura tritemimera. L'*incipit* del verso è, invece, occupato dalla determinazione spaziale *ad corylos*, che si avvicina molto all'*incipit* di Pontano *Egl.* 5, 45 *Ad corylum. Haec solitas lacrimoso murmure voces*; e che è identica a quello di Bargaeus *Carm. app.* 52, 60 (*Ad corylos Daphnem? ad myrtos invitet Iolam*). La menzione del nome della moglie e dei

<sup>87</sup> Cfr. *Egl.* 1, 30.

<sup>88</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 124, p. 113

noccioli costituiscono già due segnali fondamentali riguardo al carattere intimistico che deterrà il canto.

La prima parte del canto di Meliseo si risolve, in realtà, a sua volta, nella descrizione di un canto che Ariadna intona, mentre è intenta a filare. Il lavoro di filatura è espresso con l'associazione del verbo *duco* e del termine *subtegmina*, come nel ritornello del 64mo carme di Catullo (*Carm.* 64,327, 333, 337, 342, 347, 352, 356, 361, 365, 371, 375, 381 *Currite ducentes subtegmina, currite, fusi*). Il verso successivo prende avvio con la temporale *dum canit*, separata dalla cesura tritemimera, che crea una sorta di attesa narrativa, che sfocia nell'immagine immediatamente successiva dell'usignolo che unisce i propri lamenti al canto della donna<sup>89</sup>: l'accenno all'usignolo è funzionale a circondare anche il canto di Ariadna di una particolare soavità e dolcezza.

Nei due versi successivi, viene ripetuto e, ampliato, questo schema: a una temporale che descrive l'azione di Ariadna, segue una proposizione in cui è descritto il canto di risposta dell'usignolo. Lo spazio dedicato alla temporale, in questo caso, è molto più esteso e va a occupare tutto il v. 128, pervaso, nella sua raffigurazione di Ariadna che piange l'assenza del coniuge, da toni spiccatamente elegiaci: aperto dal termine *coniugis*, prosegue con il participio *absentes* che è riferito in maniera metonimica ad *amores*, anziché a *coniugis*, e che ricalca Tib. *Eleg.* 1,6,35 (*Te tenet, absentes alios suspirat amores*)<sup>90</sup>; la stessa associazione del verbo *suspiro* con il sostantivo plurale *amores* è tibulliana, e presente in Tib. *Eleg.* 1,6,35 (*Te tenet, absentes alios suspirat amores*) e in *Eleg.* 3,11,11 (*Quodsi forte alios iam nunc suspirat amores*)<sup>91</sup>. Al triste canto della donna, addolorata per l'assenza del marito, risponde l'usignolo, la cui reazione è descritta nel v. 130. Il verso si apre all'insegna della messa in risalto del dolore, mediante il verbo *ingeminat*, il cui oggetto *dolorem* è invece collocato a fine del verso<sup>92</sup>. Aperto dall'idea del gemito e chiuso da quella del dolore, il verso contiene l'immagine dell'usignolo e un riferimento alla sua leggenda, evocata dalla formula *memorem nati*: l'allusione al mito di Filomela non fa che caricare il passaggio di patetismo. I successivi due versi presentano sempre la stessa struttura: l'uno occupato da una temporale dedicata al canto di Ariadna, l'altro dalla proposizione principale in cui è descritto il canto dell'usignolo.

Motivo centrale della temporale del v. 131 è la rievocazione da parte di Ariadna del marito, ricordato mediante la menzione di una sua caratteristica fisica: la barba. Si nota anche una certa connessione tematica con il verso precedente: se in quello si faceva riferimento al ricordo del figlio da parte dell'usignolo-Filomela, in questo si menziona il ricordo del marito da parte di Ariadna.

Il verso 131 è scandito dal ritmo martellante impresso dalle cesure: la tritemimera isola e mette in risalto l'immagine del marito, con il termine *virii*; la pentemimera, invece, il termine *barbam*, l'eftemimera il verbo *meminit*; la chiusa del verso è occupata, poi, dall'espressione *setosaque menta*, che ribadisce l'immagine della barba e che è usata dal Pontano anche in *Ecl.* 3, 41 (*Hic ibi tum foemur hirsutum setosaque menta*), a proposito, però, di Pan.

Al ricordo di Ariadna, segue il canto dell'usignolo, che è immaginato, nel v. 131, 'sollevare in aria il grave lamento'. I toni si fanno marcatamente più enfatici, quasi

---

<sup>89</sup> L'associazione del verbo *misceo* e di *querela* ritorna in Stat. *Theb.* 8,609 *Oedipodae, uarias miscent sermone querelas*; *Carm.* 18,253 *Incepitans miscetque precantia uerba querellis*; Paul. Petric. *Mart.* 4,610 *Aggreditur, tales precibus miscendo querellas*; Liber. *Maiol.* 181 *Et non desistunt precibus miscere querelas*

<sup>90</sup> Cfr. anche Ven. Fort. *Carm.* 11,7,2 *Solus in absentis cordis amore loquar?*

<sup>91</sup> Altre associazioni del verbo *suspiro* con il termine *amor* in Ioseph. *Isc. Ylias* 2,301 *Lenius et proprios non suspiraret amores*; *Ylias* 6,85 *Saucius Eacides subitos suspirat amores*. Con il termine *amor* al singolare il verbo *suspiro* compare invece in App. *dirae* 106 *Ex uobis tacite nostrum suspirat amorem*

<sup>92</sup> Marbod. *Theoph.* 165 *Cordis moerorem, stupet, ingeminatque dolorem*

epici, nell'immagine del lamento che diventa 'grave' e che viene 'sollevato', quasi fosse un pesante carico. Che nella sezione sia presente, dunque, una *climax* patetica è innegabile e, anzi, questa corre in maniera parallela fra il canto di Ariadna e quello dell'usignolo: di Ariadna si menziona dapprima semplicemente il canto (v. 127), poi si accenna all'oggetto del canto (v. 128), infine si fornisce nello specifico l'oggetto del ricordo (v. 130); ugualmente, l'usignolo, dapprima, semplicemente unisce i suoi lamenti a quelli della donna (v. 127), poi ripete il dolore derivatogli dal ricordo del figlio (v. 129), infine innalza i propri lamenti sino in aria (v. 131).

Nel v. 132 viene portata alle estreme conseguenze questa tensione patetica: il canto di Ariadna si trasforma in lamento (*queritur*), che ha per oggetto il letto matrimoniale (*torum*) e le gioie matrimoniali di cui ella è privata (*fraudata gaudia lecti*)<sup>93</sup>. La chiusa del verso, con il termine *lecti* in posizione di rilievo, riprende il termine *torum* collocato all'inizio della temporale: il verso è così tutto giocato su un'immagine legata all'intimità coniugale.

Nel verso successivo è descritta l'azione parallela dell'usignolo, che si profila in questo caso come una 'non azione', in quanto l'uccello resta in silenzio ed esprime in questo modo il suo lutto. Il v. 133 prende, infatti, avvio con l'*incipit* isolato per mezzo della tritemimera dal resto del verso, *moesta silet* che è anche in *Tumul.* 2, 58, 12 (*Moesta silet: lacrimae pulcra per ora fluunt*); e che concentra i due motivi portanti di questa descrizione dell'usignolo: il dolore e il silenzio; nel resto del verso essi vengono, infatti, riproposti mediante la formula *facit silentia*, che riprende il verbo *silet*, e il termine *luctus*, che richiama l'aggettivo *moesta* con cui si era aperto il verso.

A questo punto, con quest'immagine di assoluto dolore, si arresta la struttura fondata sull'alternanza di una temporale e una principale e nei successivi due versi (vv. 134-135) è descritta la reazione delle formiche al canto di Ariadna.

Il v. 134 si apre con la coppia di verbi, estremamente enfatica, *suspirantque dolentque*, il cui patetismo è incrementato dal polisindeto per mezzo del quale sono collegati. Nella parte finale del verso iniziano ad emergere indicazioni sul soggetto, grazie alla clausola *quo carmine captae*, ripresa da Verg. *Georg.* 4,348 (*Carminibus quo captae dum fusis mollia pensa*), dove è usato per le ninfe che ascoltano il canto di Climene sugli amori degli dei. Il termine di riferimento del participio, *formicae*, è esplicitato subito dopo, a *incipit* del v. 135, dando avvio a un'immagine vivacissima che ritrae il plauso degli insetti diffondersi fra le fila della schiera. L'immagine si arricchisce di vivacità mediante associazioni insolite, come l'attribuzione dell'aggettivo *laeta* ad *agmina*, che fornisce un'immagine piena di energia e dinamismo, e dell'aggettivo *tacitum* a *plausum*, che va a formare un vero e proprio ossimoro.

La descrizione del canto di Ariadna, che era cominciata con un'insistita attenzione alle modulazioni del canto dell'usignolo, si conclude in silenzio e con il silenzio, con segni di dolore manifestati con l'assenza di parole e canto.

vv. 136-137: Ad fluvios me torret amor, fax urit ad amnes:  
O mecum veteres, ranae, renovate querelas

Nel v. 136 ad emergere è la voce dello stesso Meliseo, che ancora una volta si ricollega a una dimensione prettamente amorosa, che si avvale del ricorso a formule e modalità del codice elegiaco. Il verso è, infatti, aperto dalla determinazione spaziale *ad fluvios* e chiuso da quella equivalente *ad amnes*, ma all'interno sono contenute due espressioni di gusto elegiaco: *torret amor*, che è contenuta, sì, in Orazio (*Hor. Carm.* 1,33,6 *Cyri torret amor, Cyrus in asperam*; *Carm.* 3,19,28 *Me lentus Glycerae torret*

<sup>93</sup> La formula *fraudata gaudia* torna in Paling. *Zod.* 5, 626 *Legitimo fraudata toro sua gaudia perdit*, dove si accompagna ugualmente al termine *torum*.

*amor meae*), ma anche in Ovid. *Am.* 3,2,40 (*Captaque femineus pectora torret amor?*)<sup>94</sup> e *fax urit*, che è ugualmente ovidiana: Ovid. *Am.* 2,9,5 *Cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos?*. Le due espressioni hanno in comune la metafora dell'amore come fiamma che brucia e tutto il verso è giocato sulla contrapposizione fra l'acqua evocata dalla determinazione spaziale che fa riferimento ai fiumi e l'idea del fuoco delle metafore amorose. La contrapposizione si avvale, inoltre, di una raffinata elaborazione retorica, che ricorre a una disposizione secondo uno schema chiasmico, di cui *fluuios* e *amnes* rappresentano i poli estremi e le espressioni amorose gli elementi medi, così da mettere in risalto l'intensità della passione per cui arde il pastore.

Il verso successivo è occupato da un appello alle rane a rinnovare i vecchi lamenti insieme a Meliseo, che si ripeterà identico al v. 146; e parzialmente variato al v. 160 e ai vv. 177-178. L'attribuzione alle rane di un lamento, *querela*, è georgico, dove, per di più, è accompagnato ugualmente dall'aggettivo *veterem* (Verg. *Georg.* 1,378 *Et ueterem in limo ranae cecinere querellam*) e sta a indicare uno dei segni 'premonitori' della pioggia nel mondo animale<sup>95</sup>. La clausola del ritornello è, invece, dei carmi epigrafici: Carm. epigr. 823,1 *Desine iam mater lacrimis renouare querellas* e contribuisce a caricare il verso di una sfumatura di dolore che era assente nell'ipotesto georgico, preparando l'immagine successiva, piena di angoscia e dolore.

vv. 138-146: Dum tibi promitto noctem meaque oscula, coniux,  
 Deliciasque paro gregis et nova munera porto,  
 Dum labor ad fontem sudataque pectora tergo,  
 Et filicem necto crines ac tempora circum,  
 Ecce lupum ad caulas; agnumque ex hubere matris  
 Eripit et tacitus latebrosa per avia tendit.  
 Ipse sequor, noctem in nimbis per inhospita duco,  
 Et mea te, coniux, exclamans pectora plango:  
 O mecum veterem, ranae, revocate dolorem.

La successiva sezione del canto di Meliseo è divisa in due parti: la prima (vv.138-141), dominata da immagini di serena quotidianità, la seconda (vv. 142-145) dominata dal sopraggiungere di una terribile minaccia. È, in effetti, questo lo schema su cui si fondano anche le successive sezioni del canto di Meliseo, delimitate dal *refrain*.

La prima parte è costruita con una serie di temporali abbastanza lunga, finalizzate a creare un effetto di aspettazione, che viene deluso e stravolto a partire dal v. 142.

Nel v. 138, Meliseo evoca un motivo amoroso, come mostrato dall'accostamento dei termini *noctem* e *mea oscula*, ma anche dall'apostrofe ad Ariadna, definita *coniux*, con cui si chiude il verso. Nel verso successivo sono invece descritti i doni che egli prepara per la moglie: da una parte i migliori prodotti del gregge, *delicias gregis*, come in Walahft. *Mamm.* 2,14 *Delicias in lacte gregis; has denique solum*, dall'altra dei generici *nova munera*.

I vv. 140-141 sono, invece, occupati da immagini di vita quotidiana del pastore, che si autorappresenta intento a lavarsi presso la fonte il petto sudato: l'intento di resa realistica è mostrato dall'attenzione al dettaglio, che si esplica nella precisa presentazione spaziale *ad fontem* e nel realistico aggettivo *sudata*. Nel verso successivo, v. 140, invece, Meliseo si raffigura mentre si cinge i capelli e le tempie di felce: è chiaro

<sup>94</sup> Per riflesso l'espressione compare anche in: Sen. *Phaedr.* 641 *Amorque torret. Intimis saeuit ferus*; Nigell. *Mirac.* 5 *Terret opus, set torret amor. Res ardua uires*

<sup>95</sup> L'associazione di *veteris* e *querela* ricorre in Stat. *Theb.* 12,301 *Ter noctem Herculeam-, ueteres sed mitto querelas*; Avien. *Arat.* 1696 *Si repetant ueterem ranae per stagna querelam*; Sidon. *Carm.* 2,478 *Sed si forte placet ueteres sopire querelas*; Galter. *Alex.* 7,263 *Sedaret ueteres belli breuis hora querelas*; Carm. *Frid.* 2275 *Vt tandem liceat ueteres abolere querelas*; Gunther. *Ligur.* 1,741 *Eualuit ueterem procerum sopire querelam*; *Ligur.* 5,16 *Non tamen eualuit ueterem sopire querelam*; *Ligur.* 5,420 *Aeternum ueteri finem positura querelae*; Carm. *Bur. Amat.* 142,1.3 *Querelae cura ueteris*.

l'intenzione di caricare la propria immagine di un connotato tipicamente pastorale. La stessa clausola del verso è bucolica e presente in Verg. *Ecl.* 8,12 (*Carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum*), dove, però, sta a indicare il gesto di cingere le tempie con l'edera e non con la felce<sup>96</sup>.

La repentinità dell'irrompere della minaccia e del pericolo è segnata nel v. 144 dall'attacco *ecce lupum*: l'espressione ellittica contribuisce a velocizzare l'immagine, che si sviluppa per mezzo di soli due sostantivi e due immagini giustapposti: il lupo, *lupum*, e gli ovili, *ad caulas*, designati con termine virgiliano, ma non bucolico, bensì epico: così sono definiti gli ovili in Verg. *Aen.* 9,60 *Cum fremit ad caulas uentos perpessus et imbris*.

La cesura pentemimera apporta una momentanea pausa della tensione narrativa, che riprende subito dopo nell'immagine dell'agnello strappato dalle mammelle della madre. La tensione è intensificata dall'*enjambement* fra i due versi, che lascia l'immagine dell'agnello e della madre sospesa alla fine del verso e fa scivolare nel verso successivo, il verbo *eripit* che si trova scagliato con energia a *incipit* del verso e valorizzato dalla cesura tritemimera. Il verbo viene usato a proposito di un lupo e di un agnello anche in Plaut. *Poen.* 776 (*Lupo agnum eripere postulant. Nugas agunt*), dove però l'immagine è capovolta, in quanto viene usato per indicare un'azione che cerca di strappare l'agnello al lupo.

Il verbo costituisce, anzi, quasi il culmine della tensione: subito dopo la tritemimera, infatti, è presentata l'immagine più lenta e dimessa del lupo che si aggira silenzioso per i boschi pieni di ombre, definiti *latebrosa*, come in Sil. Ital. *Pun.* 12,352 *Fraude loci nota latebrosa per auia saltus*.

Al ritmo martellante e frenetico della sequenza contribuisce anche l'insistenza sul suono dentale sordo che la caratterizza e la scandisce: *eripit et tacitus latebrosa per avia tendit*.

Al v. 144 segue la reazione di Meliseo, che si getta all'inseguimento del lupo, che ha sottratto l'agnello, ritrovandosi a trascorrere la notte in luoghi inospitali. L'asindeto fra le proposizioni e l'asciuttezza della prima (*ipsa sequor*) imprimono dinamismo alla scena, che si carica, poi, di particolare patetismo mediante la resa di particolari angosciosi come *in nimbis* o l'espressione epica *per inhospita*<sup>97</sup>.

Il v. 145 è attraversato da un patetismo ancora più forte, che è l'esito finale della tensione narrativa della sequenza, e che si traduce, oltre che nel ricorso all'apostrofe (*coniux*), nell'accostamento ad effetto delle due persone dei coiniugi mediante la giustapposizione di *mea* e *te*, nel participio *exclamans* e nella formula finale *pectora plango*, che è elegiaca e particolarmente cara a Ovidio<sup>98</sup>. Il v. 146 è, invece, occupato

---

<sup>96</sup> Verg. *Aen.* 9,808 *Obruitur. strepit adsiduo caua tempora circum*; *Aen.* 12,162 *Quadriiugo uehitur curru cui tempora circum*; Stat. *Theb.* 1,418 *Iam crebros ictus ora et caua tempora circum*; *Theb.* 3,650 *Et tua non umquam Tyrrhenus tempora circum*; Sil. Ital. *Pun.* 16,122 *Concurrunt famuli et serpentes tempora circum*.

<sup>97</sup> L'espressione è particolarmente cara a Silio Italico, che la usa in *Pun.* 2,23 *Sic ducis affatu per inhospita litora pulsi*; *Pun.* 3,444 *Inde ferox quaesitum armis per inhospita rura*; *Pun.* 6,308 *Et duris facilem per inhospita ducere uitam*; *Pun.* 16,103 *Pugnarum damna, aut strages per inhospita lustra* e ad Avieno, in cui ricorre in *Arat.* 314 *Omnibus externas ueheret per inhospita gazas*; *Orb. terr.* 116 *Qua se flabra trucidis boreae per inhospita terrae*; *Orb. terr.* 422 *Gallorumque truces populi per inhospita terrae*; *Orb. terr.* 616 *Aggere praeducto. Tyrii per inhospita late*; *Orb. terr.* 1037 *Horrescitque comis nemorum, per inhospita cuius*; *Orb. terr.* 1297 *Et Satram infidum, uel qui per inhospita late*; *Orb. Terr.* 1390 *Semper inexpertes famae, per inhospita degunt*. Cfr. anche Lucan. *Phars.* 1,367 *Duc age per Scythiae populos, per inhospita Syrtis*.

<sup>98</sup> Ovid. *Am.* 2,6,3 *Ite, piae uolucres, et plangite pectora pinnis*; *Am.* 3,6,58 *Pectoraque insana plangis aperta manu?*; *Epist.* 10,145 *Has tibi plangendo lugubria pectora lassas*; *Epist.* 11,91 *Exierat thalamo; tunc demum pectora plangi*; *Epist.* 15,113 *Postquam se dolor inuenit, nec pectora plangi*; *Met.* 2,584 *Plangere nuda meis conabar pectora palmis*; *Met.* 6,248 *Aspicit Alphenor laniataque pectora plangens*; *Met.* 13,491 *Osculaque ore tegit consuetaque pectora plangit*; *Fast.* 1,578 *Et lato moriens pectore plangit*

dal *refrain*, l'invocazione alle rane, a rinnovare il lamento, che anche in questo caso si armonizza bene con il lamento espresso nel verso precedente.

La Monti Sabia vuole ravvisare in questa sezione la giustapposizione di una serie di 'quadri grotteschi'<sup>99</sup>. A mio avviso, però, in questa prima sezione del canto di Meliseo interviene il ricordo e la trasfigurazione di un lutto familiare e, nello specifico, la perdita di un giovane figlio: l'allusione potrebbe essere alla morte della figlia Lucia Marzia, avvenuta nel 1479. L'immagine del lupo che strappa l'agnello alla madre, andando a inficiare la serena quotidianità e felicità descritta in precedenza, si presta bene ad essere letto in questa chiave metaforica: evidentemente il poeta allude a un evento improvviso che ha scardinato la serenità della sua vita personale e familiare, fino a provocarne la reazione di dolore descrittivi.

vv. 147 -160: Dum tibi de viridi fiscellam vimine texto,  
Virgaque coeruleo miscetur candida iunco,  
Flavaque supremum circumdat linea textum  
Et limbum croceo subtexunt flore corymbi,  
Ecce per impluvium demisso fune pedumque  
Et picturatum buxi de fronde galerum  
Fiscellamque, decus texturae et ruris honorem,  
Surripiunt fures, ah, monstra pudenda Brigantum.  
Excutor somno trepidus, latrante Cynandro;  
Dum crudo perone mihi pes sternitur alter,  
Ingruit atra cohors murmur, subroditur alter  
Pero, nec a morsu pollex defenditur aegro;  
Exclamo, lacrimansque genas et pectora tundo:  
O mecum questus, ranae, geminate recentes.

La seconda sezione del canto di Meliseo si compone ugualmente di due parti: la prima costituita per mezzo di una serie di temporali dominate da immagini di serenità e gioia (vv. 147-150), la seconda che vede l'irruzione di un agente esterno latore di sventure (vv. 150-160).

La prima temporale, che si dispiega per tutto il v. 147, ruota attorno al motivo dell'intreccio del cestino di vimini, che è bucolico<sup>100</sup>, e che si amplia nei versi successivi con colorate immagini floreali. L'intreccio di Meliseo si colora, infatti, del bianco della verga e della tonalità cerulea del giunco: l'aggettivo *viridi* del v. 147; l'attribuzione dell'aggettivo *coeruleus* al giunco secondo un'associazione non attestata nella tradizione poetica latina, la designazione della verga come *candida* sono tutti abili espedienti retorici che contribuiscono a colorare vivacemente l'immagine complessiva dell'intreccio. Nel v. 148 la cura stilistica e la ricerca dell'effetto cromatico di gusto impressionistico si traducono anche in un'oculata disposizione dei termini all'interno del verso: i sostantivi vanno a occuparne gli estremi, mentre il verbo, in posizione centrale, è circondato dai due aggettivi, che indicano il colore delle componenti dell'intreccio.

Nel v. 149 il colore predominante diventa il giallo, grazie all'aggettivo *flava* che apre in posizione di rilievo il verso; in questo caso la costruzione 'ritmica' risente di un

---

*humum; Epiced. Drusi 109 Sic plumosa nouis plangentes pectora pennies. Cfr. anche Prop. Eleg. 2,24,52 Demissis plangas pectora nuda comis; Ilias Latina 1053 Abrumpunt crines laniataque pectora plangunt; Mart. Epigr. 10,50,2 Plange, Fauor, saeua pectora nuda manu; Carm. epigr. 398,7 Maeret et ad cineres plangit sua pectora palmis; Carm. epigr. 2155,5 Quid mater uentrem laceras? quid pectora plangis?*

<sup>99</sup> I.I. Pontani *Eclogae, Nota* al v. 138, p. 115.

<sup>100</sup> Il motivo dell'intreccio del cestino compare nella tradizione bucolica, ma non associato al vimine: Verg. *Ecl.* 10,71 *Dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco*; Sic. *Ecl.* 3,68-9 *Sed mihi nec gracilis sine te fiscella salicto / Textitur et nullo tremuere coagula lacte*; Nemes. *Ecl.* 1,1-2: *Dum fiscella tibi fluuiali, Tityre, iunco / Textitur et raucis immunia rura cicadis*. È descritto, invece, un cestino fatto di vimini in Ven. Fort. Carm. 11,13,1 *Ista meis manibus fiscella est uimine texta*.

movimento diverso, che concentra gli aggettivi nella prima parte del verso, prima della pentemimera, e i sostantivi *linea* e *textum* nella fine, con il termine *textum*, a occupare l'ultimo piede del verso come al v. 147. Il verbo, come era stato nel verso precedente, è collocato in posizione centrale: *circumdat*. La gamma di colori si arricchisce di una nuova sfumatura cromatica nel v. 150 grazie all'immagine del fiore dell'edera di colore zafferano, che intesse il lembo del cestino. Il verbo, *subtexunt*, è collocato ancora in posizione centrale e si ritrova circondato dall'espressione *croceo flore*, che è di ascendenza georgica e nelle *Metamorfosi* sta a indicare il narciso<sup>101</sup>.

L'irruzione della forza esterna che stravolge il mondo è segnata, come nel v. 142 da *ecce*, ma non ne viene rivelata immediatamente l'identità. Il pericolo viene dapprima preannunciato con l'immagine di una fune calata per la grondaia espressa con l'ablativo assoluto *demisso fune*, che è di ascendenza elegiaca, comparando anche in Prop. *Eleg.* 4,7,17 *Per quam demisso quotiens tibi fune pependi*, dove indica, però, lo strumento di fuga per i furtivi incontri amorosi notturni. Dopo l'immagine della fune, sono presentati tre oggetti di proprietà di Meliseo, su cui grava il pericolo già evocato. Il polisindeto con cui sono collegati contribuisce ad amplificare la serie e a enfatizzare la loro presentazione. Il primo oggetto, *pedum*, collocato nella posizione finale del v. 151, è indicato in maniera sintetica, il secondo, un berretto, viene menzionato nel verso successivo, dove riceve una descrizione accurata che ne rappresenta la particolare fattura: si tratta di un berretto ricamato di bosso. Il ricamo con il bosso torna anche nella *Lepidina*, dove concerne sempre un berretto, destinato allo sposo Sebeto (Pontano *Ecl.* 1, 460, *Indue et intextum buxo frondente galerum*)<sup>102</sup>: si tratta, dunque, di un berretto particolarmente prezioso e ad enfatizzarne il valore è anche il participio *picturatum* che in Verg. *Aen.* 3,483 (*Fert picturatas auri subtemine uestis*) sta a indicare le vesti di Andromaca ricamate d'oro.

Nel v. 153 è presentato il terzo oggetto, un cestino, che verosimilmente si riferisce a quello a cui stava lavorando Meliseo; in questo caso, la preziosità dell'oggetto è testimoniata dalle due apposizioni riferitegli, disposte secondo uno schema chiastico *decus texturae* e *ruris honorem*, che esalta sia la qualità della tessitura con la definizione *decus texturae*, che quella delle piante utilizzate, mediante la formula *ruris honorem*.<sup>103</sup>

Nel v.154, in evidente contrasto con le immagini degli oggetti sin qui delineate, viene esplicitata la forza esterna, accennata nel v. 151, con il verbo *surripiunt* collocato a *incipit* del verso e seguito dal termine *fures*, secondo un'associazione che è presente nella lingua poetica solo in Carm. Priap. 55,2 *De digitis fures surripiere meis*. Si tratta, dunque, dell'irruzione di ladri, che rubano a Meliseo gli oggetti indicati. Dopo la cesura pentemimera, segue un'esclamazione enfatica, introdotta dall'interiezione *ah*, con cui i ladri vengono definiti '*monstra pudenda Brigantum*'. Il termine *brigantum* viene usato dal Pontano in altri due passi della sua produzione poetica, per di più collocato nella stessa posizione: Pontano *Uran.* 5, 222 (*Nimbiferasque Alpes, quibus et fera regna Brigantum*); *Hesp.* 1, 329 (*O felix obitu, quae non violenta Brigantum*), dove assume il significato di 'Francesi', come notato già dalla Monti Sabia, la quale tuttavia tende a

<sup>101</sup> Per la menzione di fiori color zafferano: Verg. *Georg.* 4,109 *Inuitent croceis halantes floribus horti*; App. *Copa* 13 *Sunt etiam croceo uiolae de flore corollae*; Ovid. *Met.* 3,509 *Nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem*; Proba *Cento* 1,167 *Inuitant croceis halantes floribus horti*; Avian. *Fab.* 26,5 *Sed cytisi croceum per prata uirentia florem*; Anth. Lat. 719a,66 *Inuitant croceis halantes floribus horti*; Aldh. *Enigm.* 51,2 *Fulgida de croceo flauescunt culmina flore*; Flor. *Lugd. Carm.* 12,1,13 *Argenti et crocei commendat floris odore*; Carm. var. III A 6,3,31 *Carpit ibi flores croceos et multicolores*; Hild. *Cen. Agn.* 6,21 *Hic croceo flore ridentes purpurat hortos*; Com. *eleg. Babio* 53 *Et, quem deuoui, croceo plus inclita flore*,

<sup>102</sup> Il verso compare quasi identico in D'Arco *Num.* 1, 12, 19 *Tu picturatum buxi de fronde galerum*

<sup>103</sup> Cfr. Hor. *Carm.* 1,17,16 *Ruris honorum opulenta cornu*; Stat. *Silu.* 4,5,1 *Parui beatus ruris honoribus*; Hymn. *Christ.* 127,3 *Nullus ruris honos, nulla uenustas*,

non credere che il termine assuma la stessa accezione anche in questo contesto, pur non escludendo categoricamente l'intenzione del poeta di fare allusione all'invasione francese<sup>104</sup>. Essa potrebbe, invece, costituire, amio avviso, la migliore chiave di lettura di tutta questa seconda sezione del canto di Meliseo, che potrebbe essere letta, come la precedente, in modo biografico. Se nella prima il poeta poteva alludere ai lutti familiari, nello specifico della figlia, da cui è stato colpito, in questa egli andrebbe a dolersi dell'altra disgrazia che colpì e segnò la sua vita: la fine del regno aragonese. Difficile rintracciare per ogni oggetto rubato menzionato un significato reale, ma almeno il berretto e il cestino, preziosamente lavorati, espressione di genio artistico, potrebbero far riferimento alle difficoltà che l'arrivo dei Francesi comportò nella sua attività letteraria.

Nel v. 155 è descritta la reazione di Meliseo all'arrivo dei ladri: il senso d'improvviso pericolo e sorpresa è testimoniato dalla formula iniziale di ascendenza epica *excitior somno*<sup>105</sup>, che è usata in Verg. *Aen.* 2,302 *Excitior somno et summi fastigia tecti*, quando Enea scopre all'improvviso che la città di Troia è stata presa, con l'inganno, dai Greci. I due passi sono accomunati da un'uguale senso di sorpresa e angoscia che caratterizza le condizioni dei protagonisti: nell'*Eneide*, Enea che all'improvviso si risuocia dal pianto e assiste alla rovina della propria città, qui Meliseo che si sveglia di soprassalto e assiste alla rovina della propria casa a opera dei ladri. Se Enea veniva svegliato dal pianto generale che si diffondeva nella casa, Meliseo è ridestato, invece, dal latrare del cane, espresso con clausola *latrante Cynandro*, che ricalca quella virgiliana di Verg. *Ecl.* 3,18 *Excipere insidiis multum latrante Lycisca?*, dove ugualmente, il latrato del cane è un segno di reazione all'arrivo dei ladri o, meglio, al furto di un capro da parte di Dameta (Verg. *Ecl.* 3, 16-18). Il nome del cane, *Cynandro*, è una coniazione pseudo-grecizzante, contenente il termine 'cane' e il termine 'uomo' e forse vuole far riferimento a un cane tanto legato al padrone e alla sua dimensione domestica da assumere caratteristiche che sembrano quasi umane. La presenza nel verso delle tre cesure tritemimera, pentemimera ed eptemimera, contribuisce a scandire in maniera netta e incalzante il movimentatissimo fangente.

Il v. 156 è occupato da una nuova temporale, che è finalizzata non solo a descrivere la successiva reazione di Meliseo al latrato del cane, ma anche a creare una nuova forte aspettativa, che trova nel verso successivo un nuovo 'stravolgente' esito. Meliseo si rappresenta nel gesto comune d'infilarsi le scarpe, ma la scena assume toni epici: lo scarpone viene designato con la formula *crudo pero* che è presente anche in Verg. *Aen.* 7,690 *Instituere pedis, crudus tegit altera pero*; dove sta a indicare il grezzo stivale che indossa la schiera agreste di Ceculo, che cammina con un piede nudo e l'altro ricoperto, appunto, dallo stivale. Il gesto dell'infilare il piede nella scarpa è connotato, poi, con il verbo altisonante *sternitur*.

Nel verso successivo, v. 157, viene presentata, sempre con toni epici, una nuova immagine angosciante. L'attacco *Ingruit* costituisce un *incipit* epico<sup>106</sup> e il verbo ha, sì,

<sup>104</sup> I. I. Pontani *Eclogae, Nota al v. 154*, p. 115.

<sup>105</sup> Cfr. anche Ovid. *Epist.* 13,109 *Excitior somno simulacraque noctis adoro*; *Fast.* 4,555 *Excititur somno stulte pia mater, et amens*; Sil. Ital. *Pun.* 8,185 *Anna nous somno excititur perterrita uisis*; *Repos. Conc.* 172 *Excititur somno Mauors et pulchra Cythere*; *Drac. Laud. dei* 1,387 *Excititur somno iuuenis, uidet ipse puellam*; Eug. Tolet. *Hex.* 1,271 *Excititur somno iuuenis, uidet ipse puellam*

<sup>106</sup> Per le occorrenze dell' *incipit* nella poesia latina classica e medievale Verg. *Aen.* 12,628 *Ingruit Aeneas Italis et proelia miscet*; Sil. Ital. *Pun.* 13,182 *Ingruit et summis ascendunt turribus hastae*; *Pun.* 14,140 *Ingruit audito ductore exercitus omnis*; *Pun.* 17,585 *Ingruit Ausonius uersosque agit aequore toto*; Auson. *Epist.* 23,12 *Ingruit acceduntque alienae pondera librae*; *Epist.* 24,26 *Ingruit acceduntque alienae pondera librae*; Mar. Victor *Aleth.* 3,375 *Ingruit et subito quatit improba corda tumultu*; Eug. Tolet. *Carm.* 101,9 *Ingruit imber inimicus uuis*; Milo *Amand.* 2,226 *Ingruit, assurgunt undae quatiturque carina*; *Carm. Saxon.* 3,154 *Ingruit armorum sonitus clamorque cadentum*; Petr. Pict. *Carm.* 11,9 *Ingruit orbi lesio morbi cunctaque tangit*; Gunther. *Ligur.* 10,377 *Ingruit, et miseros affligit ab aethere nautas*;

come oggetto il termine poco epico *murmur*, ma questo ha come apposizione l'espressione *atra cohors* che rimanda decisamente a un linguaggio militare. La cesura efteimera all'interno del verso rappresenta una pausa che dà avvio a una nuova immagine 'anomala' con il verbo *subroditur*, estraneo alla tradizione poetica latina classica, medievale, ma anche alla poesia latina umanistica. Il verso si conclude con il pronome *alter* in posizione di rilievo, e in corrispondenza all'*alter* del verso successivo, diviso per *enjambement* dal sostantivo corrispondente *pero*. Il ricorso agli *enjambement* in questa sezione è un'ulteriore prova del 'nervosismo' e anomali narrativi che li domina. Nel v. 158 viene completamente chiarita la nuova immagine: lo stivale viene morso, né può difendersi dal morso l'alluce. Il soggetto di quest'azione non viene mai esplicitato e l'unico riferimento è in quella *atra cohors* del v. 157 e nel verbo *subroditur*, da cui bisogna pensare, con la Monti Sabia<sup>107</sup>, che si tratti di topi. Le immagini presentate continuano ad essere decisamente anomale e singolari, tanto più se confrontate con la tradizione bucolica, ma esse lasciano emergere efficacemente la situazione di estremo disagio vissuta dal pastore, che si sente derubato e 'agredito' in casa propria.

Il v. 159 contiene l'espressione di dolore di Meliseo conseguente a questi eventi: l'afflizione del pastore è connotata con la rappresentazione di gesti disperati, quali il picchiarsi le guance e il petto. All'idea di disperazione contribuiscono i verbi adottati: il verbo *exclamo*, isolato dalla cesura tritemimera, seguito dal participio *lacrimans* e, infine, la formula *pectora tundo* di ascendenza ovidiana<sup>108</sup>.

Nel v. 160 segue l'appello alle rane, che è però formulato in maniera leggermente diversa rispetto ai precedenti: all'oggetto *veteres querelas* viene sostituito, infatti, *questus recentes*. La sostituzione non sembra certo casuale e si deve pensare, quindi, che qui il poeta faccia riferimento a eventi più recenti di quelli precedentemente evocati. E questo potrebbe costituire un ulteriore indizio a favore della lettura, nel testo, di allusioni al delicato momento storico vissuto dal Regno di Napoli, che vede la sua fine appunto negli ultimi anni di vita del poeta. In questo senso, si potrebbe ricavare anche una sommaria idea della collocazione temporale della ecloga; certo è che nel componimento sono attive diverse distinzioni temporali: oltre a quella appena individuata, ovvero di un Meliseo che canta un 'vecchio dolore' e un 'nuovo dolore', n'è presente una anche a livello di cornice narrativa, ravvisabile dalle parole dei pastori, che riportando il canto udito un tempo da Meliseo, si collocano su un piano temporale ancora più recente.

vv. 161-178: Dum foetus geminos vaccae candentis, adulti  
 Spem gregis, ad fluvios et prata virentia duco,  
 Dum mihi promitto soboles, ad aratra iuvenco,  
 Ad mulctram vitulas, ad dolia dona Lyaei,  
 Dumque sero cytisum vaccis, arbustaque pango,  
 Atque serens canto ad sulcos, vinetaque pangens  
 Ad foveas ipsi mecum experiuntur et agni,  
 Ludunt ad sentes infirmis cornibus hedi,  
 Ah dolor, ah lacrimae, sonuere tonitrua coelo,  
 Discurrere faces, ignitaque tela coruscant,  
 De coelo tacti foetus, armenta gregesque  
 Et tactae vites avulsa et stiva serenti  
 Attonitu; vix ipse super turbatus et amens  
 Stragem inter pecorum frugumque relinquo, et atris

Ioh. Garl. *Epithal.* 4,503 *Ingruit euigilans rursus dolor intimus Anne; Epithal.* 9,137 *Ingruit horridius hic bellum: Flegra Gigantes*

<sup>107</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 157, p. 116.

<sup>108</sup> La formula compare a partire da Ovid. *Am.* 3,9,10 *Pectoraque infesta tundat aperta manu*; Ovid. *Met.* 8,536 *Immemores decoris liuentia pectora tundunt*; per avere poi larghissima diffusione.

Ambustus flammis iaceo; vix colle propinquo  
Lapsa Pales tutatur humi tollitque iacentem:  
O mecum solitas ranae instaurate querelas  
Et luctum geminate novosque intendite questus."

Al v. 161 prende avvio una nuova sezione del canto di Meliseo. La prima parte, occupata come sempre da una serie di temporali, si estende fino al v. 168; la seconda, occupata da immagini di disperazione, fino al v. 178.

Nella prima parte, Meliseo si descrive intento ai lavori dei pascoli e dei campi. I vv. 161-2 sono occupati da una scena di pascolo, in cui il pastore conduce due vitellini al pascolo: il v. 161 è interamente occupato dalla descrizione dei due animali, indicati con un'ampia perifrasi che si dispiega per quasi tutto il verso: *foetus geminos vaccae candentis* e che è ottenuta dalla fusione di una formula ovidiana (*foetus geminos*, Ovid. *Met.* 6,111 *Iuppiter implevit gemino Nyctei da fetu*)<sup>109</sup> con una epica virgiliana: *vaccae candentis*, tratta da Verg. *Aen.* 4,61 (*Candentis uaccae media inter cornua fundit*). L'origine epica dell'espressione *vaccae candentis* contribuisce ad esaltare questa genitura, già di per sé eccezionale in quanto gemellare. La successiva definizione dei vitelli, distribuita fra il v. 161 e il v. 162, *adulti spem gregis*, contribuisce a mettere il risalto la coppia di gemelli: essa, inoltre, viene usata in Verg. *Ecl.* 1,15 (*Spem gregis, a, silice in nuda conixa reliquit*) proprio a proposito di una coppia di capretti gemelli.<sup>110</sup> La contiguità fra i due testi è confermata anche dalla identica collocazione incipitaria della formula. Il resto del v. 162 è invece dedicato alle determinazioni spaziali, indicanti gli spazi in cui si svolge il pascolo dei vitelli: *ad fluuios* e *prata uirentia*: l'attribuzione del participio *uirentia* a *prata* è in Auson. *Epist.* 24,85 *Vber agri, tum prata uirentia, tum nemus umbris* e in *Fab.* 26,5 *Sed cytisi croceum per prata uirentia florem*<sup>111</sup>.

Nel verso 163 prende avvio una seconda temporale: la precedente è, dunque, rimasta sospesa, con evidente effetto di aspettazione, che viene moltiplicato dalla presentazione di nuove immagini. La nuova temporale si estende, ugualmente, per due versi e raffigura le aspettative 'rurali' del pastore: dal verbo *promitto* dipende, infatti, una serie di quattro oggetti, collegati per asindeto, che coincidono con altrettanti elementi del mondo rurale. Nel v. 163 il primo elemento, la prole animale, è espressa con il termine *suboles*, che, con il verbo *promitto*, costituisce una formula presente anche in Iuvenc. *Euang.* 1,32 *Si tibi mortalis subolem promitteret ullus*. Il secondo elemento sono i giovenchi che saranno buoni per gli aratri e che vengono indicati con clausola virgiliana *ad aratra iuuenos*, presente in Verg. *Georg.* 3,50 *Pascit equos, seu quis fortis ad aratra iuuenos*<sup>112</sup>.

Nel v. 164 vengono indicate altre due aspettative di Meliseo, separate dalla cesura pentemimera; la prima riguarda vitelle per i suoi secchi di latte: la formula *ad*

<sup>109</sup> Cfr. anche Claud. *Carm. min.* 53,124 *Parturiens geminis ornaret fetibus orbem*

<sup>110</sup> Claud. *Carm.* 10,294 *Spes gregis et pulchro gaudent armenta marito*; Ven. Fort. *Carm.* 5,3,5 *Spes gregis ecce uenit, plebis pater, urbis amator*; *Carm. var.* III D 1,1,26 *Spes preclara gregis, splendor ceu solis in astris*

<sup>111</sup> Coripp. *Iust.* 4,221 *Vnde fluant liquidi per prata uirentia riui*; Aldh. *Carm.* 4,10,11 *Quae rubros flores et prata uirentia glebis*; Cypr. Cordub. *Carm.* 3,1 *Terge luctum merens: prata uirentia uides*; Poeta Saxo 4,241 *Mane foras laetos in prata uirentia, sero*; Odo Clun. *Occup.* 3,235 *Picturant uarii cum prata uirentia flores*; *Carm. libr. II A* 18 *Florea cuncta gerit, prata uirentia gestat*; Bald. Burg. *Carm.* 7,202 *Nec desunt fontes, nec prata uirentia desunt*; Marbod. *Carm.* 2,43,147 *Hic siluas uendit, hic prata uirentia tollit*; Moyses Perg. 103 *Castanee silue semperque uirentia prata*; Hild. Cen. *Lament.* 285 *Ibi prata uirentia*; Anon. Gemet. *Dial.* 4,1337 *Ex hoc. Transacto quo ponte, uirentia prata*

<sup>112</sup> La clausola compare quasi uguale in Ovid. *Ars* 1,471 *Tempore difficiles ueniunt ad aratra iuuenos* e in *Epist.* 9,29 *Quam male inaequales ueniunt ad aratra iuuenos* e identica in Hos. Geta *Med.* 224 *Tempore, quo primum fortes ad aratra iuuenos*; Coripp. *Ioh.* 3,328 *Cooperat, et ductos iungens ad aratra iuuenos*.

*mulctram* che apre il verso è virgiliana e in Virgilio usata in riferimento a una vitella Verg. *Ecl.* 3,29-30: *Experiamur? ego hanc uitulam (ne forte recuses, / Bis uenit ad mulctram, binos alit ubere fetus)*; la seconda parte del verso è dedicata invece all'immagine del vino, contenuta nella clausola *dona Lyaei*, che è epica e presente in Sil. Ital. *Pun.* 13,416 (*Mella simul tecum et puri fer dona Lyaei*)<sup>113</sup>.

Il v. 165 dà avvio a una nuova serie di scene rurali con protagonista Meliseo, introdotte sempre dalla congiunzione *dum*. Il pastore si rappresenta in primo luogo intento a piantare il trifoglio per le vacche: l'erba è ricordata come pastura per le vacche anche in Verg. *Ecl.* 9,31 *Sic cytiso pastae distendant ubera uaccae* (e di riflesso in Anth. Lat. 10,28 *Sic cytiso pastae distendant ubera uaccae*). La seconda attività descritta è quella della piantagione dei virgulti (*arbusta pango*); nel verso successivo l'immagine si complica, perché all'attività di coltura e piantagione, Meliseo accosta quella del canto. Il v. 166 appare, così, estremamente denso, concentrando ben tre verbi: il principale, riferito all'attività del canto, e i due participi a quella della semina (*serens*) e della cura dei vigneti (*pangens*). Inoltre, entrambi i participi e le azioni indicate vengono specificate da determinazioni spaziali, quali *ad sulcos* e *ad foveas*. Il participio *pangens*, collocato alla fine del v. 166 richiama la clausola del verso precedente *pango*: è insistente l'attenzione attribuita al lavoro di piantagione, che rende dinamicissima tutta la scena, che nei versi successivi si arricchisce ulteriormente di altri elementi. Nel v. 167 sono, infatti, menzionati gli agnelli: Meliseo immagina che essi provino a cantare con lui (*experiuntur*), nel verso successivo, invece, sono raffigurati i capretti che giocano con le corna ancora deboli, secondo un'immagine ripresa da Verg. *Georg.* 2,526 *Inter se aduersis luctantur cornibus haedi*. Nel passo virgiliano, fra l'altro, l'immagine degli agnelli che lottano fra di loro chiude un quadro simile a quello affrescato qui, ovvero del duro lavoro dell'agricoltore, che si prodiga per i campi, per le viti e per il bestiame (vv. 513-526)<sup>114</sup>.

In entrambi i casi, dunque, l'immagine del gioco dei capretti corona quella delle fatiche dell'uomo. Con quest'accenno si conclude, infatti, l'evocazione di scene felici del canto di Meliseo, nel quale fa improvvisa irruzione, nel verso successivo (v. 169), il lamento e la tragedia. La nuova dimensione dolorosa e angosciata irrompe violentemente mediante le interiezioni *ah dolor; ah lacrimae*, a cui segue l'immagine di una tempesta, evocata con toni 'solenni' e 'grandiosi': la clausola *tonitrua caelo* è, difatti, epica e adottata in Sil. Ital. *Pun.* 12,667 (*Fulmina, nec placido commota tonitrua caelo*) nella descrizione di una tempesta. Se nel v. 169 l'attenzione è concentrata sull'aspetto "sonoro" della tempesta, evocato dal verbo *sonuere*, nel verso successivo è la dimensione visiva ad essere messa in risalto. Il verso si apre, infatti, con il verbo *discurrere*, accompagnato dal termine *faces*, con cui viene evidenziata la luminosità dei lampi, assimilati a fiaccole, per chiudersi con clausola epica che accosta il sostantivo *telum* al verbo *corusco*, secondo una modalità epica presente tanto nell'*Eneide* quanto

<sup>113</sup> Altre occorrenze della clausola: Aegr. *Perd.* 76 *Accipiunt epulas et dulcia dona Lyaei*; Coripp. *Iust.* 3,98 *Prisca Palaestini miscentur dona Lyaei*; Anth. Lat. 2,15 *Descriptasque locis uiles et dona Lyaei*; Anth. Lat. 486,94 *Seu pueros pendas latices seu dona Lyaei*; Anth. Lat. 654,1 *Sidera deinde canit, segetes et dona Lyaei*

<sup>114</sup> *Agricola incuruo terram dimouit aratro / Hinc anni labor, hinc patriam paruosque nepotes / Sustinet, hinc armenta boum meritosque iuuenos. / Nec requies, quin aut pomis exuberet annus / Aut fetu pecorum aut Cerealis mergite culmi, / Prouentuque oneret sulcos atque horrea uincat. / Venit hiems: teritur Sicyonia baca trapetis, / Glande sues laeti redeunt, dant arbuta siluae; / Et uarios ponit fetus autumnus, et alte / Mitis in apricis coquitur uindemia saxis / Interea dulces pendent circum oscula nati, / Casta pudicitiam seruat domus, ubera uaccae / Lactea demittunt, pinguesque in gramine laeto / Inter se aduersis luctantur cornibus haedi*

nei *Punica*<sup>115</sup>. L'assegnazione originale dell'attributo *ignita* al termine *tela*, concentra l'attenzione ancora sulla sfera visiva e, in particolare, sul colore dei lampi nel cielo, immaginati come armi infuocate.

La vera e propria scena di rovina prende avvio, abilmente preparata dall'arrivo della tempesta, nel v. 171, e si apre in una grandiosa immagine di distruzione che viene dall'alto e travolge tutto. Il v. 171 prende avvio con la determinazione temporale *de coelo* e prosegue con il participio *tacti*, come era in Verg. *Ecl.* 1,17 *De caelo tactas memini praedicere quercus*, dove viene indicata un'anaologa azione di abbattimento da parte della tempesta, che però si dirige verso le querce. Nel passo pontaniano, il participio è invece seguito da una *cumulatio* che indica il bestiame, *foetus, armenta gregesque* e termina con clausola ovidiana<sup>116</sup>; solo nel verso successivo si fa menzione di piante: le viti *tactae vites*. Nel v. 172 la raffigurazione della violenza della tempesta si avvale anche del participio *avulsa* riferito a *stiva*: a Meliseo, occupato a seminare (*serenti*), viene strappato di mano il manico dell'aratro. Il termine *attonitu* che scivola nel verso successivo concorre alla trasmissione dell'idea di disordine e scombussolamento, essendo fra l'altro messo in risalto dalla cesura tritmimera. Dopo la pausa, riacquista vigore l'enfasi narrativa, mediante due termini che raffigurano lo stato d'animo del pastore, *turbatus* e *amens*: il v. 172 concentra, dunque, quei termini che rimandano allo scompiglio e alla confusione della situazione descritta.

Il verso successivo si apre con l'anastrofe *stragem inter*, che pone in forte rilievo il termine *stragem*, specificato con i genitivi *pecorum frugumque*. Il verbo *relinquor* usato da Meliseo sta a indicare la sua condizione d'impotenza all'interno della strage, che viene ribadita, e amplificata, anche dal verbo *iaceo* del verso successivo. L'immagine veicolata dal verbo *iaceo* è, infatti, ancora più terribile, raffigurando il pastore steso fra le nere fiamme e ustionato: il participio *ambustus* apre, in rilievo, il v. 175, caricandolo della sua suggestività 'lugubre', e circondato dalla formula parimenti angosciante *atris flammis*<sup>117</sup>.

La strage si allarga, a questo punto, al mondo circostante, a distanze più estese, come mostra la formula *colle propinquo*, con cui si chiude il v. 175. Il verso successivo si apre con una nuova immagine di distruzione, suggerita dal participio *lapsa* riferito alla dea Pale, *Pales*<sup>118</sup>: neppure gli dei restano intatti da questa strage e il verbo successivo *tutatur* con cui Meliseo indica la protezione della dea è decisamente attenuato dal *vix* del verso precedente. E, benché la dea riesca a risollevare il pastore da terra, il verso 176 si chiude con del participio *iacentem*, che suggella icasticamente ed emblematicamente la scena di strage e distruzione che ha dominato questa sezione<sup>119</sup>.

---

<sup>115</sup> Verg. *Aen.* 12,887 *Aeneas instat contra telumque coruscat*; Sil. Ital. *Pun.* 1,434 *Belligero rapitur curru telumque coruscans*; *Pun.* 17,533 *Scipio Iunoni simulatus tela coruscat*; Flor. Lugd. *Carm.* 27,95 *Post euangelicos clipeos, post tela corusca*

<sup>116</sup> La clausola compare in Ovid. *Met.* 1,513 *Non ego sum pastor, non hic armenta gregesque*; Stat. *Theb.* 10,824 *Oris, eunt praeter secura armenta gregesque*; Poeta Saxo 4,240 *Nam cum pastores agerent armenta gregesque*; Flod. *Palaest.* 3,501 *Late actus uacuabat agros, armenta gregesque*; *Carm. Saxon.* 1,44 *Pascua praeripiunt, abigunt armenta gregesque*

<sup>117</sup> L'attribuzione dell'aggettivo *ater* alle fiamme è molto diffusa nella poesia latina medievale: Aldh. *Carm.* 4,2,30 *Protinus in flammis torrendum tradidit atris*; Virg. 929 *Ignibus sic atris et flammis fomite farsis*; Aedelwulf. *Abbat.* 11,5 5 *Flammis obsorptus nimium persoluit in atris*; Alcuin. *Carm.* 69,203 *Hoc opus, hoc etenim flammis te subtrahit atris*; Flod. *Ital.* 2,7,29 *Viuum (turba fremit) flammis torrebimus atris?*; *Carm. Saxon.* 3,263 *Quaeque relicta prius flammis nunc tradidit atris*. Nella poesia umanistica: Bonif. Ver. *Eulisteia* 4, 11 *Hostilem agressi flammis ac ignibus atris*; Stef. Vim. *Contr.* 1223 *Aera sub flammis atris suspendis ut obex*.

<sup>118</sup> La menzione della dea Pale è bucolica: la divinità viene citata in Verg. *Ecl.* 5, 35 *Ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo*.

<sup>119</sup> Non a caso il participio *iacentem* compare con la determinazione *humi* anche in un passaggio tragico, in: Sen. *Thy.* 451 *Humi iacentem! Scelera non intrans casas*.

I vv. 177-178 sono occupati, infatti, dall'ultima esortazione alle rane: il v. 177 contiene l'appello, formulato in maniera simile a come era stato espresso nel v. 137 o *mecum ueteres, ranae, renouate querelas*, con la sola sostituzione dell'aggettivo *veteres* mediante l'aggettivo *solitas*; il v. 178 contiene, invece, un ampliamento di questo appello alle rane, che sono chiamate a ripetere il lutto e a intonare nuovi lamenti. L'ultimo verso del canto di Meliseo, in cui si trovano addensati i termini *luctum* e *questus* e il verbo *geminare*, rappresenta anche il culmine della sua tensione patetica. L'aggettivo attribuito a *questus* è *novos* che riprende l'aggettivo *recentes* del v. 160: non è ben chiaro cosa stia rappresentando il poeta in questa ultima sezione, a quale vicenda biografica possa far riferimento: il riferimento ai vitellini potrebbe far pensare ancora a dei lutti familiari (e forse alludere alla morte del figlio Lucio avvenuta nel 1498), ma è anche possibile che egli abbia qui concentrato in maniera generica la paura e il dolore derivanti da più episodi biografici. Indubbia è la grande capacità che il poeta mostra nel mettere in scena la condizione di sofferenza e angoscia del pastore Meliseo, privato di tutto da una forza maligna avversa, che si accanisce nelle forme più inaspettate nei suoi confronti; il patetismo che attraversa la sezione, la tensione palpante che caratterizza certe scene lascerebbero pensare a un coinvolgimento emotivo del poeta che va oltre le intenzioni poetiche; per questo motivo, si è tentati di leggere gli episodi più in chiave biografica, che grottesca. Il grottesco sfocia nel ridicolo, che qui è totalmente assente. Ciò che emerge è un'angoscia, intendibile quasi in senso moderno, di un uomo che si vede privato, nelle forme più assurde, delle sue certezze e delle sue felicità e ne rimane atterrito e impotente. Il v. 178 segna la fine del canto di Meliseo.

vv. 179-187: *Concidit hic: ipsi simul ingemuere iuveni*  
 Ingemuere et oves cumque ipsis matribus agni,  
 Ingemuere caprae ipsas et cum matribus hedi,  
 Demisere comas quercus, liquere palumbes  
 Et quercus, frondemque nuces posuere, columbi  
 Deseruere nuces, ramos fregere myricae,  
 Deseruere et aves nidum et cum prole myricas,  
 Deseruitque et apis flores roremque cicadae  
 Et ranae mutis fecere silentia buccis.

L'attacco del v. 179 segna, mediante la formula *concidit hic*, evidenziata e isolata dalla cesura tritemimera, l'arresto di Meliseo dal canto. La restante porzione di verso descrive la reazione dei buoi conseguente l'interruzione del canto e apre un lungo elenco che si protrae fino al v. 187. L'elenco prende, dunque, avvio con il gemito dei buoi nel v. 179 e prosegue nel v. 180 con quello delle pecore e degli agnelli: il verbo *ingemuere* è collocato a *incipit*, secondo uno stilema piuttosto diffuso nella poesia classica e medievale<sup>120</sup>, mentre la menzione degli agnelli è relegata alla fine del verso con clausola, *matribus agni*, che è quasi identica a quella di Verg. *Aen.* 1,635 (*Terga suum, pinguis centum cum matribus agnos*)<sup>121</sup>. Nel v. 181 è descritta un'identica reazione per le capre e il verso è costruito sulla falsariga del precedente, con la clausola *matribus hedi* che ricalca con evidenza la precedente, e che il Pontano riutilizza in *Meteo.* 1281 *Languentes impune cadunt cum matribus hedi*.

<sup>120</sup> Ovid. *Met.* 6,245 *Ingemuere simul, simul incuruata dolore*; Stat. *Theb.* 6,697 *Ingemuere omnes, rarisque ea uisa uoluptas*; Silu. 2,5,27 *Ingemuere mori; magni quod Caesaris ora*; Carm. epigr. 1997,4 *Ingemuere omnes, Dryades doluere puellae*; Heuric Germ. 3,381 *Ingemuere uiros captae succurrere plebi*; Ysengrimus 5,747 *Ingemuere illi; gemitus que causa, requirens*; Ulger. *Vers.* 1,24 *Ingemuere nimis planctibus et lacrymis*; Saxo Gramm. *Carm.* 5,7,6,7 *Ingemuere rotae, uentos auriga premebat*

<sup>121</sup> Cfr. Marbod. *Carm.* 2,43,156 *Gallinae, pulli, teneri cum matribus agni*.

I successivi versi sono invece dedicati alla descrizione dei segni di dolore che manifestano per il canto di Meliseo gli alberi e gli uccelli che li abitano. Nel v. 182 è indicata la reazione delle querce, con il verbo *demisere* in posizione incipitaria di rilievo, secondo una modalità epica presente anche in Verg. *Aen.* 9,437 (*Demisere caput pluuiā cum forte grauantur*)<sup>122</sup>, dove sta a indicare il gesto che fanno i papaveri, quando chinano il capo sotto la pioggia. La cesura efthemimera divide il verso in due sezioni, una dedicata al gesto degli alberi, l'altro a quello dei colombi che abbandonano le querce: le due reazioni sono costruite con una struttura parallela che oppone al verbo *demisere* il verbo *liquere*, all'oggetto *comas* l'oggetto *quercus* e al soggetto *quercus* il soggetto *palumbes*. Il termine *quercus* passa, così, da soggetto nel v. 182 a oggetto nel v. 183 e la sezione, benché contenente una reazione di lutto e dolore, è animata da una spiccata ritmicità e una curata armonia.

Il v. 183, inoltre, dopo la cesura tritemimera, ripropone la stessa costruzione del verso precedente, descrivendo dapprima la reazione dei noci e poi quella dei colombi che abbandonano le fronde dei noci. L'immagine degli alberi che depongono le fronde è espressa, questa volta, con il termine proprio *frondes* al posto del metaforico 'chioma', come in Verg. *Georg.* 2,403 (*Ac iam olim, seras posuit cum uinea fronds*); Stat. *Silu.* 5,1,135 (*Hactenus alma chelys. tempus nunc ponere frondes*) e Anth. Lat. 572,4 (*Et ponunt frondes hiemali frigore siluae*); mentre i colombi sono designati con il termine *columbi*, anziché il più classicheggiante *palumbes* del verso precedente. Al verbo *liquere* del v. 182 viene alternato il verbo *deseruere*, che apre il v. 184. Non solo, dunque, è riconoscibile una precisa armonia e un ricercato parallelismo all'interno della sezione, ma anche una raffinata *variatio*. Dopo la cesura pentemimera, nel v. 184 prende avvio una nuova immagine che riguarda le tamerici, che per il dolore spezzano i loro rami. Nella reazione degli uccelli, che è sempre la stessa, ovvero l'abbandono delle tamerici, ancora una volta, è ravvisabile un preciso intento parallelistico nell'accostamento delle due immagini: il verbo *deseruere* del v. 185 corrisponde a *deseruere* del verso precedente; il termine *myricas* a *myricae* del v. 184. I due versi, insomma, iniziano e finiscono con i medesimi termini, a riprova della stretta correlazione.

Gli ultimi due versi della sequenza (vv. 186-7) propongono, invece, un struttura diversa. Il motivo dell'abbandono viene ripreso, come mostra l'*incipit* del v. 186, *deseruit*, ma protagonisti sono degli insetti: le api che abbandonano i fiori e le cicale la rugiada, con un'accostamento delle api e delle cicale che è già bucolico e presente in Verg. *Ecl.* 5,77 (*Dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae*); la cura stilistica della sezione è, poi, confermata dalla disposizione chiasmica dei termini. *Apis flores roremque cicadae*. L'ultimo verso della sezione, il v. 187, è, infine, dedicato alle rane, che esprimono il loro compianto con il silenzio. Evocato dal termine *silentia* e dall'aggettivo *mutis* attribuito a *buccis*, è il silenzio a chiudere e suggellare definitivamente la sezione dedicata al canto di Meliseo.

vv. 188-190: Haec Saliuncus et haec referebat arundine clarus  
Et calamis Petasillus, uterque insignis avena

Con il v. 188 si esce anche dalla cornice narrativa pastorale di dialogo fra i due ortolani, che diventano a loro volta oggetto di descrizione. La sezione che prende avvio con il v. 188 si mostra così, come una sorta di appendice, volta a descrivere Saliunco e Petasillo intenti in una scena di raccolta e in una cena con Labeone.

<sup>122</sup> Cfr. Ovid. *Met.* 7,133 *Metu uultumque anumque Pelasgi*; *Met.* 15,612 *Demisere oculos omnes gemitumque dedere*.

Dopo l'attacco epigrafico *haec saliuncus*, nel prosiegua viene data anche una definizione e caratterizzazione precisa dei due ortolani: Petasillo viene definito illustre, *clarus*, nel flauto e nello zufolo (*arundine calamis*), mentre entrambi sono definiti insigni nella zampogna *insignis avena*.

vv. 190-198: Interea asparagosque legunt fungumque recentem

Boletosque sequuntur et altercantur utrinque,  
Conditura suo quae sit miscenda sapore;  
Tecta et uterque subit nigro squalentia fumo  
Hirsuti Labeonis. Hic et miscere falernum  
Asparago docuit, docuit piper, hic boletis  
Incoctumque pirum, mentae silvestris acervum  
Alliaque adiicere et contritum serpillum,  
Postremo querulis oleum stillare patellis.

I vv. 191-193 sono occupati da una vivace scena di raccolta che vede protagonisti i due. In sintonia con la loro natura di ortolani, già analizzata, la raccolta si concentra su particolari tipologie di 'verdure', estranee alla raccolta bucolica: asparagi, funghi e boleti. Il v. 190 prende avvio con l'avverbio *interea*, che colloca la scena in un momento temporalmente molto vicino a quello del dialogo appena riportato fra i due pastori, mentre il verbo *legunt* che si trova in posizione centrale di verso rimane circondato dalle due 'verdure' raccolte: *asparagos* e *fungum recentem*. Il verso successivo si apre, invece, con il termine *boletos* in posizione di rilievo, seguito dal verbo *sequuntur*. Accanto al verbo che indica una raccolta, è presentato il verbo *altercantur*, che fa riferimento a un altro aspetto della raccolta dei due ortolani: al movimento si accompagna il momento 'speculativo': i due sono descritti, con grande realismo, intenti a dibattere sul condimento più adatto a ciascun sapore. La 'abilità' dei due ortolani a cui si è accennato, probabilmente, si rispecchia anche in questa disputa a cui danno vita su questioni di culinaria ortolana, che rivela una notevole attenzione e cura nella formulazione dei dettagli e dei particolari del nuovo codice.

Nel verso successivo la scena si sposta in un interno casalingo. La tensione fra interno ed esterno sembra attraversare tutta la ecloga: l'interno è il luogo deputato alla cena e alla narrazione di favole, l'esterno quello dedicato alla raccolta e al canto pastorale. La dimensione ortolana si avvicina di più al mondo chiuso dell'orto, della casa, della famiglia, dell'interno casalingo, almeno quanto la vita bucolica è tutta vissuta all'aperto dei prati e dei pascoli. Anche in questa sottile tensione, appena percepibile, eppure presente, è ravvisabile uno scarto sostanziale fra le due sfere e l'innovazione costituita da questa ecloga. Nel delineare i tratti distintivi del codice olitorio, si può annoverare fra di essi tranquillamente quest'attenzione agli spazi circoscritti e alla dimensione casalinga. E non stupirà, dunque, che a volersene fare teorizzatore sia stata una personalità poetica come quella del Pontano, particolarmente attenta e sensibile alla tematica familiare.

Il v. 193 prende avvio proprio con un termine che richiama all'idea di casa e di interno casalingo: *tecta*, qui usato metonimicamente. Nel verso sono, tuttavia, descritte le caratteristiche di questa dimora e, nello specifico, il colore nero dovuto al fumo: la rappresentazione dell'interno casalingo 'affumicato' sembra quasi convenzionale nel nuovo codice, visto che anche la dimora di Meliseo era indicata, al v. 49, come *fumosa tignae* e diventa corrispettivo della ricercata e ostentata ineleganza del nuovo codice. Il nome del proprietario della casa viene rivelato a *incipit* del v. 194, *Labeonis*, accompagnato dall'aggettivo dal gusto di epiteto *hirsutus*, che conferma la tendenza a ostentare tratti di rozzezza. Labeone è nome classico e nome di un famoso giurista di età

classico, tuttavia è significativo constatare come il suo nome compaia, nella poesia classica latina, solo in opere appartenenti al genere satirico: Hor. *Sat.* 1,3,82 *In cruce suffigat, Labeone insanior inter* ; Pers. *Sat.* 1,4 *Ne mihi Polydamas et Troiades Labeonem*; Petron. *Sat.* 137,8 *Atque esto quicquid Seruius et Labeo*.<sup>123</sup>

Il v. 193 ricalca, in realtà, fedelmente un passo ovidiano, Ovid. *Fast.* 5,505 *Tecta senis subeunt nigro deformia fumo*, dove si descrive la dimora di Iereio, in cui Giove, Poseidone e Mercurio vengono accolti. Ad accostare i due passi è anche la scena che segue: in entrambi i casi la scena di un interno con una mensa imbandita. Il passo ovidiano mostra, inoltre, evidenti punti di contatti con il codice ‘olitorio’: Iereio è coltivatore di un piccolo pezzo di terra (v. 499, *angusti cultor agelli*) e sulla sua mensa sono presenti fave e ortaggi (v. 509).

495 Iuppiter et lato qui regnat in aequore frater  
 Carpebant socias Mercuriusque uias;  
 Tempus erat quo uersa iugo referuntur aratra,  
 Et pronus saturae lac bibit agnus ouis.  
 Forte senex Hyrieus, angusti cultor agelli,  
 Hos uidet, exiguam stabat ut ante casam,  
 Atque ita "longa uia est, nec tempora longa supersunt",  
 Dixit "et hospitibus ianua nostra patet."  
 Addidit et uultum uerbis, iterumque rogauit:  
 Parent promissis dissimulantque deos.  
 Tecta senis subeunt nigro deformia fumo;  
 Ignis in hesterno stipite paruus erat:  
 Ipse genu nixus flammam exsuscitat aura,  
 Et promit quassas comminuitque faces.  
 Stant calices; minor inde fabas, holus alter habebat,  
 Et spumat testo pressus uterque suo.  
 Dumque mora est, tremula dat uina rubentia dextra:  
 Accipit aequoreus pocula prima deus.  
 Quae simul exhaustit, "da nunc bibat ordine" dixit  
 "Iuppiter." audito palluit ille Ioue.  
 515 Vt rediit animus, cultorem pauperis agri  
 Immolat et magno torret in igne bouem;  
 Quaeque puer quondam primis diffuderat annis  
 Promit fumoso condita uina cado.

La figura di Labeone appare nei versi successivi, gli ultimi dell’ecloga, come una figura ‘istruttiva’ per i due ortolani, colui che insegna loro i precetti della mensa ‘olitoria’ e delle sue ricette.

Il v. 194 termina con la formula *miscere Falernum*, che è clausola molto simile a quella di Marziale: *Epigr.* 1,18,1 *Quid te, Tucca, iuuat uetulo miscere Falerno*, che, a sua volta, riprende i passi oraziani: Hor. *Sat.* 2,4,24 *Aufidius forti miscebat mella Falerno* e *Sat.* 2,4,55 *Surrentina uaffer qui miscet faece Falerna*. Tuttavia, rispetto all’ipotesto oraziano, testo di riferimento privilegiato in fatto di Falerno, la mescolta del vino subisce una variazione radicale: al Falerno non deve essere unito il miele, bensì il vino deve essere unito agli asparagi. Il v. 195 si apre con il termine *asparago*, collocato in posizione di rilievo con effetto quasi ‘sorprendente’, e prosegue con l’accostamento dei due verbi *docuit docuit*, che rimarcano la funzione di ‘precettore’ di Labeone. D’altra parte, anche la presenza fitta di cesure nel verso contribuisce a conferire un ritmo ben scandito che mette in evidenza i singoli precetti forniti. Quella indicata da Labeone si profila come una vera e propria ricetta culinaria, secondo la quale dopo l’asparago, va mescolato il pepe; il pronome *hic* ripetuto nel v. 195 dà avvio a un nuovo

<sup>123</sup> Per le occorrenze nella poesia medievale: Froum. *Carm.* 43,87 *Doctum Platonem ponendo post Labeonem*; Ioh. Saresb. *Enthet.* 1429 *Cuncta Photinus agit Labeone sibi sociato*; Saxo Gram. *Carm.* 1,8,3,13 *Putentem utiis labeonem*.

momento di preparazione della ricetta: ai boleti va aggiunta una pera cruda e un fascio di menta selvaggia (v. 196), allio e serpillio pestato (v. 197).

L'ultimo momento della preparazione della ricetta è segnato mediante l'avverbio *postremo*, che introduce l'ultimo verso, dominato dall'immagine del soffriggere dell'olio nella padella. L'attribuzione dell'aggettivo *querulis* al termine *patellis* diffonde evoca il rumore dell'olio soffritto, che fa da sottofondo a questo finale culinario.

## Coryle

### Introduzione

Il dato sicuramente più lampante della quinta ecloga è l'anomalia della struttura metrica, che risulta nettamente bipartita tra esametro e distico elegiaco. Che nel periodo umanistico i confini fra elegia e bucolica siano sfaldati e labili a livello contenutistico è indubitabile, ma decisamente singolare è la compresenza dei due metri nello stesso componimento.

L'ecloga è strutturata con un prologo in esametri (vv. 1-52), una seconda, più lunga, sezione in distici (vv. 53-158) e, infine, un breve epilogo nuovamente in esametri (vv. 159-165).

Alla varietà metrica delle sezione corrisponde anche una varietà contenutistica. Sostanzialmente diversi i soggetti della sezione esametrica e di quella elegiaca: la prima ruota attorno al mito di trasformazione della pianta del nocciolo, mentre la seconda contiene il racconto di un agguato teso ad Amore dalle donne cantate nella poesia elegiaca, che lo catturano, legano e bendano, per evitargli di fare altro male oltre a quello già patito. L'intervento di Ariadna consente la liberazione del dio, che, come ricompensa, le pronostica l'amore da parte di un grande poeta.

La sezione esametrica appare, in realtà, assai più complessa della semplice narrazione di un mito metamorfico: essa prende avvio con un'apostrofe a Sannazaro con l'esortazione a prendersi cura del nocciolo, ricordandone gli onori che gli hanno tributato Meliseo e Patulci (vv. 1-13). Il racconto metamorfico vero e proprio prende avvio al v. 14 e si conclude al v. 21 e racconta di come Coryle, che si distingueva fra le varie ninfe per l'abilità nella caccia, nelle danze e per la bellezza, sia incappata nell'invidia di Abelle, che l'ha trasformata in albero. Nei versi immediatamente successivi (vv. 22-24) viene svelata la cornice narrativa del mito: la voce narrante l'ha udito a un ballo da Amilcone. La menzione di questo cantore dà avvio a una breve sequenza in cui si fa riferimento alla storia del canto bucolico e si cita fra i suoi esponenti un certo Coryleno (vv. 25-29). A quest'ultima figura è dedicata la sequenza di versi dal 30 al 40, in cui si descrive il suo amore infelice per Aridia e il canto a lei rivolto. Con il v. 40 il discorso ritorna, di nuovo, sul nocciolo, ricordandone il legame con la ninfa Antiniana, al canto della quale la pianta rimodula il proprio lamento (vv. 40-47). I vv. 48-52 fungono, quindi, da introduzione al racconto di Amore, di cui anticipano il soggetto. Infine, è in esametri anche la sezione finale dell'ecloga (vv. 159-165), in cui è contenuta una sorta di *consolatio* finale per Coryle.

L'impressione di disarmonia derivante dall'ecloga, che accosta in maniera poco omogenea una sezione bucolica a una elegiaca, è spiegabile con la sua particolare vicenda editoriale, che è stata ampiamente e approfonditamente studiata dalla Monti Sabia, ai cui studi mi rifaccio fedelmente nella trattazione della questione<sup>1</sup>. La *Coryle* non era stata inserita nel manoscritto con le *Eclogae* inviato dal Pontano stesso nel 1503 ad Aldo Manuzio per la pubblicazione, ma andò alle stampe solo più tardi, nel 1507, per opera di Summonte, che la trovò, probabilmente non ancora completata, fra le carte del poeta, dopo la sua morte. La *Coryle*, tuttavia, è l'unica ecloga della quale, oltre all'*editio princeps*, ci sono giunte delle testimonianze manoscritte. Del componimento sono pervenute, infatti, quattro copie contenute in due codici della Biblioteca Nazionale

---

<sup>1</sup> L. Monti Sabia, *Esegesi e preistoria del testo nella Coryle del Pontano*, in «Rendic. dell'Accad. di Archeol., Lett. e Belle Arti di Napoli», XLV, 1970, pp. 159-204; I. I. Pontani *Eclogae, Introduzione*, pp. 12-18.

di Vienna: il Palat. 3413 e il Palat. 9977. Il Palat. 3413 ci tramanda una copia con i vv. 1-52 del componimento, una seconda con gli stessi versi e una terza con i vv. 1-76; il Palat. 9977 una sola copia con i vv. 53-165. Schematizzando, il quadro generale è il seguente<sup>2</sup>: ci troviamo con una copia, che la Monti Sabia indica come A, che contiene i vv. 1-52 ed è contenuta nella c. 298 r-v del Palat. 3413; una seconda copia, indicata dalla studiosa con B, che contiene sempre i vv. 1-52 e si trova sempre nello stesso codice, alla carta 199 r-v; una terza copia, C, riporta i vv. 1-76 ed è contenuta nelle carte 300r -302 r sempre del Palatino 3413; una quarta copia, infine, D, presenta i vv. 53-165 e si trova, invece, nel Palat. 9977.

Dunque, nessuna delle copie riporta per intero il testo dell'ecloga, ma per i vv. 1-52 abbiamo la testimonianza di A, B, C; per i vv. 53-72 quella di C e D; per i vv. 54-165 solo quella di D. La copia più interessante, benché l'unica non autografa, risulta essere sicuramente C, in quanto si viene a collocare in una posizione quasi di 'incastro' tra le copie A e B e la copia D. Per quanto riguarda i rapporti di C con le altre copie del Palatino 3413, e quindi per i vv. 1-52, essa dipende da B, che rappresenta lo stadio più primitivo e fa da modello per A, che, invece, è lo stadio più avanzato. Relativamente al rapporto con la copia D, ovvero al confronto con i vv. 53-76, essa mostra una dipendenza anche da D. Dunque, la copia C dipende da B per i vv. 1-52 e da D per i vv. 53-76 e rappresenta, pertanto, il primo tentativo di unione tra i vv. 1-52, il prologo, e il resto del componimento, o, quanto meno, i vv. 53-76.

Questi dati sono la testimonianza palese di una genesi dicotomica del componimento, che conosce solo in una seconda fase un tentativo di accorpamento, testimoniato da C. La *Coryle* risente delle circostanze travagliate della sua genesi e della sua stesura: si porta dietro il carattere di duplice componimento con cui era stata concepita, senza riuscire ad eliminarlo evidentemente perché privata dell'ultima mano dell'autore a causa, forse, dalla sua morte.

Questa innata duplicità del componimento si traduce in una grande varietà di motivi e personaggi che si vengono a trovare in esso affiancati.

Diverse, infatti, le tipologie di personaggi che entrano in scena nell'ecloga: da una parte, sono citati personaggi tipici e ricorrenti della bucolica pontaniana, dall'altra figure d'invenzione pontaniana, da un'altra ancora figure già note alla mitologia e alla letteratura antica, che vengono calate in un nuovo contesto.

Per quanto riguarda i personaggi non nuovi alla Musa del Pontano, al v. 6 si fa riferimento, ad esempio, a Meliseo e Patulci<sup>3</sup> come cantori che hanno onorato la pianta del nocciolo. La pianta, a sua volta, è immaginata assorbire, trattenere e riferire il lamento di Meliseo e nei vv. 11 e 12 vengono riportate le stesse parole pronunciate dal pastore nel *Meliseus*: *Vidi tua funera coniux* (v. 11); *Ah, moriens morientem, Ariadna, relinquis* (v. 12).

Nel v. 46 è ricordata un'altra figura tipica della poesia pontaniana: Antiniana. È, anzi, proprio la ninfa che è immaginata cantare la favola di Amore e Venere. Ancora una volta, ad Antiniana spetta un ruolo di primo piano ed è affidato un canto di soggetto 'amoroso'. Ed è sempre alla ninfa che è affidata, nell'ultima sezione dell'ecloga, la *consolatio* per Coryle.

La menzione di personaggi tanto familiari alla poesia pontaniana in uno stesso componimento è già un indizio di una particolare tendenza 'personale' e 'biografica' che l'attraversa.

D'altra parte l'ecloga è intitolata a Coryle ed è quindi consacrata all'albero del nocciolo che ha una valenza particolare nella vicenda biografica dell'autore, in quanto

---

<sup>22</sup> Mi rifaccio allo schema che è in L. Monti Sabia, *Esegesi e preistoria del testo nella Coryle del Pontano*, p. 163.

<sup>3</sup> Per il ruolo delle ninfe nella produzione del poeta vedi p. 00.

legato alla sua storia d'amore con la moglie Adriana, come nota la Monti Sabia<sup>4</sup>. Il nocciolo, nel mondo poetico del Pontano, è, dunque, immaginato come albero legato alla sfera dell'amore e, in quanto tale, vi si ritaglia uno spazio privilegiato. L'attribuzione del nome Coryle a quest'ecloga rientra in un meditato processo di celebrazione e di legittimazione della pianta, che è, di conseguenza, anche una legittimazione del tipo di poesia di cui essa si fa simbolo.

L'operazione effettuata da Pontano prevede, infatti, da una parte l'attribuzione di un mito di trasformazione alla pianta, come era stato per il cavolo navone nell'*Acon*, dall'altra la creazione di un cantore, *Corylenus*. Se nella quarta ecloga pontaniana il mito iniziale di trasformazione di Nape era funzionale alla legittimazione dell'innovativo carattere "olitorio" dell'ecloga, di cui era simbolo appunto il navone, in questo caso il mito eziologico con protagonista Coryle è necessario a immettere a tutto diritto nella tradizione poetica la pianta del nocciolo, che è, ugualmente, simbolo di un nuovo tipo di bucolica, che si apre ai motivi, e alle forme!, della poesia latina d'amore. Come sempre, infatti, il mito di trasformazione occupa uno spazio tutto sommato ridotto e, pur essendo condotto con modalità che in parte ricordano Ovidio, è privo della tendenza descrittiva e del piacere narrativo caratterizza i miti delle *Metamorfosi* del poeta latino<sup>5</sup>

Nell'*Acon* e nella *Coryle*, infatti, la sezione metamorfica appare quasi come 'pretestuosa', finalizzata alla trasmissione di un messaggio poetico che alluda e si addica al carattere innovativo dell'ecloga.

D'altra parte, così come nella quarta ecloga pontaniana, non mancano nella *Coryle* passaggi in cui le istanze poetiche vengono dichiarate piuttosto apertamente. È, anzi, tutta la sezione iniziale che si presta bene a questa lettura e lascia trapelare un evidente carattere meta-poetico.

L'ecloga prende avvio, infatti, con la raccomandazione rivolta dal poeta a Sannazaro a prendersi cura del nocciolo: quest'affidamento, che già di suo ha tutta l'aria della consegna poetica, è poi accompagnato da diverse considerazioni che tendono a giustificare l'atto del poeta e a rimarcare l'importanza della pianta. Non solo, ma l'operazione scopertamente perseguita dal poeta è quella d'inserire la pianta in una tradizione precedente già tracciata, quella bucolica, come mostra la dichiarazione con cui, in pratica, si apre il componimento: *neque enim patula solum aesculus umbra grata placet* (vv. 1-2). Il poeta, ancora prima di presentare la nuova pianta, il *corylum*, mette in discussione l'unicità e l'esclusività delle piante della tradizione bucolica precedente: in questo modo, apre la strada a una originale e innovativa proposta. Dopo aver presentato la pianta, ribadisce il concetto e il procedimento iniziali, ricorrendo, questa volta all'*arbutus*: non solo il corbezzolo è noto al canto del dio (vv. 2-5). La dichiarazione e la rivendicazione di appartenenza più forti sono contenute però nel v. 5: *verum etiam et corylus nostris est cognita silvis*, con cui si fa esplicitamente posto al nocciolo fra le piante, ovvero fra la poesia, del Pontano. Significativa la definizione data di *silvis*, mediante l'uso ambiguo dell'aggettivo *nostris*, che da una parte evoca una dimensione privata del poeta, dall'altra costituisce un segno di proprietà relativo alla sua poesia.

A questo assunto di partenza, orgogliosamente affermato e ribadito, fa seguito nel corso del componimento un costante sforzo a legittimare il suo inserimento nella tradizione letteraria cara al poeta, che si dispiega in diversi modi e diverse direzioni.

---

<sup>4</sup> I. I. Pontani *Eclogae, Introduzione* all'ecloga, p. 119.

<sup>5</sup> A tal proposito la Coppini nota la stringatezza della descrizione della metamorfosi pontaniana rispetto a quelle di Ovidio; ma, d'altra parte, si avvicina alle modalità della poesia metamorfica ovidiana la raffigurazione del nocciolo che conserva le vecchie caratteristiche, ovvero il pianto, anche sotto nuove sembianze. Coppini. *Le Metamorfosi del Pontano*, p. 90.

Innanzitutto la pianta è presentata come omaggiata dalle principali figure di cantori della poesia pontaniana: Meliseo e Patulci (vv. 6 ss) e Antiniana (vv. 39 ss.): stabilire una connessione fra il nocciolo e queste figure, che a loro volta detengono un alto valore simbolico per la poetica dell'umanista, rappresenta già uno strumento di celebrazione letteraria.

Ma la legittimazione poetica perseguita dal Pontano si traduce anche nella creazione di un mito metamorfico *ad hoc*, in cui intervengono da una parte le potenzialità nobilitanti dell'eziologia ad aggiungere lustro alla pianta, dall'altra la suggestione letteraria metamorfica, che ricollega la pianta a una tradizione letteraria illustre, come quella ovidiana.

Il nocciolo diventa, in questo modo, una pianta cara alle figure della poesia pontaniana, consapevole della tradizione metamorfica ovidiana e acquista, infine, un proprio cantore, Coryleno.

La valenza simbolica della figura di Coryleno è testimoniata ancor più dal fatto che la sua menzione giunge solo alla fine di una sezione dai caratteri spiccatamente meta-poetici. Nel v. 22 viene scoperta la cornice narrativa del mito metamorfico, che è attribuito alla narrazione di un certo Amilcone: il cantore viene presentato già avanti negli anni e la stessa narrazione appartiene a un indefinito passato (v. 22, *olim audieram*). Nel v. 25 è, poi, aggiunto un nuovo dato: Amilcone è definito allievo di Titiro (*Tityrus hunc docuit*, v. 25). Ovviamente è in atto, in questo frangente, un'allusione alla poesia bucolica: Titiro sta per Virgilio e alla sua figura sono dedicati i versi successivi (vv. 25-28), in cui, secondo una tensione ricorrente nella poesia pontaniana, viene messa in atto una 'napoletanizzazione' della figura e della produzione virgiliana<sup>6</sup>. Egli è infatti immaginato come colui che per primo compose canti con la zampogna su "questi monti": vv. 25-26: *sub quo caua fistula primum / monti bus his numeros deduxit*.

Anche dietro la figura di Amilcone è da scorgere un'allusione letteraria: la stessa Monti Sabia propone l'identificazione con il Panormita, benché in dubbio con quella di Battista Spagnoli<sup>7</sup>. A sostegno della prima, la studiosa riporta la raffigurazione fatta del cantore, che coincide con quella dell'*Antonius* (p. 50, 18 ss ed. cit), mentre in favore della seconda parla la produzione bucolica dello Spagnoli. Come ostacolo all'identificazione con il Panormita si pone, infatti, il dato che questi non compose poesia bucolica e ciò creerebbe una discrepanza con la raffigurazione di Amilcone come cantore istruito da Titiro.

Tuttavia, appare sicuramente più adatta l'identificazione con Panormita: la voce narrante, ovvero Pontano, lo mostra come proprio 'istruttore', come il vecchio da cui ha appreso il racconto ancora da giovane: la raffigurazione si presta bene all'immagine di un maestro di età più avanzata e che ha esercitato il proprio magistero tempo addietro. Il fatto che il Panormita non abbia composto delle bucoliche non deve costituire necessariamente un ostacolo all'identificazione, non tanto perché, come suggerisce la Monti Sabia, si potrebbe leggere il riferimento a Titiro come un'allusione generale alla poesia classica latina, ma si potrebbe pensare anche che il Pontano avvertisse alcuni dei carmi del Panormita come influenzati dalla tradizione bucolica. Come mostrato a proposito dell'*Acon*, egli stesso lascia ispirare un aspetto della sua bucolica a certi caratteri dell'*Hermaphroditus* del maestro<sup>8</sup>.

Dopo aver citato Titiro/Virgilio, Pontano sorvola sul resto della tradizione, riassumendola in un velocissimo e generico *inde alii*. Fra i successori del cantore egli ne

---

<sup>6</sup> Si rimanda al già citato studio della Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio*.

<sup>7</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota ai vv. 22-40, pp. 122-123

<sup>8</sup> Cfr. p. 00.

cita uno solo, Coryleno, il cui nome costituisce ancora un omaggio alla pianta del nocciolo e la cui figura è da identificare con il Pontano stesso, come propone giustamente la Monti Sabia<sup>9</sup>. Anche nella settima pompa della *Lepidina*, d'altra parte, all'allusione a Virgilio (vv. 745-755) seguiva immediatamente, con un salto temporale di parecchi secoli, quella a sé stesso (vv. 757-767). A identificare Coryleno con il Pontano contribuiscono, oltretutto, anche i caratteri con cui il cantore viene connotato. Egli è, sì, successore di Titiro, ma il suo canto è di soggetto amoroso più che bucolico. Il suo flauto, inoltre, è definito *bifori*, un aggettivo mai usato in precedenza per il termine *avena*, che costituisce probabilmente un'allusione alla misura metrica del distico elegiaco, o comunque alla duplicità, e varietà della bucolica pontaniana e, in particolare, della quinta ecloga. La raffigurazione di Coryleno contiene, dunque, in sé un riferimento ai caratteri della poesia dell'umanista e, in particolare, della sua bucolica, che spesso e volentieri si divide fra forme bucoliche e contenuti elegiaci.

Nei versi successivi, la sua figura continua a muoversi fra i due codici: da una parte egli è ricordato come il cantore della crudeltà e cecità di Amore (vv. 30-31), dall'altra è protagonista di un infelice amore per Aridia, che ricalca un motivo tipico bucolico. La differenza di bellezza fra i due amanti come ostacolo all'amore, l'esortazione rivolta dall'innamorato disprezzato all'amata ad avvicinarsi, l'offerta di doni tenuti in serbo per la donna: sono elementi che rientrano nella raffigurazione dell'amore di Polifemo e Galatea dell'undicesimo idillio di Teocrito e, nella sua riscrittura virgiliana, di Coridone per Alessi nella seconda ecloga. Coryleno è dunque protagonista e cantore di un amore bucolico, ma nel suo caso le convenzioni bucoliche vengono rovesciate ed è il personaggio più bello ad essere disprezzato da quello più brutto e a rivolgergli un canto persuasivo. Questo stravolgimento dei canoni bucolici è forse un'ulteriore allusione all'originalità del personaggio di Coryleno, che non si configura, pertanto, mai come cantore bucolico tradizionale e perfettamente inquadrato nella tradizione. D'altra parte, lo stesso motivo tipico dell'*huc ades*, analizzato anche a proposito del Meliseo della quarta ecloga<sup>10</sup>, è bucolico nelle origini, ma trova un'interessante riformulazione anche nel tredicesimo libro delle *Metamorfosi* ovidiane (vv. 573 ss).

La vocazione della prima parte dell'ecloga, che precede la sezione elegiaca, è, dunque, indubbiamente 'metapoetica' e rivela un alto grado di speculazione poetica e, in particolare, la consapevolezza di appartenere a un nuovo corso poetico. D'altra parte, il componimento si apre con un'allocuzione al discepolo Sannazaro, a cui l'ecloga è peraltro dedicata. In un'ecloga in cui si disserta piuttosto scopertamente sulla storia del genere bucolico, la collocazione in apertura del nome di Sannazaro appare decisamente emblematica. Azio rappresenta, infatti, l'anello successivo della 'catena' poetica delineata: la sua scelta come destinatario serve, dunque, a lanciare uno sguardo in avanti e a indicarlo come diretto successore, che riceve dalle parole stesse del maestro il passaggio di consegna, sotto la forma simbolica della pianta del nocciolo. È, dunque, chiaro che nelle *Eclogae* pontaniane le piante diventano simboli e corrispettivi delle istanze poetiche dell'umanista e della sua bucolica e assolvono a quella funzione di speculazione poetica, che costituisce una delle caratteristiche più marcate della bucolica neo-latina<sup>11</sup>.

Se così densa è la sezione esametrica dell'ecloga, la seconda, quella elegiaca, accosta alle allusioni letterarie elegiache uno spiccato e più leggero piacere per la narrazione. Il motivo di fondo del racconto è, infatti, costituito dall'attacco che le donne della tradizione elegiaca ordiscono nei confronti del dio Amore, lasciato incustodito

<sup>9</sup>I. I. Pontani *Eclogae*, Nota ai vv. 22-40, pp. 122-123.

<sup>10</sup>Cfr. p. 00

<sup>11</sup>Cfr. Krautter, *Die Renaissance der Bukolik*, pp. 21 ss.

dalla madre Venere. Il soggetto non è originale pontaniano, bensì è ispirato al *Cupido cruciatus* di Ausonio<sup>12</sup>, in cui, ugualmente, è narrato un agguato tramato ai danni del fanciullo Amore. Partendo da un'identità di soggetto, tuttavia l'umanista perviene a un risultato complessivamente diverso, sia a livello formale che contenutistico, per comprendere il quale sarà opportuno illustrare i punti di contatto e di 'distanza' dei due testi.

Innanzitutto, elemento in comune fra i due componimenti è costituito dalla presenza di una cornice narrativa in cui va a incastonarsi il racconto delle peripezie di Amore: Ausonio immagina di scrivere in versi un dipinto che ha visto a Treviri; Pontano immagina che il racconto faccia parte del canto di Antiniana.

Ausonio, però, adotta per il suo *Cupido* la forma esametrica, laddove l'umanista si volge al distico elegiaco. La scelta del Pontano è, in realtà, una scelta giustificata anche sul piano dei contenuti. Protagoniste del componimento di Ausonio sono, infatti, sì, donne adirate contro Amore perché n'è stato causa del dolore e della morte, ma si tratta di eroine tratte da tutta la mitologia greco-latina, mentre nel Pontano si fanno i nomi solo di donne cantate dai poeti d'amore latini: Lesbia, Nemese, Corinna, Cynthia. Quella del Pontano appare come una selezione ben consapevole, operata con l'intento di alludere e omaggiare i poeti Catullo, Tibullo, Propertio e Ovidio: la sua scelta è, dunque, letteraria e squisitamente 'umanistica', di fronte alla scelta mitologica del testo di Ausonio. La conseguenza è anche una sostanziale differenza di toni: più 'drammatico' e moralistico quello ausoniano, dove le donne sono state tutte protagoniste di un destino e di una morte tragici e violenti a causa dell'amore; più leggero, ironico, giocoso, quello pontaniano, che sceglie nomi femminili 'stilizzati' e fa delle eroine citate poco più che simboli letterari dell'elegia. Completamente privo delle punte moralistiche presenti in Ausonio, che riteneva Amore ingiustamente accusato per colpe che appartenevano, invece, solo alle eroine del mito (vv. 62-65), è il dettato poetico pontaniano, che si mantiene in equilibrio fra le due parti, da una parte mostrando comprensione per le ragioni delle donne, dall'altra strizzando l'occhio al bambino Amore.

Se il testo di Ausonio si dilungava sulla storia delle singole eroine, la narrazione pontaniana è molto più concentrata sulla figura di Amore, che domina tutta la favola grazie all'introduzione e alla raffigurazione di aggraziate e piacevoli scenette, che lo descrivono dapprima in compagnia della madre e poi in compagnia della ninfa Sebetide. Venere, che compare in Ausonio solo alla fine del componimento come liberatrice del bambino, è, invece, in Pontano presente già dall'inizio del racconto. La sua rappresentazione in connessione con il bambino lascia emergere la costante attenzione e la profonda sensibilità del poeta verso il motivo familiare e degli affetti familiari e gli dà occasione di sfoggiare le sue migliori capacità raffigurative in tal senso.

Il ruolo di salvatrice attribuito a Venere da Ausonio viene revocato da Pontano, che lo assegna ad Ariadna, immaginata come giovane ragazza che non ha ancora conosciuto il poeta. Lo spirito che anima la narrazione dell'umanista si rivela, così, ancora una volta sostanzialmente diverso dal predecessore latino: il racconto di Amore incatenato, che era stato motivo di allusione alla tradizione della poesia d'amore latina, diventa occasione di omaggio per la figura della moglie e per sé stesso. La sezione finale della favola, infatti, è tutta giocata sulla estrema somiglianza fra l'immagine di Venere e quella di Ariadna, che diventa per Amore dapprima motivo di confusione delle due figure, poi pretesto per continuare a godere delle sue affettuose attenzioni. Ariadna viene così assimilata a una dea e, per di più, la dea dell'amore e della bellezza, mentre il poeta trova modo per elevarsi al rango dei poeti elegiaci dell'antichità. Il fanciullo, come ricompensa della liberazione, promette, infatti, ad Ariadna l'amore di un grande

---

<sup>12</sup> Si riporta in appendice il testo.

poeta, un vate (v. 147 *nec vates deerit*) che la canterà, com'era stato per Lesbia e le altre.

Ultimo dato degno d'interesse e che in qualche modo accomuna i due componimenti è la definizione che essi ricevono e che li vuole 'ecloghe', benché lontani dallo spirito bucolico. Nel prologo, Ausonio definisce, infatti, il proprio componimento *ecloga* (linea 11-12 *Verum quid ego huic eclogae studiose patrocino?*). La *Coryle*, ugualmente, va a confluire nella raccolta di *Eclogae* del Pontano. Nel primo caso la definizione è giustificata dal significato di 'pezzo scelto' che assume il termine nella poetica di Ausonio, nel secondo caso l'attribuzione alla raccolta, per quanto postuma e arbitraria, è consentita dal valore ampio e aperto che il termine acquista nel periodo umanistico. Entrambi i componimenti, dunque, sono espressione, in qualche modo, dell'apertura e varietà che caratterizza il termine 'ecloga' sin dall'antichità.

vv. 1-5: *Hanc, Acti, (neque enim patula solum esculus umbra  
Grata placet) corylum tueare, nec arbutus una  
Carmine nota dei est, Pana aut tegit una canentem,  
Aestibus in mediis somnos suadente cicada;*

Il componimento prende avvio con una lunga apostrofe a Sannazaro, designato con il nome accademico *Acti* (v. 1, *Acti*), che viene esortato a prendersi cura dell'albero di nocciolo. Il deittico *hanc*, riferito all'albero, occupa l'*incipit* del primo verso e viene separato dal sostantivo corrispondente *corylum* non solo dall'apostrofe appena citata, ma anche da una lunga parentetica, che si dispiega fra v. 1 e v. 2. Il risultato perseguito è quello di mettere in risalto il termine indicante la pianta del nocciolo, il cui nome compare solo nel v. 2, dopo che è stata creata, mediante l'incidentale, la dovuta aspettativa. Il contenuto della parentetica si rivela ulteriormente significativo ai fini dell'esaltazione dell'albero del nocciolo, in quanto in essa viene revocata esclusività all'ombra di una pianta come la quercia, che ha una tradizione letteraria più ampia. L'*aesculus* non compare nella bucolica virgiliana, ma solo nelle *Georgiche*;<sup>13</sup> esso però è presente in quella di Calpurnio, dove ne vengono ricordate proprio le ombre: Calp. Sic. *Ecl.* 5,59 *Interea ueteres quae porrigit aesculus umbras*.<sup>14</sup> Inoltre, il sostantivo *umbra* viene aggettivato con l'attributo *patula*, che inevitabilmente richiama alla prima ecloga virgiliana (Verg. *Ecl.* 1,1 *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*). L'umanista sta facendo riferimento alla tradizione bucolica, ma, in qualche modo, la sta anche 'superando', ricordando, mediante l'espressione *neque enim solum*, che non costituisce l'unica pianta degna di essere cantata (*grata placet*). Subito dopo l'incidentale, infatti, compare il termine *corylum*, che si pone come alternativa all'albero appena menzionato.

Più menzioni della pianta del nocciolo vengono fatte nel Pontano e sempre nelle *Eclogae*; essa è ricordata, infatti, in *Ecl.* 2, 2 *Servat adhuc corylus: "Vidi tua funera, coniux; Ecl.* 2, 200 *Admoveo? Ipse sub haec coryleta, Faburne, maneto; Ecl.* 3, 32 *Ipse inter frondes coryletaque densa latebo; Ecl.* 4, 126 *Ad corylos Ariadna canit subtegmina ducens*. A parte la terza ecloga, dove i noccioli sono immaginati come luogo in cui si nasconde il pastore Sincerio in attesa della donna amata, nelle altre due ecloghe in cui è menzionato, il nocciolo detiene sempre una connessione con la figura della moglie, Ariadna. Nella seconda ecloga, esso conserva i segni del lutto per la moglie; nella quarta, è proprio presso i noccioli che Ariadna intona un canto in cui esprime il dolore per la mancanza del marito.

In questa quinta ecloga, l'umanista affida la pianta all'allievo prediletto, Sannazaro, con la raccomandazione di prendersene cura (*tueare*). In questo caso, il nocciolo diventa simbolo di una dimensione poetica contigua e 'alternativa' a quella bucolica: il concetto viene ribadito immediatamente dopo con un nuovo termine di paragone: *arbutus*, che è presente tanto nella bucolica virgiliana quanto in quella di Calpurnio. In Virgilio esso ricorre in *Ecl.* 3,82 *Dulce satis umor, depulsis arbutus haedis; Ecl.* 7,46 *Et quae uos rara uiridis tegit arbutus umbra*; in Calpurnio in *Ecl.* 4,109 *Arbuta, cuius iners audito nomine tellus; Ecl.* 7,72 *Aurea cum subito creuerunt arbuta nimbo*. L'appartenenza di questa pianta a una tradizione ben consolidata è espressa, in questo caso, con il riferimento alla notorietà della pianta, che è definita *nota* per il canto del dio (v. 3). Il poeta sta qui facendo riferimento al dio bucolico Pan, com'è mostrato subito dopo, in una nuova proposizione in cui è rappresentata la funzione della pianta del corbezzolo. Oltre a essere nota al dio, il corbezzolo appare qui anche come la

<sup>13</sup> Per le occorrenze nelle *Georgiche*: Verg. *Georg.* 2,16 *Aesculus, atque habitae Grais oracula quercus; Georg.* 2,291 *Aesculus in primis, quae quantum uertice ad auras*.

<sup>14</sup> Così anche in Sil. Ital. *Pun.* 5,481 *Aesculus umbrosum magnas super ardua siluas*.

pianta sotto la quale il dio Pan canta nel cuore dell'estate, cullato dal suono delle cicale. La menzione di Pan richiama chiaramente il mondo bucolico, così come il participio che gli è attribuito *canentem*, che occupa la fine del v. 3. Anche in Verg. *Ecl.* 2,31-3, Pan è messo in connessione con il canto e, anzi, egli è presentato come fondatore del canto bucolico, ed esattamente come colui che per primo ha approntato un flauto: *Mecum una in siluis imitabere Pana canendo / (Pan primum calamos cera coniungere pluris Instituit, Pan curat ouis ouiumque magistros)*. Con lo stesso carattere compare anche in Verg. *Ecl.* 8,24 (*Panaque, qui primus calamos non passus inertis*). In Nemesiano, la funzione di pioniere del dio viene ugualmente messa in evidenza in *Ecl.* 1,5 (*Pan docuit uersuque bonus tibi fauit Apollo*); *Ecl.* 1,25 (*Pan calamis, fidibus Linus aut Oeagrius Orpheus*) ed *Ecl.* 2,73 (*Pan doctus, Fauni uates et pulcher Adonis*). In Nemes. *Ecl.* 3,3 (*Cum Pan uenatu fessus recubare sub ulmo*), Pan appare, poi, disteso all'ombra di un olmo, ovvero nella stessa posizione in cui è ritratto nel Pontano. La stessa clausola del v. 3, *canentem*, è bucolica e compare in Verg. *Ecl.* 9,44 (*Quid, quae te pura solum sub nocte canentem*), riferita a Meri che viene udito di notte da Licida<sup>15</sup>. Le allusioni alla bucolica non si fermano qui.

Nel v. 4 viene abbozzato un rapido, ma efficace quadretto che presenta i caratteri del *locus amoenus*. La cesura pentemimera isola la prima espressione, relativa al caldo estivo, che costituisce un *incipit* molto simile all'attacco di Verg. *Georg.* 3,331 *Aestibus at mediis umbrosam exquirere uallem*<sup>16</sup>. La cesura efemimera, invece, separa il termine *somnos* dall'ablativo assoluto che chiude il verso, *suadente cicada*: l'effetto è quello di una forte messa in rilievo del termine *somnos*, che detiene una posizione del tutto centrale all'interno del verso, circondato dall'idea del caldo e del frinire della cicala. Anche l'insistenza sul suono sibilante che si riscontra nel verso (*aestibus in mediis somnos suadente cicada*) contribuisce a evocare la suggestione del frinire delle cicale e l'insinuarasi del sonno.

Se l'associazione del termine *cicada* e del verbo *suado* non è attestata, lo è invece l'attribuzione al verbo dell'oggetto *somnos*, che è per lo più epica<sup>17</sup>: il poeta fonde, qui, una suggestione epica con una di gusto bucolico, quella della cicala, per giungere a una formulazione nuova e originale, che unisce la solennità della prima con la delicatezza della seconda

vv. 5-13: Verum etiam et corylus nostris est cognita silvis,  
Nec tantum Meliseus eam, aut tantum una Patulcis  
Ornarunt calamis caesoque in cortice versu,  
Cum questu commota grauique excita querela

<sup>15</sup> Altre menzioni del dio Pan nella bucolica classica si registrano in: Verg. *Ecl.* 4,58 *Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet*; Verg. *Ecl.* 4,59 *Pan etiam Arcadia dicat se iudice uictum*; *Ecl.* 5,59 *Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas*; Verg. *Ecl.* 10,26 *Pan deus Arcadiae uenit, quem uidimus ipsi*; Calp. Sic. *Ecl.* 4,133 *Pan recolit siluas et amoena Faunus in umbra*; Nemes. *Ecl.* 3,11 *Cum Pan excussus sonitu stridentis auenae*; *Ecl.* 3,17 *Haec fatus coepit calamis sic montiuagus Pan*; *Ecl.* 3,66 *Haec Pan Maenalia pueros in ualle docebat*,

<sup>16</sup> L'associazione dell'aggettivo *medios* a *aestus* ricorre anche in Lucan. *Phars.* 10,231 *Temperiem caelo mediis aestatibus exit*; Claud. *Carm.* 15,317 *Anguibus et solis medios obiecerit aestus*; Maxim. *App.* 5,11 *Aestibus in mediis uiridi sub fronde canora*; Ven. Fort. *Carm.* 7,4,9 *Pampinus et fluiuius medios ubi mitigat aestus*; Walahfr. *Mamm.* 17,14 *Haud trepidat flammae medios intrare per aestus*; Flor. *Lugd. Carm.* 4,100 *Et mediis gratas nubes dabat aestibus umbras*; Letald. *Mic. With.* 47 *Aestibus in mediis uelut ardens sole uiator*; Gunther. *Ligur.* 1,276 *Aestibus aut mediis audisse tonitrua dicat*.

<sup>17</sup> Così in: Verg. *Aen.* 2,9 *Praecipitat suadentque cadentia sidera somnos*; *Aen.* 4,81 *Luna premit suadentque cadentia sidera somnos*; Ovid. *Fast.* 2,635 *Iamque, ubi suadebit placidos nox umida somnos*; Stat. *Theb.* 1,307 *Aut suadere iterum somnos, qua nigra subire*; *Theb.* 1,585 *Membra tepent, suadetque leues caua fistula somnos*; *Theb.* 5,616 *Sueta loqui et longa somnum suadere querela*; Hrotsv. *Gong.* 219 *Interea somnum sidus suadebat Eoum*; *Prim.* 205 *Non claudens oculos somno suadente grauatos*; Herig. *Ursm.* 1,225 *Astraque prima poli suadent labentia somnos*; *Carm. Cant.* 31,9 *Sueta loqui et longa somnum suadere querella!*

Vertice decuteret frondes, et corde sub imo  
 Redderet: "Heu heu." Sed singultibus interrupta  
 Plena nequit raucas iam vox erumpere ad auras;  
 Sibilat ipsa tamen: "Vidi tua funera, coniux,"  
 Atque illa: "Ah moriens morientem, Ariadna, relinquis."

Il v. 5 si apre con l'avverbio *verum* in posizione di rilievo, che detiene valore fortemente avversativo: all'immagine tradizionale appena fornita il poeta oppone come alternativa il 'proprio' nocciolo. L'uso di *etiam* seguito da *et* rende ancora più forte la rivendicazione pronunciata, che si staglia nel verso con la perentorietà di una *sententia* inappellabile. "Anche il nocciolo è conosciuto alle nostre selve" dichiara il poeta e l'affermazione ha tutto il sapore della legittimazione orgogliosa e irrevocabile di una nuova sensibilità poetica. Le selve qui menzionate stanno a rappresentare la poesia bucolica del Pontano, come mostra l'aggettivo possessivo *nostris*, che è evidenziato dalla cesura efemimera e che costituisce una forte rivendicazione di appartenenza da parte del poeta<sup>18</sup>.

Nei versi successivi viene avvalorata questa legittimazione, facendo riferimento ai motivi che in qualche modo 'glorificano' la pianta: ovvero l'omaggio reso da cantori e la narrazione del suo mito di trasformazione.

Siamo in una sezione dal carattere decisamente 'metapoetico' e lo dimostra la menzione di due figure altamente 'simboliche' per la poesia del Pontano come Meliseo e Patulci<sup>19</sup>, nel verso immediatamente successivo. Il v. 6 prende avvio con l'espressione *nec tantum*, che è un ulteriore strumento retorico encomiastico: in questo modo, si citano le modalità di "uso" della pianta nella poesia pontaniana, o meglio i cantori che hanno cantato il nocciolo, ma si anticipa e specifica che non si tratta dell'unico caso. L'avverbio *tantum* è, inoltre, ripetuto anche prima del nome *Patulcis*, con cui si chiude il v. 6.

Il v. 7 descrive l'azione di Meliseo e Patulci nei confronti della pianta: s'immagina che essi abbiano inciso versi nella corteccia e l'abbiano onorata con il flauto: il verbo *ornarunt*, che apre il verso, detiene, in particolare, una funzione celebrativa, designando quello di Meliseo e Patulci come un vero atto di omaggio nei confronti dell'albero<sup>20</sup>. La menzione in associazione del termine *calamus* e del termine *versu* è, poi, tipicamente bucolica, ricorrendo in diversi passaggi della tradizione: dal testo virgiliano in Verg. *Ecl.* 5,2 (*Tu calamos inflare leuis, ego dicere versus*), a Nemesiano in *Ecl.* 1,11 (*Diximus et calamis uersus cantauimus olim*); *Ecl.* 2,19 (*Alternant, Idas calamis et uersibus Alcon*); *Ecl.* 4,2 (*Pastores, calamis ac uersu doctus uterque*)<sup>21</sup>. Il motivo presentato dell'incisione della corteccia dell'albero è parimenti bucolico e particolare valore assume in Verg. *Ecl.* 5,1 (*Immo haec, in uiridi nuper quae cortice fagi*), dove è legato al *threnos* per Dafni<sup>22</sup>: anche nel passo pontaniano, l'incisione sul tronco è di carattere trenodico, come emerge distintamente dal verso successivo.

Nella descrizione fattane nel v. 8, la pianta subisce un processo di 'umanizzazione' che porta a immaginarla come commossa dal pianto e agitata da un grave lamento: contribuiscono in misura massiccia a questo processo i participi *commota* ed *excita*. Tra i due verbi è, poi, collocato l'aggettivo *gravi*, riferito a

<sup>18</sup> L'attribuzione dell'aggettivo possessivo *noster* a *silva* è presente anche in Calp. Sic. *Ecl.* 7,2 *Nox fuit, ut nostrae cupiunt te cernere siluae*, dove tuttavia non detiene lo stesso valore metapoetico.

<sup>19</sup> Sulla simbologia poetica legata a queste due figure vedi l'Introduzione alla *Lepidina*.

<sup>20</sup> Per l'associazione di *calamus* e del verbo *orno*: Carm. Cent. 6,1 *Hic quidam residet calamis ornatus honestis*

<sup>21</sup> Cfr. anche Ven. Fort. Carm. 11,23,7 *Non digitis poteram, calamo neque pingere uersus*,

<sup>22</sup> Il motivo ritorna anche in Calp. Sic. *Ecl.* 1,25 *Cortice descriptos citius percurrere uersus*; *Ecl.* 3,43 *Dic age; nam cerasi tua cortice uerba notabo*

*querela*<sup>23</sup>, che si addice, però, tanto bene al *questu* iniziale quanto a *querela* finale: il verso mostra, in questo modo, un costruzione attentamente bilanciata: i poli sono occupati dai due termini che indicano il pianto, il centro dall'aggettivo *gravi*, che enfatizza il patetismo del passaggio e viene avvolto dai due participi *commota* e *excita*, conferendo solennità all'immagine; l'accostamento del participio e del termine *questus* è, infatti, epico e ricorre in Stat. *Theb.* 3,382 (*Obliquatque preces. Commotae questibus irae*); Val. Fl. *Argon.* 7,195 (*Incipit; ingeminant commotis questibus aestus*).

Nel verso successivo, all'albero vengono attribuiti ulteriori caratteri 'umani', in quanto è immaginato deporre le fronde e gemere dal profondo del cuore. La cesura efemimera isola la prima immagine, quella delle fronde deposte, che è espressa con il verbo *decuto* e il sostantivo *frondes*, come in Ovid. *Fast.* 5,324 (*Et subita frondes decutiuntur aqua*)<sup>24</sup>. L'ultima parte del verso, dopo la cesura efemimera, è occupata dalla clausola *corde sub imo*, che contribuisce da una parte all'umanizzazione della pianta, dall'altra all'espressione solenne del dolore, in quanto è di ascendenza epica, comparando in Sil. Ital. *Pun.* 15,587 (*Vrbis deletae. fremit amens corde sub imo*)<sup>25</sup>.

Il v. 10 prende avvio con il verbo *redderet*, che segna un ulteriore passo avanti nel processo di umanizzazione del corilo, a cui viene attribuita, a questo punto, anche la voce e un lamento, espresso semplicemente mediante l'*iteratio* dell'interiezione *heu heu*. Al lamento dell'albero, segue un'interruzione improvvisa, segnata dalla congiunzione *sed*, e dovuta ai singhiozzi (*singultibus interrupta*). Così, con gli ultimi tre piedi del verso viene fornito un ulteriore tratto 'umano' alla pianta, incapace di emettere voce per il troppo pianto: lo stesso motivo è presente in Ovid. *Met.* 11,420 (*Singultuque pias interrumpente querellas*), riferito ad Alcione<sup>26</sup>.

L'umanizzazione della pianta e lo spiccato patetismo della sezione continuano nel verso successivo, dove l'emissione della voce, tuttavia, appare come un atto sempre più difficoltoso. Il verso è aperto, appunto, dall'accostamento dell'aggettivo *plena* al verbo *nequit*, che riproduce la condizione di difficoltà in cui versa la voce del corilo. L'aggettivo *raucas*, attribuito per metonimia ad *auras*, s'inserisce bene alla fine di questa serie, che evoca prima la pienezza della voce con l'aggettivo *plena* attribuito a *vox*<sup>27</sup>, poi l'impossibilità dell'emissione con *nequit*, infine l'idea della voce strozzata con l'aggettivo *raucas*. L'intenzione di generare un contrasto tra l'aggettivo *plena* e l'aggettivo *raucas* è testimoniata dalla sostituzione che viene operata rispetto alla redazione A<sup>a</sup>, dove l'*incipit* era occupato dal pronome *ipsa*. Anche la scelta del verbo *erumpo* da associare al termine *vox*<sup>28</sup> è funzionale a rappresentare lo sforzo della voce: esso indica un'azione violenta, che in questo caso è impedita, e si oppone al verbo

<sup>23</sup> L'associazione ricorre nella poesia latina classica e medievale in: Prop. *Eleg.* 1,16,13 *Haec inter grauibus cogor deflere querelis*; Auson. *Caes.* 136 *Mox cum prole ruit. grauibus pulsare querellis*; Walahfr. *Carm.* 21,16.1 "*Hanc*", *inquit, "grauibus notam querelis*; Gunther. *Ligur.* 2,232 *Inter propositas multasque grauesque querelas*

<sup>24</sup> Cfr. anche Claud. *rapt. Pros.* 2,309 *Decutit arboribus frondes aut nubibus imbres*; Marbod. *Capit.* 9,61 *Decutit arenti marcentes arbore frondes*

<sup>25</sup> La formula ricorre anche in Claud. *Carm.* 3,43 *Perque umeros errare dedit. tum corde sub imo*; Cypr. Gall. *Exod.* 765 *Quae iusti meruere uiri, qui corde sub imo*; Prisc. *Anast.* 1,44 *Et, loquar ut breuiter quod sentio corde sub imo*; Syll. *Sangall.* 19,3.3 *Visibus cordis studuit sub imis*; Gesta *Apoll.* 557 *Vt uideoque dolo replevis corde sub imo*

<sup>26</sup> Cfr., con evidente ripresa ovidiana, anche in: Galter. *Alex.* 5,103 *Singultu medias interrumpente querelas*

<sup>27</sup> L'attribuzione dell'aggettivo *plena* al termine *vox* ricorre anche in: Lucan. *Phars.* 6,622 *Plena uoce sonent nec membris sole perustis*; Ter. Maur. *Litt.* 1660 *Vt fiat hicce plena uox, si excluditur*; Auson. *Technop.* 14,7 *Littera sum iotae similis, uox plena iubens*; Galter. *Alex.* 5,422 *Finierat Darius. uox plena pauoris et exspes*; Eberh. Beth. *Graec.* 24,18 *Quaeritur a multis, si plena uoce loquamur*; Carm. Bur. *Amat.* 65,63.2 *Linguae uoce plena*

<sup>28</sup> Così anche in: Petron. *Bell. ciu.* 282 *Atque has erumpit furibundo pectore uoces*; Prud. *Perist.* 10,450 *Erumpit unde uox profana in principem?*; Adam. *Vict. Carm.* 11,3.3 *Vox erumpet libera!*

*sibilat* che dà avvio, in rilievo, al verso successivo. Il verbo *sibilo* indica, infatti, un suono estremamente diverso dal precedente *erumpo*: è un suono labile, che trova spazio con difficoltà. L'avverbio *tamen*, che sta a indicare la fuoriuscita faticosa della voce, rimarca, ancora, lo sforzo compiuto per dare voce al lamento. La seconda parte del verso, dopo la cesura pentemimera, riporta il lamento di Meliseo per la morte della moglie, che coincide, in sostanza, con le parole che nella seconda ecloga sono immaginate conservate, appunto, dal corilo: *Ecl. 2, 2 Servat adhuc corylus: "Vidi tua funera, coniux. I due testi, dunque, dialogano fra di loro e ciò appare ancora più chiaro nel v. 13. Il verso manca completamente nella redazione A e, d'altronde, esso costituisce una copia quasi fedele del v. 4 del Meliseus, con la sola sostituzione del primo piede: Populus: "Ah moriens morientem, Ariadna, relinquis."*

vv. 14-21: Nam iaculo quondam choreisque insignis acuque  
Praestabat Coryle, nympharum haud ultima forma.  
Sed quo non penetrat livor? Dum fessa lavaret  
Ad fontem, dum membra fovet sebethide in unda,  
Vertit eam cantu in stirpem circeis Abelle,  
Ac densis circum ramis et cortice saepsit.  
Illa novo latitans sub stipite flevit, et ipsos,  
Ah miseram, audita est poenam deposcere divos.

Al v. 14 prende avvio il breve mito di trasformazione di Corile, che si protrae fino al v. 21.

L'avverbio *quondam* proietta la narrazione nel passato indefinito del mito, mentre la particella *nam* ricollega la sequenza alla precedente descrizione del nocciolo, mostrandosi come diretta conseguenza di quella.

Il primo verso è dedicato a delineare le qualità in cui si distingueva la fanciulla. L'aggettivo *insignis* regge i tre ablativi presenti nel verso, indicando tre caratteristiche della giovane estremamente diverse: l'abilità nella caccia (*iaculo*); nelle danze (*choreisque*), nella ricamo (*acuque*). Il ritratto di Corile e l'esaltazione delle sue qualità torna nel verso successivo (v. 15), che prende avvio con il verbo *praestabat*, messo in rilievo anche dalla cesura tritemimera, che sottolinea la posizione di preminenza di Corile e dei suoi pregi<sup>29</sup>. La cesura pentemimera mette in risalto il nome della protagonista, Coryle, che si ritrova incastonato fra la tritemimera e la pentemimera. La restante porzione di verso è occupata da un'apposizione, in cui viene esaltata anche la bellezza fisica di Coryle, mediante la litote *haud ultima*. Il genitivo partitivo *nympharum* rivela, inoltre, l'identità della giovane, che è dunque una ninfa e, come tale, soggetto che ben si presta a una 'metamorfosi' di stile ovidiano.

Nella redazione A<sup>a</sup> i due versi erano concentrati in unico verso: *nam facie coryle et corei praestabat acuque* e completamente assente il riferimento all'abilità nella caccia. La descrizione di Coryle risultava decisamente più compressa e nessun accenno si faceva alla sua natura di ninfa, che, invece, nell'ultima versione la rende più vicina alle protagoniste di tanti miti metamorfici ovidiani. Le ragioni dell'introduzione del particolare della caccia non sono evidenti, ma probabilmente essa va di pari passo con l'introduzione della menzione della natura 'ninfale': l' accenno alla caccia contribuisce a collocarla nel contesto della vita a contatto con la natura, che è proprio della vita delle ninfe.

Dopo la brevissima sequenza descrittiva, con il v. 16 prende avvio la sequenza narrativa, introdotta da una domanda retorica sull'inevitabilità dell'invidia. L'interrogativa, introdotta dall'avversativa *sed*, segna un netto cambiamento di tono e

<sup>29</sup> Il verbo compare nella stessa posizione incipitaria in Sil. Ital. *Pun.* 13,195 *Praestabat Laurens, membrorum mole Taburnus*; Stat. *Silu.* 4,6,62 *Praestabatque libens modo qua diademata dextra*

l'introduzione di un'azione destabilizzante per la ninfa. La menzione del *livor* esplicita anche il pericolo che incombe su Coryle, e che evoca di per sé il motivo dello *phthonos theon*, mentre il verbo adottato, *penetrat*, assimila l'invidia a una sorta di veleno che si insidia a poco a poco ovunque.

La fine dell'interrogativa è marcata anche dalla cesura efteimera: subito dopo, prende avvio la narrazione vera e propria mediante una temporale che ci presenta immediatamente la ninfa bagnarsi presso una fonte, secondo le modalità convenzionali di rappresentazione delle ninfe. La temporale si snoda fra v. 16 e v. 17: se nel v. 16 trova spazio la descrizione della condizione di stanchezza di Coryle, definita *fessa*, e del suo lavacro, *lavaret*, nel verso successivo scivola, mediante *enjambement*, la determinazione spaziale *ad fontem*. L'immagine di Coryle che si bagna stanca presso la fonte ricorda in parte quella di Ovid. *Epist.* 2,90 (*Fessaque Bistoniam membra lauabis aqua*), dove ritornano i tre elementi della stanchezza, del bagno e dell'acqua, ma a proposito di un soggetto maschile: Demofonte.

La determinazione spaziale viene isolata dal resto del verso mediante la tritemimera; dopo la cesura prende avvio una nuova temporale, che rappresenta il momento temporale immediatamente successivo, quello in cui la ninfa nuota nel fiume Sebeto; il poeta fornisce, quindi, una precisa collocazione spaziale, legata alla geografia napoletana: si tratta, cioè, di un mito di ambientazione napoletana, come mostra l'aggettivo *Sebethide* impiegato per aggettivare il termine *unda*. L'aggettivo ricorre in Colum. *Rust.* 134 (*Doctaque Parthenope Sebethide roscida lymphae*) per indicare un termine *lymphae*, che, come qui, sta a indicare un corso d'acqua<sup>30</sup>.

Il v. 18 presenta direttamente, e con un certo effetto di sorpresa, la trasformazione della ninfa. Il verso è aperto, infatti, dal verbo *vertit*, che crea un forte contrasto con la precedente immagine del nuoto della ninfa. Il soggetto del verbo, ovvero la responsabile della trasformazione, viene ritardato all'interno del verso e compare solo nella posizione finale, Abelle. Subito dopo il verbo, invece, trova spazio il pronome indicante Coryle, *eam*, che rimane isolato a inizio di verso, insieme a *vertit*, mediante la cesura tritemimera. Fra la cesura tritemimera e la pentemimera, spicca, invece, l'ablativo *cantu*, che indica lo strumento adottato da Abelle per operare la trasformazione. Il motivo della "conversione" per mezzo dei canti-incantesimi è già bucolico ed attribuito a Circe in Verg. *Ecl.* 8,71 *Carminibus Circe socios mutavit Vlixem*; il fatto che Pontano attribuisca ad Abelle l'epiteto *Circeis* induce a credere che egli abbia in mente proprio il precedente di Circe per la figura di Abelle. Il lessico adottato, tuttavia, sembra ricalcare da vicino un altro caso di metamorfosi, questa volta ovidiano. In Ov. *Met.* 4, 49-51: il poeta latino accenna, quasi di sfuggita, a una non meglio precisata Naiade che trasformava in pesci con il suo canto-incantesimo coloro che approdavano sulla sua spiaggia: *Nais an ut cantu nimiumque potentibus herbis / Verterit in tacitos iuuenalia corpora pisces, / Donec idem passa est; an, quae poma alba ferebat*. Ad accostare i due passi c'è non solo l'uso del verbo *verto* per indicare la trasformazione, ma anche dl'ablativo *cantu* per indicare lo strumento adottato; inoltre, in Ovidio, soggetto dell'azione è una Naiade, in Pontano non si specifica la natura di Abelle, ma c'è da credere che si tratti di una ninfa, che agisce spinta dalla gelosia per la bellezza dell'altra ninfa: di Coryle si era detto, infatti, che non era ultima, fra le ninfe, per bellezza. A sostegno della natura ninfale di Abelle parla il nome stesso, che si avvicina al toponimo *Abella*, indicante l'odierno comune dell'avellinese, Avella<sup>31</sup>: si tratterebbe, dunque,

---

<sup>30</sup> Nel Pontano l'aggettivo ritorna in: *Uran.* 3, 981 *Interea viridem ad pontum ac sebethida ad undam; Meteo.* 23 *Tu modo, quae digressa polo sebethida ad undam; Meteo.* 56 *Sic spirent et amoma, fluant sebethides undae; Erid.* 1, 14, 51 *Inde sedens ebore in niveo sebethida ad undam; Cfr. anche Paling. Zod.* 8, 1010 *Vastari, heu! tristis gemit ad Sebethidas undas.*

<sup>31</sup> Nella poesia antica il toponimo ricorre in: Verg. *Aen.* 7,740 *Et quos maliferae despectant moenia Abellae; Sil. Ital. Pun.* 8,543 *Surrentum et pauper sulci cerealis Abella; Paul. Nol. Carm.* 21,705 *Postulat*

dell'ennesima personificazione e trasfigurazione in ninfa di una località campana, secondo un procedimento particolarmente caro al poeta. Di quest'avviso la stessa Monti Sabia, che nota anche come l'inserimento della personificazione di Avella in questo frangente possa essere giustificato dall'abbondanza di noccioli e dalla ricca produzione di nocciole<sup>32</sup>, da cui è tuttora caratterizzata la zona di Avella.

Nel v. 19 sono illustrate le modalità della trasformazione e la forma assunta da Coryle. Abelle circonda di rami e di corteccia la ninfa, trasformandola, appunto nel nocciolo. L'avverbio *circum* si ritrova circondato dall'aggettivo *densis* e dal sostantivo *ramis* a cui l'aggettivo è riferito; ma *circum* potrebbe essere inteso anche come prodotto della tmesi del verbo *circumsepio*, che nella poesia latina è attestato in Paul. Diac. *Carm.* 7,6 (*Pondere quod factum sic circumsepsit obrizo*). In ogni caso l'idea dominante che vuole essere messa qui in risalto è quella, appunto, dell'inarrestabile avvolgimento con rami e foglie che subisce, impotente, la ninfa.

Nei due versi successivi (vv. 20-1) è, quindi, riportata la reazione di Coryle: il pronome *illa* che apre il v. 20 è funzionale a riportare l'attenzione appunto sulla ninfa. Dopo il pronome, viene presentata la nuova condizione della ninfa con il participio *latitans* e l'espressione *novo sub stipite*: l'aggettivo *novo*, che dà la misura del cambiamento di forma della ninfa, viene messo in risalto dalla cesura tritemimera, mentre ancora più in evidenza risulta il participio *latitans*, incastonato fra la tritemimera e la pentemimera, e suggerisce bene la condizione d'imprigionamento sotto nuove spoglie, che si ritrova a vivere Coryle. Il verbo *flevit* si pone, dunque, alla fine di questa presentazione e si profila come sua diretta conseguenza. L'ultimo piede del verso è occupato dall'aggettivo *ipsos*, che è riferito con forte *transiectio* al sostantivo *diuos* del verso successivo. Tra aggettivo e sostantivo è contenuta la seconda reazione di Coryle: la richiesta di vendetta agli dei. L'esclamazione con cui prende avvio il v. 21, *ah miseram*, contribuisce a conferire patetismo al frangente poetico, mentre l'espressione *audita est* sottolinea ancora la condizione di Coryle, a cui rimane ancora la voce come ultimo residuo della sua umanità: della ninfa può essere solo udita la richiesta di vendetta agli dei.

vv. 22-24: Sic olim puer audieram, dum cantat Amilcon  
Ad choreas, nitet alba seni coma, deque galero  
Cauda lupi et furvis horrent umbracula cirris.

Al v. 22 viene scoperta la cornice narrativa del mito di trasformazione appena narrato, che, secondo un modulo amato dal poeta, viene svelata solo in un secondo momento. Come era stato per il mito di trasformazione di Nape, si tratta di una narrazione ascoltata in giovane età: da giovani avevano ascoltato dalla bocca di Meliseo la storia di Acon e Nape Petasillo e Saliunco; da giovane ha ascoltato il mito di Coryle la voce narrante della quinta ecloga: *sic olim puer audieram*. L'avverbio *olim*, tuttavia, contribuisce a retroproiettare questo ascolto in un passato indefinito, quasi favoloso, così come suggerisce anche il contesto dell'ascolto. Fonte del mito è, infatti, non Meliseo, come era stato per la quarta ecloga, ma un tale Amilcone, che viene comunque descritto come un vegliardo autorevole. Il nome è originale del Pontano e non trova altre attestazioni nella poesia latina precedente, ma viene riutilizzato dal Sannazaro nelle *Piscatoriae* e, per giunta, in un contesto affine: in Sannaz. *Pisc.* 3, 19 *Nam bene si memini, Rhodanum referebat Amilco*, Amilcone è colui da cui la voce narrante ha udito

---

*iste locus deuotae nomen Abellae; Carm.* 21,726 *Quo maior mercedis honor locupletat Abellam; Carm.* 21,788 *Quodnam igitur tanto pro munere munus, Abella; Carm.* 21,816 *Ergo et tu mecum paruum quasi mater Abellam*

<sup>32</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 18 p.121

la narrazione che sta riportando. Nella versione A<sup>a</sup>, tuttavia, al posto del nome proprio compariva *hiulcon*, che presenta una certa consonanza fonica con il nome Amilcone, ma che non è attestato altrove.

Amilcone viene presentato con spiccati caratteri pastorali che ne fanno un vecchio e autorevole cantore bucolico. Innanzitutto, nel v. 22, alla figura è attribuito il verbo *cantat*, mentre il verso successivo si apre con la formula, ricorrente nella *Lepidina*, *ad choreas*: entrambi gli elementi rimandano a un contesto di danze e canti bucolici.

Dopo la cesura tritemimera, il verso è dedicato alla descrizione fisica di Amilcone, di cui viene messa in risalto la chioma bianca per l'età avanzata: la canizie è indicata con l'associazione dell'aggettivo *albus* al sostantivo *coma*, secondo una formula ovidiana<sup>33</sup>, e mediante il verbo *niteo*, secondo un modulo stilistico epico, che compare in Sil. Ital. *Pun.* 16,348 (*Astur Panchates; patrium frons alba nitebat*). Gli ultimi due piedi del verso sono occupati dalla presentazione di un nuovo attributo di Amilcone (*deque galero*), un copricapo, indicato con il termine *galerus*, che è anche bucolico, comparando, nella stessa posizione finale di verso, anche in Calp. Sic. *Ecl.* 1,7 *Torrida cur solo defendimus ora galero?*.

Il v. 24 prende avvio, invece, con la raffigurazione della particolarità del berretto, da cui pende una coda di lupo: *cauda lupi*. L'accento alla coda del lupo, contribuisce ad avvolgere la figura di un più forte carattere pastorale. Dopo la cesura tritemimera, viene approfondita la descrizione del berretto, che conferma il suo carattere anomalo: la testa del berretto è, infatti, irta di riccioli neri. La presenza della cesura tritemimera, pentemimera ed efemimera scandisce il verso, rendendo incalzante la descrizione: a contribuire alla tensione descrittiva e alla singolarità della raffigurazione è anche il ricorso al verbo icastico *horrent*, per raffigurare la particolare forma del copricapo, e la menzione dei riccioli neri, *furuis cirris*. L'aggettivo *furuis*, in particolare, viene esaltato dalla sua posizione di rilievo fra la cesura tritemimera e pentemimera (così come il verbo *horrent* lo è fra pentemimera ed efemimera) e si pone in forte contrasto con la rappresentazione della canizie del vecchio del verso precedente, animando, in questo modo, la descrizione e il suo colorismo. Il copricapo così descritto potrebbe coincidere con una moda in voga all'epoca del Pontano o forse potrebbe far parte di un costume, che veniva indossato in qualche manifestazione o rappresentazione pubblica.

vv. 25-29: Tityrus hunc docuit, sub quo cava fistula primum  
Montibus his numeros deduxit et antra canore  
Implevit. «Corydona quis aut non novit Alexin,  
Pastorum aut musam Damonis et Alpheisiboei?»  
Inde alii. Imprimis bifori Corylenus avena

Il verso 24 è aperto dal nome Tityrus in posizione di rilievo, seguito dal pronome *hunc* e accompagnato dal verbo *docuit*, che istituiscono una forte correlazione fra Titiro e Amilcone. Il ricorso al verbo *docuit* appare, inoltre, dettato da un'ulteriore allusione bucolica: in Verg. *Ecl.* 1,5 (*Formosam resonare doces Amaryllida silvas*), esso è riferito sempre a Titiro. Amilcone è, dunque, presentato come allievo di Titiro: il carattere

---

<sup>33</sup> Così in Ovid. *Am.* 1,8,111 *Quin albam raramque comam lacrimosaque uino* e in Ovid. *Am.* 3,6,56 *Vitta nec euinctas impedit alba comas*. In altri casi, il poeta preferisce il participio *albentis* all'aggettivo *albus*: Ovid. *Ars.* 2,666 *Tempus et albentes iam legit illa comas*; Ovid. *Met.* 13,534 *Albentes lacerata comas. "date, Troades, urnam"*; Ovid. *Pont.* 4,12,30 *Venit ad albentis illabefacta comas*. In Prop. *Eleg.* 3,5,24 l'aggettivo *alba* è riferito alla vecchiaia, che è immaginata colorare di bianco le chiome: *Spars'erit et nigras alba senecta comas*.

pastorale già evidenziato, e la sua connessione con la dimensione bucolica, vengono, in questo modo, ulteriormente confermati.

La menzione del pastore bucolico per antonomasia illumina, poi, sul carattere metapoetico della sezione apertasi. Nei versi successivi viene delineata, in effetti, una vera e propria storia del genere bucolico, seppur breve.

Nel v. 25, dopo la cesura pentemimera, prende avvio la descrizione dei primi canti bucolici intonati da Titiro. La menzione della *fistula* si ricollega, ancora, alla tradizione bucolica: tuttavia, essa viene aggettivata con il termine *cavus*, secondo una formula epica, che compare in Stat. *Theb.* 1,585 (*Membra tepent, suadetque leues caua fistula somnos*) e in Val. Fl. *Argon.* 4,384 (*Cum subito Arcadio sonuit caua fistula ritu*). Il verso si chiude con l'avverbio *primum*, che viene messo in risalto dalla posizione finale e, a sua volta, enfatizza il ruolo di pioniere di Titiro.

Nel v. 26 a quest'azione viene attribuita anche una collocazione spaziale ben precisa: l'aggettivo dimostrativo *his* attribuito a *montibus his* e la formula *numeros deduxit* fanno pensare alla composizione dei primi ritmi bucolici proprio sui monti vicini alla voce narrante, ovvero in area napoletana. La forte coloritura 'regionale' del passaggio e dell'espressione *montibus his* è confermata dalla versione di A<sup>a</sup>, dove compare la formula ancora più esplicita *neseide in ora*. L'operazione in atto è quella già analizzata nella *Lepidina*, ovvero il tentativo di fornire una genitura 'partenopea' alla poesia bucolica, che rientra nella tendenza della 'napoletanizzazione' della poesia virgiliana, tipica del Pontano<sup>34</sup>.

Se possiamo ipotizzare senza problemi che Titiro qui stia generalmente per Virgilio, i dubbi riguardano l'identificazione del personaggio Amilcone. La voce narrante lo immagina come vecchio e come colui da cui si è appresa la storia appena raccontata: Amilcone è, dunque, una sorta di maestro dell'io narrante pontaniano, il che potrebbe rimandare alla figura del Panormita. Tuttavia contrasta con questa identificazione la sua forte connotazione pastorale, visto che il Panormita non fu autore di bucoliche. La stessa identificazione è proposta anche dalla Monti Sabia, con la medesima obiezione circa la produzione poetica del Panormita. La Monti Sabia propone di superare la discrepanza immaginando che qui il poeta intenda Titiro come rappresentante della poesia latina in senso ampio<sup>35</sup>. In realtà si potrebbe anche ipotizzare una particolare modalità percettiva dell'opera del maestro da parte del Pontano, che lo porterebbe a intendere come poesia avvicinata a quella bucolica anche la poesia dell'*Hermaphroditus*<sup>36</sup>.

A *incipit* del v. 27 è collocato il verbo *implevit*, che va a sostituire *inflavit* della versione A<sup>a</sup>, evocando un'immagine più ampia e solenne: l'associazione del verbo *impleo* al sostantivo *antra* è, infatti, in Sil. Ital. *Pun.* 4,692 (*Implevit chorus attonitis ululatibus antra*). Il prosieguo del verso, dopo la cesura tritemimera, è occupato da scoperte allusioni alla bucolica virgiliana. Prende avvio, infatti, un'interrogativa retorica in cui viene celebrata la tradizione bucolica virgiliana, chiedendo chi non conosca alcuni dei suoi personaggi tipici. Nel v. 27 vengono menzionati Coridone e Alessi, con riferimento, ovviamente, alla seconda ecloga virgiliana. Il Pontano sembra alludere non solo, propriamente, alla seconda ecloga, ma anche alla fortuna che essa incontra nella tradizione poetica latina: i due pastori virgiliani vengono, infatti, menzionati in associazione, oltre che in Verg. *Ecl.* 5,86 *Haec nos "formosum Corydon*

<sup>34</sup> Cfr. M. Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio*.

<sup>35</sup> Cfr. I. I. Pontani *Eclogae*, Nota ai vv. 22-40, p. 122-3

<sup>36</sup> Sui rapporti fra la bucolica del Pontano e la poesia del Beccadelli cfr. Introduzione all'*Acon*. D'altra parte diversi carmi del Panormita presentano soggetti bucolici, ma che vengono sottoposti a una vera e propria caricatura dissacrante. Basti citare il titolo di alcuni di essi: l'1, 19. *ad Coridonem ardentem Quintium turpem et deformem puerum* o l'1, 40. *ad Crispum, quod suas laudes / intermiserit rustico cacante*

*ardebat Alexin*," anche in Prop. Eleg. 2,34,73 (*Felix intactum Corydon qui temptat Alexin*); Colum. Rust. 298 (*Et tu, ne Corydonis opes despernat Alexis*); Anth. Lat. 2,6 (*Formosum per quod Corydon dilexit Alexin*);<sup>37</sup> a testimonianza che sono davvero ben conosciuti nella poesia latina.

Nel verso successivo l'allusione virgiliana assume le forme dell'imitazione letterale dell'*incipit* dell'ottava ecloga (Verg. *Ecl.* 8,1 *Pastorum Musam Damonis et Alpheisiboei*). Anche nella *Lepidina* (*Pastoris musam Damonis et Alpheisiboei*, v. 750) il verso virgiliano veniva ripetuto quasi identico e sempre in una sezione metapoetica, in cui si alludeva alla storia del genere bucolico. La stessa clausola compare, poi, anche in Sannaz. *Pisc.* 4, 72 *Dixerat et musam Damonis et Alpheisiboeii*. Anche in questo caso, inoltre, si tratta di un passaggio che viene ripreso nella tradizione poetica successiva; quanto meno, l'*incipit* compare identico in Anth. Lat. 874,1 *Pastorum Musam uario certamine promit*; Metell. *Ecl.* 8,1 *Pastorum Musam super abducto boue fusam*

Terminata l'interrogativa, il v. 29 prende avvio con la formula ellittica *inde alii*, in cui è concentrata e riassunta tutta la tradizione bucolica post-virgiliana. Subito dopo, viene presentato uno dei successori di Titiro-Virgilio, *Corylenus*. Il nome del personaggio è chiaramente derivato da *corylus* e allude, ovviamente, alla pianta stessa, a cui il Pontano, dopo aver creato un mito di trasformazione *ad hoc*, sente di doverle assegnare anche un illustre cantore. *Corylenus* è, infatti, annoverato fra i primi dei successori di Titiro (*in primis*) e viene contraddistinto dall'attributo del flauto biforo (*avena bifori*). L'aggettivo *bifori* non compare mai in connessione con il flauto: esso viene, infatti, usato per un altro strumento musicale e in un altro genere e, precisamente, in Verg. *Aen.* 9,618 *Dindyma, ubi adsuetis biforem dat tibia cantum* per indicare la duplice canna della *tibia*.<sup>38</sup> All'allusione a un flauto biforo va, quindi, attribuito un significato particolare, che vuole probabilmente essere metafora per la doppia misura metrica del distico elegiaco.

vv. 29-40: Saevum arcu cassumque oculis et pectore Amorem

Obtrectare ausus, et amaro incessere cantu.  
 Quod facie minium referens, quod flavus et albo  
 Pectore, proceros quod late effusus in artus  
 Deperit Aridiam, cui sit breve corpus et ater  
 Inficiat livor nigras cum pectore mammas  
 Torpescantque oculi albescant et tempora canis;  
 Assiduus tamen in silvis, ad flumina clamet:  
 "Aridia o mihi cara, ades, et simul oscula iunge,  
 En primas tibi castaneas, prima arbuta servo;"  
 Aridiam solae referunt sed inaniter aerae.

Nei vv. 30-31 vengono descritti i meriti di Corileno, connotati, per mezzo del participio *ausus*, come un atto coraggioso. Il v. 30 è interamente dedicato alla figura di Amore: la cosa illumina già sul carattere del canto di Corileno, il cui oggetto principale è amoroso. In questo senso, l'interpretazione del flauto con due buchi come simbolo del distico trova conferma anche nell'accento al motivo amoroso, che ben si adatta alla poesia elegiaca. Il verso si apre con l'aggettivo *saevus* in risalto, che è riferito al termine *Amorem*, collocato, invece, all'altro estremo del verso. L'assegnazione dell'attributo *saevus* al dio Amore è originariamente bucolica, di Verg. *Ecl.* 8,48 (*Saeuus Amor docuit*

<sup>37</sup> Eberh. Beth. Graec. 26,63 *Subueniente alio: "Corydon ardebat Alexim"*; Eberh. Beth. Graec. 27,54 *Vt "doleo collum, Corydon ardebat Alexim"*,

<sup>38</sup> Cfr. anche Hos. Geta *Med.* 419 *Religione patrum biforem dat tibia cantum*; Auson. *Cento* 27 *At parte ex alia biforem dat tibia cantum*; Lux. Anth. 18,19 *Atria, ubi adsuetis biforem dat tibia cantum*.

*natorum sanguine matrem*), ma riscuote poi ampia fortuna nella poesia successiva, in particolare elegiaca<sup>39</sup>. In questo caso, però, l'aggettivo è specificato dall'ablativo *arcu*, per cui esso da una parte è riferito in maniera traslata alla crudeltà sentimentale del dio Amore, dall'altra si riferisce in maniera più letterale all'immagine dell'arco. Oltre che crudele, Amore viene definito cieco e l'aggettivo utilizzato è *cassus*, al posto del più classico *caecus*, ed è, in questo caso, specificato dai due ablativi *oculis* e *pectore*.<sup>40</sup>

A *incipit* del v. 31 è collocato il verbo *optrectare*, da cui dipendono gli oggetti del v. 30: la cecità e la crudeltà del dio Amore sono le qualità che Coryleno rinfaccia al dio stesso, che viene, di conseguenza, sferzato con un canto amaro (*cantu amaro*).

Nei versi successivi vengono chiariti i motivi di risentimento di Coryleno nei confronti del dio, dando vita a una breve sezione di soggetto amoroso dedicata al suo amore per Aridia, dai toni quasi caricaturali rispetto ai canoni della tradizione. Motivo centrale della sezione, e motivo dell'accusa di cecità mossa ad Amore, è il contrasto estetico fra il cantore e la donna amata: il motivo è anche alla base del *topos* dell'amore infelice di Polifemo per Galatea in tutte le sue riscritture classiche, ma, a differenza della tradizione, qui è la donna amata a risultare molto più brutta dell'uomo.

I primi due versi della sezione (vv. 32-33) sono dedicati alla descrizione fisica di Coryleno, che presenta comunque caratteri iperbolici e caricaturali. Il v. 32 si trova, così, a contenere il riferimento a tre diverse varietà cromatiche: innanzitutto il rosso del viso, indicato con il termine *minium*, e poi il biondo dei capelli e il bianco del petto, che sono evocati negli ultimi due piedi del verso con la coppia *flavus et albo*. Notevole è anche la *variatio* operante nel passaggio e che porta a indicare ciascun colore con una soluzione stilistica diversa: per il rosso del viso si ricorre al participio *referens* da cui dipende l'oggetto *minium*; per il biondo della chioma al semplice nominativo dell'aggettivo *flavus*, per il candore del petto all'ablativo di qualità *albo pectore*.

Se nel v. 32 vengono addensati i termini relativi ai colori, nel v. 33 è concentrata la descrizione delle parti del corpo e delle loro dimensioni. Il verso prende avvio con il termine *pectore* e si chiude con *artus*; al termine *artus* è poi attribuito l'aggettivo

<sup>39</sup> Per l'associazione dell'aggettivo *saeuus* all'amore: Lygd. *Eleg.* 4,65 *Saeuus Amor docuit ualidos temptare labors*; Ovid. *Am.* 1,6,34 *Solus eram, si non saeuus adesset Amor*; *Am.* 2,10,19 *At mihi saeuus Amor somnos abrumpat inertes*; *Rem.* 530 *Et tua saeuus Amor sub pede colla permit*; *Epist.* 7,190 *Ille locus saeui uulnus amoris habet*; *Sen. Med.* 850 *Praeceptis amore saeuo*; *Petron. Frg.* 38,3 *Cum me saeuus Amor prensat sursumque capillis*; *Stat. Theb.* 1,128 *Saeuus amor, ruptaeque uices iurisque secundi*; *Val. Fl. Argon.* 6,454 *Quid si caecus amor saeuusque accesserit ignis?*; *Argon.* 7,307 *Contra saeuus amor, contra periturus Iason*; *Hos. Geta Med.* 441 *"Saeuus amor docuit natorum sanguine matrem*; *Auson. Epigr.* 107,2 *Amore saeuo et irritio*; *Claud. Carm. min.* 8,1 *Quid non saeuus Amor flammaram numine cogat?*; *Anth. Lat.* 240,16 *In se saeuus Amor fraudemque in uulnere quaerit!*; *Engelm. Carm.* 1,29 *Me quoque saeuus amor, non infimus abstulit error*; *Amarc. Serm.* 1,264 *Saeuus amor, qui nos confundere iura fidemque*. Tarda l'attribuzione dell'aggettivo a Cupido: *Aegr. Perd.* 5 *Hoc tibi restabat postremum, saeue Cupido!*; *Perd.* 258 *Mors secreta solet: satis est tibi, saeue Cupido?*; *Maxim. Eleg.* 5,44 *Deditus imperiis, saeue Cupido, tuis*

<sup>40</sup> L'attribuzione dell'aggettivo *cassus* ad *amor* nella poesia latina è solo in *Alcuin. Carm.* 123, *Delicias mundi casso sectabar amore*; *Vita Erasm.* 1,47 *Hic uiciosus amor cassus eritque labor*. L'attribuzione dell'aggettivo *caecus* è invece in *Catull. Carm.* 67,25 *Sive quod impia mens caeco flagrabat amore*; *Verg. Georg.* 3,210 *Quam Venerem et caeci stimulos auertere amoris*; *Hor. Carm.* 1,18,14 *Cornu tympana, quae subsequitur caecus Amor sui*; *Ovid. Fast.* 2,762 *Concipit, et caeco raptus amore furit*; *Sen. Ag.* 118 *Amore caeco, quod nouercales manus*; *Ilias Latina Ilias* 79 *Turpem caecus amor famam liquisset in aeuum*; *Val. Fl. Argon.* 6,454 *Quid si caecus amor saeuusque accesserit ignis?*; *Claud. Carm.* 20,50 *Sed quam caecus inest uitii amor! omne futurum*; *Rut. Nam. Red.* 1,358 *Auri caecus amor ducit in omne nefas*; *Maxim. Eleg.* 3,73 *Auri caecus amor natiuum uincit amorem*; *Anth. Lat.* 633,5 *Multos caecus amor cogit secreta fateri*; *Anth. Lat.* 812,6 *Caecus amor tenuique offendit uulnere pectus*; *Opt. Porf. Carm.* 17,12 *Ordine perscriptos minium reserare ualebit*; *Aldh. Virg.* 22 *Audet atrox sanctam spurco flammatus amore*; *Nigell. Laur.* 270 *Cecus amor cunctos trahit in discrimina morum*; *Ps. Ovid. Mutat.* 2,183 *Queratur pro se sed cecus amor dominandi*. *Com. eleg. Lidia* 42 *Spes, pudor, ingenium, mens uaga, cecus amor*; *Com. Eleg. Lidia* 234 *Pirre, notis, aperit lumina cecus amor*; *Carm. Bur. Amat.* 60,1.6 *Amor caecus caret pudicitia*.

*proceros*, come in App. *Culex* 138 (*Proceros \*decorat siluas hirsuta per artus*), mentre al participio *effusus* è associato l'avverbio *late*: è chiaro, quindi, l'intento di sottolineare le caratteristiche di imponenza fisica di Corileno, che contrastano in maniera stridente con quelle di Aridia, descritte nei versi successivi.

Il v. 34 si apre con il verbo *deperit* seguito dall'oggetto *Aridiam*. Il verbo si pone come gancio fra la figura di Coryleno appena descritta e quella di Aridia che viene ora presentata, e indica i rapporti intercorrenti fra i due. Lo struggimento d'amore del cantore viene rappresentato con il verbo *deperit* come in Catull. *Carm.* 35,12 *Illum deperit inpotente amore*, dove esprime una simile condizione di infelicità d'amore. Dopo la cesura tritemimera, prende avvio la descrizione fisica poco lusinghiera della donna, che si estende fino al v. 36. In primo luogo, con evidente contrapposizione alla raffigurazione di Coryleno, ne viene messa in evidenza la statura limitata (*cui sit breve corpus*). In secondo luogo, è messo in risalto il colore scuro della pelle: l'aggettivo *ater* è lasciato in posizione finale di rilievo nel v. 35, mentre il sostantivo a cui è riferito *livor* segue, nel v. 35, il verbo *inficiat*, che contribuisce a gettare una ulteriore luce negativa sulla figura femminile. L'aggettivo *ater* viene, poi, ripreso nel v. 35 dall'aggettivo *nigras* riferito a *mammis* e diviso da questo per mezzo di una *transiectio* in cui trova spazio l'espressione *cum pectore*: la tonalità cromatica del nero domina l'intera descrizione, ribaltando la descrizione topica della bellezza della donna, che ne prevede l'esaltazione del candore. Nel v. 36 continuano ad essere elencati i caratteri estetici negativi di Aridia: in questo caso la messa in risalto della bruttezza della donna è affidata ai verbi: da una parte *torpescunt*, che ha come soggetto *oculi*, e dall'altra *albescant*, che ha come soggetto *tempora*. La descrizione delle tempie canute della donna si avvicina, poi, molto a quella di Tiresia fatta in Ovid. *Met.* 3,516 *Obicit. ille mouens albentia tempora canis*, dove non solo è presente la stessa formula *tempora canis*, ma anche il verbo *albeo*.

Nel verso successivo l'attenzione torna a focalizzarsi su Corileno: l'avverbio *tamen* marca il contrasto fra la descrizione appena effettuata di Aridia e lo struggimento di Corileno, che riempie con frequenza i boschi del suo infelice canto d'amore. L'aggettivo *assiduus*, che è collocato a *incipit* del v. 37, costituisce una spia letteraria preziosa, che rimanda all'ipotesto della sezione: la seconda bucolica virgiliana. Con l'avverbio *adsidue* si apre, infatti, il quarto verso della ecloga virgiliana, che descrive come Coridone, preso invano d'amore per Alessi, si recasse assiduamente presso i faggi a intonare il suo canto: *Adsidue ueniebat. ibi haec incondita solus/ Montibus et siluis studio iactabat inani* (Verg. *Ecl.* 2,4-5). La condizione dei due personaggi è, dunque, del tutto simile e anche l'ambientazione, che Pontano presenta come bucolica (*in silvis ad flumina*); un canto intonato presso i fiumi, *ad flumina* è, fra l'altro, anche quello di Gallo, nella sesta ecloga (Verg. *Ecl.* 6,64 *Tum canit errantem Permessi ad flumina Gallum*), che è ugualmente un canto amoroso e infelice. Diverse suggestioni, dunque, rientrano nella raffigurazione dell'amore del cantore pontaniano. Lo stesso contenuto del canto di Corileno, di cui viene fornito solo un breve stralcio nei versi successivi, richiama quello di Coridone. Nei vv. 38-39, il cantore invita, infatti, l'amata a recarsi da lui e a baciarlo, mentre nel verso successivo le offre dei doni. Entrambi i motivi sono presenti nella seconda ecloga di Virgilio, che ha, a sua volta, come ipotesto l'undicesimo idillio teocriteo.

L'appello rivolto ad Aridia nel v. 38, *ades*, è lo stesso che Coridone rivolge ad Alessi in Verg. *Ecl.* 2,45 (*Huc ades, o formose puer: tibi lilia plenis*);<sup>41</sup> all'apostrofe *o formose puer* è sostituita quella ad Aridia (*o mihi cara*), mentre nell'ultima parte del

---

<sup>41</sup> Una simile esortazione compare anche in Verg. *Ecl.* 9,39 "*Huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis?*"; *Ecl.* 9,43 *Huc ades; insani feriant sine litora fluctus.*"

verso è introdotta una seconda esortazione, ad unire i suoi baci a quelli del cantore, con formula ovidiana<sup>42</sup>.

Nel verso successivo è, invece, riecheggiato il motivo dei doni: l'associazione del verbo *servo* con il pronome *tibi* compare anche in Verg. *Ecl.* 2,42 (*Bina die siccant ouis ubera: quos tibi seruo*). Tuttavia i doni indicati non fanno parte dell'elenco del Coridone virgiliano, bensì rientrano in un altro passaggio fondato sullo stesso *topos*: l'episodio di Galatea e Polifemo del XIII libro delle *Metamorfosi* ovidiane. In Ovid. *Met.* 13,819-20 (*Nec tibi castaneae me coniuge, nec tibi deerunt / Arbutei fetus; omnis tibi seruiet arbor*) Polifemo promette a Galatea, appunto, castagne e frutti del corbezzolo, ricorrendo ugualmente al verbo *servo* e al pronome *tibi*.

Il v. 40 presenta il nome della donna amata a *incipit* (*Aridiam*), come era stato per il v. 38, istituendo, così, una certa circolarità e armonia all'interno della sezione. Il nome di Aridia viene riecheggiato dall'aria, ma inutilmente *sed inaniter*; anche questo particolare si può leggere in chiave allusiva: anche del canto di Coridone, infatti, si metteva in evidenza l'inutilità, ancora prima che venisse riferito: *Montibus siluis studio iactabat inani* (Verg. *Ecl.* 2,4).

Diverse, dunque, i ricordi letterari che intervengono in questa breve raffigurazione del canto d'amore di Coryleno, che si mantiene, per lo più, in bilico tra riprese bucoliche e riprese ovidiane. Coryleno, cantore che adombra probabilmente lo stesso Pontano, benché sotto le sembianze ironiche di una riscrittura caricaturale, presenta nel suo canto i due aspetti della bucolica di Pontano e, in particolare, dell'ecloga in questione in particolare, basata su un equilibrio sottilissimo fra codice amoroso-elegiaco e codice bucolico.

vv. 41-52: Non igitur tantum Meliseus et una Patulcis,  
Verum hedera praecineta virenti et tempora myrto  
Ac molli calamos circum complexa labello  
Antiniana suos longum est conquesta dolores  
Ad corylum. Haec solitas lacrimoso murmure voces  
Frondebis instrepere, ac rupto de cortice visa est  
Et questus repetisse gravem et geminasse querelam;  
Ut nuper, cum exutum armis vinctumque referret  
Immitem Veneris puerum solaque sub umbra  
Desertum, ac tacitas furtim effugisse Napaeas.  
Invidia heu tantum potuit visque effera amandi  
Victa metu, alteriusque tori suspecta libido.

Con il v. 40 termina non solo la sequenza dedicata a Coryleno, ma l'intera sequenza avviata con il mito di trasformazione dell'albero del nocciolo e proseguita con il riferimento ai cantori bucolici.

Il v. 41 prende avvio, infatti, con la menzione di Meliseo e Patulci, che erano stati nominati al v. 6: il discorso ritorna, dunque, al punto precedente la lunga digressione. Nella versione A, d'altra parte, questi versi erano posizionati prima della sequenza 22-40, ovvero subito dopo il mito di trasformazione della ninfa Coryle.

La nuova sequenza è segnata dalla presentazione di una nuova figura, Antiniana: l'attacco *non igitur tantum* prepara all'arrivo del nuovo personaggio, il cui nome viene però svelato solo a v. 44, dopo che ne sono stati descritti gli attributi nei vv. 42 e 43. La ninfa viene presentata con l'attributo dell'edera con cui compariva anche nella *Lepidina*

---

<sup>42</sup> Cfr. Ovid. *Am.* 2,5,23 *Improba tum uero iungentes oscula uidi; Epist.* 2,94 *Oscula per longas iungere pressa moras; Epist.* 18,101 *Excipis amplexu feliciaque oscula iungis; Epist.* 20,143 *Contrectatque sinus et forsitan oscula iungit; Met.* 2,357 *Huc eat atque illuc et, dum licet, oscula iungat?; Met.* 2,430 *Et sibi praeferri se gaudet et oscula iungit; Met.* 9,458 *Nec peccare putat, quod saepius oscula iungat; Met.* 9,560 *Et damus amplexus et iungimus oscula coram; Met.* 10,362 *Flere uetat siccatque genas atque oscula iungit; Epiced. Drusi* 35 *Talis erit, sic occurret, sic oscula iunget*

ai vv. 698-9 *Illam non alias hederæ cinxere virentes / Aptius, aut roseis insedit fistula labris*,<sup>43</sup> e con le tempie cinte di mirto, secondo una modalità iconografica classica<sup>44</sup>.

Il v. 43 raffigura, invece, la ninfa nell'atto di avviare il suo canto con il flauto; l'azione è descritta con un'elegante perifrasi che immagina Antiniana 'abbracciare' con le sue labbra delicate il flauto (*calamos*): l'aggettivo *molli* e il sostantivo *labello*, a esso riferito<sup>45</sup>, occupano gli estremi del verso e abbracciano, anche visivamente l'immagine del flauto.

In evidenza, a *incipit* del v. 44, dopo che è stata creata la giusta attesa, viene finalmente svelato il nome della nuova figura, *Antiniana*, e ne viene anche rivelato il contenuto del canto. Il ricorso al verbo *conquesta est*, al termine *dolores* e all'avverbio *tantum* mostrano che si tratta di un canto di dolore e, per di più, di lunga durata. Del canto viene riferita anche l'ambientazione nel verso successivo, che prende avvio con la determinazione *ad corylum*, in posizione di forte rilievo, in quanto esaltata anche dalla cesura tritemimera.

Nel prosieguo del verso viene descritto il lamento della pianta, che fa da 'corrispettivo' a quello di Antiniana. Dapprima vengono rappresentati i caratteri sonori del pianto, indicato con la formula *solitas voces*<sup>46</sup> e specificato con il suggestivo ablativo *lacrimoso murmure*, che unisce alla suggestione del mormorio della voce dolorante, quella delle lacrime del pianto<sup>47</sup>. Nel v. 46 sono specificate, invece, le modalità di emissione dei gemiti da parte del nocciolo e la sua voce è immaginata 'stridere' fra le fronde: il verbo *instrepere* rende in maniera icastica il rumore del lamento che si insinua con sforzo fra le fronde, sotto forma di mormorio<sup>48</sup>. D'altra parte, il verbo *strepo* è associato al termine *murmur* anche in Verg. *Aen.* 6,709 (*Lilia funduntur, strepit omnis murmure campus*) e in Sidon. *Carm.* 23,339 (*Tandem murmure bucinae strepentis*), dove dà vita alla stessa suggestione.

Se l'*incipit* del verso era dedicato alle fronde dell'albero, l'ultima parte è occupata dall'immagine della corteccia tagliata<sup>49</sup>, dalla quale provengono i lamenti del nocciolo. È nel v. 47 che viene raffigurato il dolore dell'albero, con caratteri estremamente enfatici che portano a concentrare nello stesso verso due espressioni equivalenti come *questus repetisse* e *geminasse querelam*.

---

<sup>43</sup> Per l'attribuzione dell'aggettivo *virens* all'edera cfr: Hor. *Carm.* 1,25,17 *Laeta quod pubes hederæ uirenti*; Tiberian. *Carm.* 1,13 *Antra muscus et uirentes intus hederæ uinxerant*; Claud. *rapt. Pros.* 2,352 *Lacte nouo tumuisse ferunt, hederisque uirentem*. Per l'associazione del participio *cintus* e del termine *hedera* cfr. Ovid. *Am.* 3,9,61 *Obuius huic uenies hederæ iuuenalia cinctus*; Ovid. *Fast.* 3,767 *Cur hederæ cincta est? hederæ est gratissima Baccho*.

<sup>44</sup> La clausola *tempora myrto* ricorre in: Verg. *Georg.* 1,28 *Accipiat cingens materna tempora myrto*; *Aen.* 5,72 *Sic fatus uelat materna tempora myrto*; Ovid. *Am.* 1,1,29 *Cingere litorea flauentia tempora myrto*; *Fast.* 4,15 *Mota Cytheriaca leuiter mea tempora myrto*; Drac. *Romul.* 7,8 *Laurea sarta comis religans et tempora myrto*; Odo Magd. *Ern.* 8,418 *Iam satis exhausto fontis mea tempora myrto*

<sup>45</sup> L'associazione ritorna in Opt. Porf. *Carm.* 27,10 *E roseo terit ore deus mollique labello*; *Carm. var.* III C 1,2 *Ille leuat alium, prurit quis molle labellum*; Gaut. *Wymb. Palp.* 111.4 *Scaurum balbuciens labellis mollibus*.

<sup>46</sup> La formula è presente in Ovid. *Fast.* 5,680 *Et peragit solita fallere uoce preces*; Sen. *Herc. f.* 575 *Mulcet non solitis uocibus inferos*; Claud. *Carm.* 8,174 *Sed mox, cum solita miles te uoce leuasset*; Avian. *Fab.* 17,14 *Nam solitas uoces ira dolorque rapit*; Hugo Mat. *Milit.* 2,781 *Vocibus utaris solitis! te penitet ultra*

<sup>47</sup> L'associazione dell'aggettivo con il termine *murmur* ricorre in Paul. Petric. *Mart.* 5,769 *Confusi gemitus, lacrimosae et murmura uocis*; Eug. Tolet. *Carm.* 14,4 *Et lacrimosa petunt murmura nostra polum*. Nella poesia umanistica, oltre che in questo passo, è attestata in Paling. *Zod.* 6, 60 *Quo me Musa rapis? lacrymoso en murmure colles*

<sup>48</sup> Una simile suggestione compare anche nella poesia medievale in Gaufr. *Vinos. Poetr.* 466 *Caesaris instrepuet lacrimosa uoce sopori*

<sup>49</sup> Cypr. Gall. *Exod.* 313 *Atque necat cunctumque pecus; et cortice rupto*; Ioh. Hauv. *Architr.* 2,439 *Corticibus ruptis iterantis pollicis ira*.

L'*incipit* del v. 48 è costituito dall'espressione *ut nuper* che rappresenta una formula di passaggio verso la nuova sezione del componimento, in cui è narrata la favola di Amore incatenato<sup>50</sup>. Il contenuto della favola viene sintetizzato, proprio a partire dal v. 48, in tre versi, fino al v. 50. Nel v. 48 vengono fornite le prime informazioni mediante i participi *exutum* e *vinctum*, senza che sia rivelato ancora il soggetto a cui si riferiscono. Il verbo *refferet*, che occupa la posizione finale del verso, è riferito, invece, ad Antiniana, di cui il nocciolo è solito ripetere i lamenti.

È nel v. 49 che viene svelato il protagonista del canto di Antiniana, mediante la perifrasi *immitem Veneris puerum*, in cui all'amore viene attribuito l'aggettivo *immitis* che gli era assegnato in Seneca: in *Phaedr.* 334 *In Hac regna tenet puer immitis*, l'aggettivo viene attribuito proprio al sostantivo *puer*, mentre in *Octavia* 557 esso è riferito al termine *deus*: *Volucrum esse Amorem fingit immitem deum*. Il recupero di una qualificazione di ascendenza tragica, senecana si giustifica con il tono del passaggio, che, con la menzione recente del lamento e del pianto, cerca di atteggiarsi a un certo livello di pateticità, estraneo alla favola vera e propria. D'altra parte, anche l'uso del participio *exutum* in associazione con l'ablativo *armis* è di tono epico-solenne e ricorre in Verg. *Aen.* 11,395 *Procubuisse domum atque exutos Arcadas armis?* e in Sil. Ital. *Pun.* 9,86 *Lustrat et exutis Mancini cingitur armis*; *Pun.* 15,479 *Armorum exuto et parma celatus Hibera*;<sup>51</sup>

Nel v. 50 prosegue l'accento alle vicende di Cupido, sintetizzate nel participio *desertum* e nell'infinito *effugisse*, mentre il termine *Napaeas* preannuncia le figure secondarie del racconto: le ninfe a cui viene affidato il fanciullo.

Gli ultimi due versi della sequenza (vv. 51-2) fungono quasi da commento, e da morale, al racconto che sta per essere narrato. Al termine *invidia*, collocato in posizione incipitaria, è attribuito un valore particolare: essa costituisce, infatti, la causa principale della 'disavventura' di Amore e la movente dell'attacco del v. 51 è tanto solenne da ricordare, con l'espressione *tantum potuit*, il celebre verso lucreziano: *Tantum religio potuit suadere malorum* (*Lucr. Rer. Nat.* 1,101). Il verso è, inoltre, ben scandito dalle tre cesure tritemimera, pentemimera ed efemimera, che gli conferiscono un ritmo spezzato e solenne. Dopo l'ultima pausa, viene presentata la seconda causa all'origine del rapimento di Amore: la violenza efferata dell'amore, espresso con perifrasi altisonante ed epica: *effera vis*, come in Verg. *Aen.* 10,898 *Effera vis animi?" contra Tyrrhenus, ut auras*<sup>52</sup>. Nel testo virgiliano, tuttavia, essa non è riferita all'amore e la felicità della clausola del v. 51 è ottenuta proprio dall'unione di una formula epica, che evoca una certa violenza e crudeltà, con il concetto d'amore, suggerito dal gerundio *amandi*. Di certo non è estranea a questi versi una volontà ironica di calcare i toni, condotta con il solito sguardo ironico e bonario proprio del poeta.

Gli stessi toni ritornano nell'ultimo verso, v. 52, dove vengono illustrati ancora i motivi alla base dell'episodio: l'*incipit*, *victa metu*, riprende l'attacco di Ovid. *Met.* 13,663 (*Victa metu pietas consortia corpora poenae*), dove però il participio *victa* è riferito alla pietà, anziché a una violenza efferata, come in questo caso. La clausola, *suspecta libido* ricorda invece quella di Iuv. *Sat.* 10,208 *Canities? quid quod merito suspecta libido est*. Il concetto che viene espresso, ed enfatizzato, all'interno di questi

<sup>50</sup> Lo stesso attacco è presente in Verg. *Ecl.* 3,99 *Vt nuper, frustra pressabimus ubera palmis*; Hor. *Epod.* 9,7 *Vt nuper, actus cum freto Neptunius*.

<sup>51</sup> Carm. Saxon. 2,180 *Armis exuti, demissi colla superba*; 3,284 *Armis exuti, demissi colla superba*; Odo Magd. *Ern.* 5,42 *Captus et intrantes exutis ocuis armis*

<sup>52</sup> La formula ricorre anche in Anth. Lat. 8,6 *Effera vis animi numeros et nomina fecit*; Cand. Fuld. *Aegil.* 24,2 *Effera vis morbi, tandemque urgente dolore*; Enegelm. *Carm.* 1,72 *Non mollitur aquis effera vis lapidis*; Abbo Flor. *Carm.* 2,13 *Effera vis quecumque mali, cum desiit inde*; Dunstan. *Rel.* 34,2,13 *Effera vis quaecumque mali, cum desiit inde*; Hugo Mat. *Milit.* 4,45 *Effera vis animi dum sic ardescit in actus*

‘poli’ del verso è quello della paura, che ha mosso le artefici del rapimento e che è, in sostanza, paura del tradimento in amore.

Il poeta lascia nel vago gli aspetti principali del racconto, fornendo solo alcune anticipazioni finalizzate a incuriosire, più che a informare. Con questi indizi, che sono stati utili a creare una certa tensione narrativa e aspettativa, inizia una nuova sezione, condotta in distico elegiaco ed occupata dal racconto del rapimento di Amore.

vv. 53-66: Certabant una genitrix face, natus et arcu,  
Ille ferire homines, urere at illa deas.  
Par erat hinc hominum gemitus, par inde dearum,  
Atque hinc atque illinc par quoque vulgus erat.  
Ridebat genitrix, rubuit puer; ille pharetram  
Excutit, accenso haec concutit igne facem,  
Tum simul una duas inuoluit flamma Napaeas.  
Clamarunt: Vno laedimur igne duae.  
Pastores una tris vulnerat ille sagitta,  
vulnere tres uno congemuere pares.  
Fassa est se victam risu dea terque per ora  
Perque genas nato basia anhela dedit.  
Prima rosas oluere Paphi, Gnidiam altera nardum  
Tertia amaracinas uisa referre comas.

Il racconto prende avvio con un verbo all'imperfetto a *incipit* del v. 53: *certabant*, che da una parte proietta l'azione in un passato indefinito, dall'altra la carica della solennità del linguaggio militare. L'*incipit* è infatti proprio della tradizione epica, comparando già in Enn. *Ann.* 77 (*Certabant urbem Romam Remoramne uocarent*)<sup>53</sup>. Soggetti del verbo sono, da una parte, la madre di Amore, *genitrix*, dall'altra il figlio *natus*; armi dei due sono la fiaccola per la madre (*face*), l'arco per il figlio (*arcu*). Anche il ricorso ai termini altisonanti *genitrix* e *natus* rientrano all'interno di modalità espressive epiche: così, essi compaiono in Verg. *Aen.* 1,590 (*Caesariem nato genitrix lumenque iuuentae*) e in *Aen.* 8,383 (*Arma rogo, genitrix nato. te filia Nerei*)<sup>54</sup>.

Il v. 54 ripresenta la polarità presente nel verso precedente e assegna il primo emistichio alle azioni del figlio *ille ferire homines*, il secondo a quelle della madre *urere at illa deas*. L'ordine di menzione delle due figure è variato rispetto al verso precedente e in questo viene descritto per primo il figlio. Anche la collocazione dei termini all'interno degli emistichi del pentametro è soggetta a una radicale *variatio*: nel primo compare dapprima il pronome, poi il verbo, poi l'oggetto, nel secondo prima il verbo, poi il soggetto, poi l'oggetto. La costruzione e la narrazione ne risultano decisamente movimentate e ritmate.

Nel v. 55 viene descritta la conseguenza dell'‘attacco’ divino. La struttura del verso tende, ancora una volta, a sottolineare il parallelo delle azioni dei due: fino alla cesura efteimimera è illustrata quella degli uomini colpiti dal bambino, dopo la cesura quella delle dee (*par inde dearum*); tuttavia, come mostra l'*iteratio* dell'aggettivo *par*, gli esiti dell'attacco sono sostanzialmente simili.

Nel pentametro viene indicato il numero (*vulnus*) delle ‘vittime’, e il parallelismo delle due azioni è colto mediante la formula *atque hinc atque illinc*. La clausola *vulgus*

<sup>53</sup> Lo stesso *incipit* torna in Verg. *Aen.* 9,533 *Certabant, Troes contra defendere saxis*; Sil. Ital. *Pun.* 14,304 *Certabant calidaeque picis diffundere pestem*; *Pun.* 17,19 *Certabant rauco resonantia tympana pulsu*; cfr. anche Sil. Ital. *Pun.* 10,486 *Certabat pulsos per bella reponere reges*.

<sup>54</sup> Ovid. *Met.* 10,332 *In quibus et nato genitrix et nata parenti*; *Met.* 10,348 *Tune soror nati genitrixque uocabere fratris?*

*erat*, adottata, è, infine, ovidiana, ricorrendo in Ovid. *Fast.* 2,292 *Artis adhuc expers et rude uulgus erat* e in *Fast.* 4,810 *Pastorum gemino sub duce uulgus erat*.

Nel verso successivo l'ordine di presentazione delle azioni dei due protagonisti è nuovamente invertito e, per prima, compare la reazione della madre. Il verbo *ridebat*, collocato in posizione iniziale di rilievo, è valorizzato dalla cesura tritemimera, così come il successivo *genetrix*, incastonato fra due pause metriche: la presenza fitta delle cesure contribuisce a scandire meglio le azioni della scena, i momenti della narrazione e i gesti dei protagonisti. Anche il verbo *rubuit*, che raffigura la reazione parallela del figlio, è messo in risalto dalla posizione fra due cesure. Alla rapidità e agilità della narrazione concorre, inoltre, anche l'asindeto, con cui sono collegate le due immagini.

Gli ultimi due piedi del v. 57 sono occupati dall'introduzione di una nuova azione del fanciullo, che viene ritratto intento a 'scuotere la faretra'; il gesto di Amore è diviso fra l'esametro e il pentametro del distico: il verbo corrispondente, *excudit*, scivola, infatti, a nel v. 58, andando a costituire un *incipit* dal carattere epico<sup>55</sup>. Il resto del pentametro è, invece, dedicato alla madre, che agita una fiaccola accesa: al pronome *ille* del v. 57 viene opposto il pronome *haec*, al verbo *excudit* il verbo *concutit*; l'ordine di presentazione dei personaggi, poi, è nuovamente invertito e viene raffigurato dapprima il figlio, poi la madre. Il passaggio risulta, dunque, animato dalla ricerca di una puntuale e regolare alternanza, che fa 'rimbalzare' l'attenzione da un personaggio all'altro.

Nei versi successivi, questa ricerca di parallelismo e alternanza si amplia e ai gesti di ciascun protagonista è dedicato un distico. I vv. 59-60 sono occupati dalla raffigurazione del ferimento delle Napee da parte della dea; l'attacco *tum simul* costituisce una formula di passaggio, che velocizza il ritmo narrativo della sezione. L'accostamento dei numerali *una* e *duas* è funzionale all'esaltazione del potere e dell'abilità di Venere, che riesce a colpire due ninfe con una sola fiamma. Nel pentametro è descritta la reazione delle vittime, che viene introdotta dal verbo *clamarunt*, che è anche *incipit* ovidiano: Ovid. *Ars* 1,548 *Clamarunt Satyri "surge age, surge, pater*. Nelle parole delle ninfe colpite viene riproposto il contrasto fra l'entità dell'"arma" e il numero delle "vittime" mediante la contrapposizione dei numerali: il lamento prende avvio con *uno* e si conclude con *duae*; nel centro è riportato l'effetto dell'attacco divino: *laedimur igne*.

Il distico successivo è dedicato all'azione del fanciullo, che ha assunto come suo obiettivo dei pastori. Il v. 61 si apre, infatti, con il termine *pastores* in rilievo ed è seguito da un nuovo accostamento dei numerali con intento enfatico. In questo caso, a *una* è accostato *tris*: se la madre aveva colpito con una sola fiaccola due Napee, il figlio supera la sua impresa, colpendo con una sola freccia ben tre pastori. Il verbo *vulnerat*, che nella finzione del bozzetto messo in scena è usato in senso proprio, rimanda, in realtà, anche alle suggestioni della metafora, tanto diffusa nella poesia latina, dell'*aegritudo amoris*. È sempre l'*Ars* di Ovidio a proporsi come testo di riferimento: in *Ars* 1,21 ( *Et mihi cedit Amor, quamuis mea uulneret arcu*) compare la stessa immagine, espressa con il verbo *vulneret*.

Nel pentametro, come nel distico precedente, viene riferita la reazione dei pastori colpiti: è presente, ugualmente l'accostamento, con intento contrastivo, dei numerali

---

<sup>55</sup> Nella poesia classica latina il verbo compare in *incipit* in Verg. *Aen.* 12,470 *Excudit et longe lapsum temone relinquit*; *Aen.* 12,532 *Excudit effunditque solo; hunc lora et iuga subter*; Ovid. *Met.* 5,404 *Excudit obscura tinctas ferrugine habenas*; *Met.* 9,52 *Excudit amplexus adductaque brachia soluit*; *Met.* 11,678 *Excudit et primo, si sit, circumspicit illic*; *Met.* 12,98 *Excudit hoc heros rursusque tremantia forti*; *Met.* 12,281 *Excudit inque umeros limen tellure reuulsum*; Pers. *Sat.* 3,101 *Excudit e manibus, dentes crepuere relecti*; Stat. *Theb.* 3,429 *Excudit: urguet enim stimulis auriga cruentis*; *Theb.* 5,603 *Excudit ore cibos, cum solus in arbore paret*; *Theb.* 8,496 *Excudit et summa fugiens in cuspide portat*; *Theb.* 9,453 *Excudit, atque audios tollens ad sidera uultus*; Sil. Ital. *Pun.* 7,657 *Excudit ac summum, qua laxa monilia crebro*.

*tres uno*; il verso si atteggia ancora una volta a toni solenni ed epici, come mostra il ricorso al verbo *congemuere*, che, nella poesia latina classica, è di uso epico<sup>56</sup>.

I successivi due distici (vv. 63-66) costituiscono l'epilogo del singolare 'certame' ingaggiato dai due protagonisti, che vede la madre dichiararsi sconfitta e ricompensare il figlio con tre baci. Si apre, in questo modo, un quadretto di singolare delicatezza e tenerezza, che appartiene alla migliore e più tipica ispirazione pontaniana.

Il v. 63 prende avvio con movenze ancora solenni, come mostra la prima parte del verso *fassa est se victam*; ma questi toni vengono ben presto stemperati, dopo la cesura pentemimera, dall'ablativo *risu*, che immette in un quadro dai caratteri ben diversi. Subito dopo, infatti, prende avvio la raffigurazione dei baci che la dea dà al figlio. Dopo la cesura efemimera, compare per la prima volta la definizione di *dea* per la madre, quasi che la vera natura dei protagonisti venisse solo ora davvero svelata, dopo una prima parte in cui è stata 'mascherata' sotto i toni. Gli ultimi due piedi dell'esametro sono occupati dalla clausola *terque per ora*, con cui viene data importanza ancora una volta al numerale. È nel pentametro, poi, che trova piena rappresentazione il nuovo quadretto, quello della dea che bacia il figlio. Amore viene ancora definito con il termine *natus*, mentre per la madre è adottato l'aggettivo solenne *anhela*.

Nel distico successivo il motivo dei baci viene ulteriormente sviluppato, attribuendo a ciascuno di essi un diverso profumo. L'esametro è dedicato ai primi due baci, il pentametro è occupato dalla descrizione del profumo del terzo. Il primo è immaginato dotato del profumo della rosa di Pafos (*rosas Paphi*, v. 65). L'accento a Pafos non è certo casuale, ma è da ricollegare alla stessa figura di Venere, che nacque a Pafos e che più volte viene collegata alla terra natale e indicata come "dea di Pafos", nella poesia latina<sup>57</sup> e piuttosto diffuso è nella poesia latina umanistica italiana l'accostamento dell'aggettivo *Paphius* alle rose<sup>58</sup>.

Dopo la cesura efemimera, viene presentato il profumo del secondo bacio: *nardum Gnidiam*. Ancora una volta, il poeta sceglie un riferimento a una località che è in connessione con Venere: Cnido, dove, come nota la stessa Monti Sabia, era attivo il culto della dea.<sup>59</sup> In Mart. *Epigr.* 13,66,2 *Tradita si Gnidiae sunt tibi sacra deae*; la dea viene definita, appunto, "Gnidia" e l'aggettivo qui utilizzato ricorre, poi, anche in Avien. *Arat.* 53 (*Hic primum Gnidii radium senis intulit astris*) e in *Arat.* 102 (*Sic astrum dici Gnidius dedit, Ausone easdem*)<sup>60</sup>. L'accostamento dei termini riferiti alle

---

<sup>56</sup> Cfr. Verg. *Aen.* 2,631 *Congemuit traxitque iugis auulsa ruinam*; Stat. *Theb.* 2,569 *Congemuere, fuga tremefactum protinus agmen*; Val. Fl. *Argon.* 5,12 *Congemuere; dies simul et suus admonet omnes*; Cypr. Gall. *Iud.* 141 *Tandem congemuit merito Iudaea reatu*; Sedul. *Hymn.* 1,70 *Subdita congemuit mors fera per hominem*; Coripp. *Ioh.* 4,251 *Congemuere duces: animis in proelia surgunt*; Radbert. *Carm.* 1,145 *Omnia congemuere tuis - et saxea - threnis*; Walahfr. *Carm.* 76,63 *Congemuit Scythiae, Musarum ubi munere tantum*; Ioh. Scot. *Carm.* 2,6,4 *Mirantur tristem congemuisse Stygem*; Vita Land. 124 *Congemuit traxitque iugis auulsa ruinam*; Matth. *Vind. Epist.* 2,5,42 *Christi pauperibus congemuisse decet*

<sup>57</sup> Cfr. Hor. *Carm.* 1,30,1 *O Venus, regina Cnidi Paphique*; App. *Ros. Nasc.* 21 *Communis Paphie dea sideris et dea floris*; Mart. *Epigr.* 9,90,13 *At tu, diua Paphi, remitte, nostris*; Claud. *rapt. Pros.* 2,155 *Diua Paphi mixtoque metu perterrita gaudet*; Anth. Lat. 4,86 *Quid tibi diua Paphi custos, quid pronuba Iuno*; Ioseph. *Isc. Ylias* 2,293 *Diua Paphi pocius? Quid ni! Ortus nocte serenos*

<sup>58</sup> L'accostamento ricorre in Marullo *Epigr.* 2, 48, 6 *Frontis honos, Paphiae quod labra verna rosae*; Poliz. *Sylvae* 3, 152 *Nunc Paphie roseis neccit, Vulcane, lacertis*; Rota *Eleg.* 2, 9, 4 *An nostra est Paphiis vallibus orta rosa?*; *Epigr.* 26, 1 *Quas bona Flora rosas Paphiis modo legerat hortis*;

<sup>59</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 65, p. 126

<sup>60</sup> In Pontano ricorre anche in *Uran.* 1, 211 *Has oras atque haec gnidiae loca laeta volucres; Coniug.* 2, 7, 71 *Haec vobis gnidiae nymphae, quis dulcia curae; Hendec.* 1, 13, 26 *Et laetum gnidiae deae nitorem*. Altre occorrenze nella poesia umanistica si registrano in: Mantov. *Sylv.* 1, 10, 38 *Quid Gnidiae Veneris, quid te suspendit Apellis*; Sasso *Epigr.* 2, 13, 1 *Dulcia si Gnidiae Veneris sunt spicula, cur est*; Balbi *Carm.* 1, 24 *Eudoxus Gnidia rarus in urbe fuit.*; Bologni *Candid.* 1, 5, 43 *Colla quidem Gnidia candidiora dea?*; D'Arco *Num.* 1, 41, 17 *Gnidi non renuet diebus octo*

due località *Paphi-Gnidiam* crea, inoltre, all'interno del verso, un nucleo tematico che ruota appunto attorno alle due località collegate con la figura della dea.

Il pentametro viene dedicato al terzo bacio, il cui profumo è simile quello della maggiorana. Per indicare la pianta, il poeta ricorre a una perifrasi in cui le foglie sono immaginate come chiome (*comas*) e sono connotate con l'aggettivo lucreziano *amaracinas*.<sup>61</sup>; d'altro canto, la dolcezza del profumo della maggiorana viene ricordato anche in Catull. *Carm.* 61,7 (*Suaue olentis amaraci*).

vv. 67-70: Collocat hinc gremio fessum, lenemque quietem  
Invitat blando naenia grata sono;  
Rorarat teneros artus sopor, et tamen ipse  
Articulos, tanquam spicula tractet, agit.

Nel successivo distico l'ispirazione poetica continua ad essere simile e viene affrescato un nuovo quadretto che ritrae madre e figlio in una scena tenera ed affettuosa. Il primo gesto della dea viene rappresentato nell'esametro, nel v. 67, fino alla cesura efteimimera: dopo i baci, la dea si pone in grembo il figlio stanco; l'immagine è di ascendenza catulliana: l'espressione *collocat gremio* è infatti presente, riferita al grembo di Venere, anche in Catull. *Carm.* 66,56 (*Et Veneris casto collocat in gremio*), dove è la chioma di Berenice a venire posata nel grembo di Afrodite da Zefiro. L'esametro viene cadenzato con regolarità dalle cesure tritemimera, pentemimera ed efteimimera, che contribuiscono a scandire minuziosamente i vari dettagli della nuova scenetta.

L'ultima parte del verso, collocata dopo l'efteimimera, rientra nella descrizione del secondo gesto di Venere, che cerca di far addormentare il figlio con una ninna-nanna. In questa nuova sezione, dunque, colpisce il realismo e la tenerezza con cui vengono delineate le azioni delle due divinità: la delicatezza con cui è portata avanti la scena, la cura del particolare realistico e tenero fanno scorgere dietro le figure di Venere e Amore probabilmente una suggestione più vicina al poeta, l'immagine della moglie e del figlio. Non a caso, la formula con cui è indicata la ninna-nanna, *naenia grata* ricorre uguale nel poema sull'amore coniugale del Pontano, in *Coniug.* 2, 15, 12 (*Dicetur cunis naenia grata tuis*), a riprova di un'ispirazione di fondo comune ai due testi. Alla delicatezza ed eleganza del passaggio contribuiscono sicuramente gli attributi impiegati per aggettivare i vari termini: così, viene usato l'aggettivo *lenis* per *quietem*, *grata* per *naenia* e a *blandus* per *sonus*, un'associazione, quest'ultima, propria dell'elegia di Ovidio<sup>62</sup>.

Il successivo distico è occupato dalla rappresentazione del momento in cui il bambino prende sonno, condotta, ancora, con particolare cura per il dettaglio realistico e per una resa fine e delicata della raffigurazione della vita infantile.

L'esametro prende avvio con il verbo *rorat* seguito dalla formula *teneros artus*, che, ancora una volta appartiene all'elegia ovidiana, dove compare in *Medic.* 51 (*Dic age, cum teneros somnus dimiserit artus*) e in *Epist.* 20,119 (*Parce, precor, teneros corrumpere febribus artus*); l'aggettivo *tenerus*, d'altro canto, concorre efficacemente all'attribuzione alla scena dei caratteri di tenerezza e delicatezza di cui si diceva. Ma il verso è contraddistinto anche da un'altra caratteristica fondamentale: la presenza fittissima di cesure metriche, che conferiscono un carattere incalzante e regolare al ritmo del verso, quasi a riprodurre quello di una ninna-nanna; dal punto di vista fonico si riscontra anche un'evidente insistenza sulla consonante liquida *r*, e sulla dentale

<sup>61</sup> Lucr. *Rer. nat.* 2,847 *Sicut amaracini blandum stactaeque liquorem*; *Rer. Nat.* 4,1179 *Vnguit amaracino et foribus miser oscula figit*; *Rer. Nat.* 6,973 *Denique amaracinum fugitat sus et timet omne*; *Isid. Carm.* 22,3 *Cedet telinus, cedet amaracinus illis*;

<sup>62</sup> Ovid. *Rem.* 332 *Hanc moueat, blandis usque precare sonis*; Ovid. *Epist.* 16,260 *Ausus sum blandis nuper adire sonis*; *Manil. Astr.* 2,147 *Et blandis diuersa sonis dulcemque per aures*; Eug. *Tolet. Carm.* 33,6 *Recreat et blandis anxia corda sonis*

sorda: *rorarat teneros artus sopor et tamen*, che riesce a riprodurre il suono ‘battente’, ma allo stesso tempo ‘fluido’ di una nenia.

Il pentametro corrispondente si apre con il termine *articulos* in posizione di rilievo, che riprende la precedente espressione *teneros artus* del verso precedente; il diminutivo detiene la stessa funzione che nell’esametro era assolta dall’aggettivo *teneros*, ovvero di resa stilistica aggraziata e fine. Il termine è oggetto del verbo *agit*, che è invece collocato in posizione finale di pentametro: tra i due è contenuta una proposizione comparativa (*tanquam spicula tractet*), che accosta i movimenti involontari delle mani del piccolo durante il sonno a quelli che egli compiva con le frecce da sveglio.

L’immagine, già di per sé densa e palpitante, evoca ulteriori suggestioni, prima fra tutte quella del bambino che continua a sognare di maneggiare arco e freccia e, nel farlo, continua a muovere le manine.

vv. 71-80: Mox viola super instratum mollique ligustro  
Ponit ad argutae fluxile murmur aquae,  
Commendatque suae Sebethidi, moxque sub ipsum  
Tecta nemus longe devia rura petit,  
Diversosque legens non uno e gramine flores  
Nunc sibi, nunc puero sarta novella parat;  
Nec non et Charites, studio mulcente laborem,  
Effundunt teneros prata per huda modos.  
Admovenit interea pueri Sebethis ad ora  
Ora sua et sensus inficit inde suos;

Il v. 71 segna un nuovo fondamentale passaggio nella narrazione, che è marcato dall’avverbio *mox*. La narrazione continua ad essere agile e scattante, ma anche attenta alla raffigurazione di scene di grande delicatezza e ariosità. Il bozzetto affrescato nel successivo distico presenta, infatti, i tratti del *locus amoenus*: dopo aver fatto addormentare il figlio, Venere lo adagia su un letto di viole e di ligustri vicino a un corso d’acqua. Al termine *ligustro* viene attribuito l’aggettivo *molli*, che nella tradizione poetica latina viene generalmente assegnato alle viole<sup>63</sup>: qui l’attribuzione è, evidentemente, giustificata dalla presenza della menzione delle viole nello stesso verso.

Nel pentametro, la freschezza della scena non è più giocata sull’immagine dei fiori, ma si avvale, invece, della suggestione del mormorio dell’acqua che scorre. L’efficacia dell’immagine designata è data dall’uso singolare e metonimico dei sostantivi e degli aggettivi: per la determinazione spaziale viene impiegato il sostantivo *murmur*, che indica, in realtà un suono, più che il ruscello in sé; a *murmur*, poi, viene attribuito l’aggettivo *fluxile*, che è più adatto a essere riferito all’acqua, che a un suono; l’acqua, infine, viene menzionata solo in genitivo, come specificazione di *murmur* e aggettivata dal termine *argutae*, che meglio si addice a *murmur* stesso.<sup>64</sup> La clausola del verso, poi, compare identica in *Parthen.* 2, 5, 30 (*Fusus ad haerbosae fluxile murmur aquae*), dove al termine *aqua* viene attribuito un ancor più singolare aggettivo *haerbosa*.

Nel successivo distico (vv. 73-74) viene fotografata una nuova azione di Venere: la dea affida il bambino alla ninfa *Sebetide* e si inoltra nei boschi verso campagne lontane. La menzione di una ninfa di nome *Sebethide* aggiunge un nuovo tassello alla

<sup>63</sup> L’attribuzione dell’aggettivo al termine *viola* ricorre in Verg. *Ecl.* 5,38 *Pro molli uiola, pro purpureo narcisso*; *Aen.* 11,69 *Seu mollis uiolae seu languentis hyacinthi*; Petron. *Sat.* 131,8 *Et molles uiolas cantu sua rura colebant*; Hos. *Geta Med.* 330 *Pro molli uiola casiaque crocoque rubenti*; Repos. conc. 43 *Hic inter uiolas coma mollis laeta hyacinthi*; Prud. *Cath.* 5,115 *Et molles uiolas et tenues crocos*; Anth. Lat. 11,27 *Pro molli uiola, pro purpureo narcisso*; Gesta Bereng. 3,275 *Seu mollis uiolae seu languentis hiacinti*

<sup>64</sup> Così in Maxim. *Eleg.* 4,12 *Arguto quiddam murmure dulce loqui*.

mitologia originale pontaniana, che dà vita qui a una ninfa del Sebeto e la scelta, d'altra parte, è dettata dalla precedente menzione della fonte d'acqua. In realtà, più che di una vera e propria coniazione *ex novo*, si tratta di una ripresa virgiliana, visto che di una ninfa sebetide si parla già in Verg. *Aen.* 7,734 (*Oebale, quem generasse Telon Sebethide nympha*). Pontano fa menzione delle ninfe Sebetidi anche in *Uran.* 5, 973 (*Ergo agedum, nymphae sebethides, eia age, nymphae*); *Hesp.* 2, 525 (*E vobis siqua, nymphae sebethides hudam*); *Hesp.* 2, 524 (*Hoc sat erit, nymphae sebethides. O mihi siqua*); *Tumul.* 1, 18, 5 (*Ergo agite, o nymphae sebethides, ergo age, virgo*); ed esse compaiono anche in autori più tardi, nello specifico in F. Molza *Varia* 12, 15 (*Hic tibi vel toto Nymphae Sebethides anno*); Varchi *Carm* 72, 1 (*Ipsae etiam e liquidis Nymphae Sebethides antris*); *Carm* 142, 11 (*Dum Nymphas inter Sebethides una vel ipsam*).

L'avverbio *mox* segna il rapido passaggio al secondo momento della raffigurazione delle azioni della dea, che è descritta aggirarsi per boschi, e dirigersi verso le campagne: la forma *devia rura* è, ancora, di ascendenza elegiaca, ma stavolta ipotesto ne è l'elegia properziana, in Prop. *Eleg.* 2,19,2 *Laetor quod sine me deuia rura coles*.<sup>65</sup>, mentre l'espressione *longe petit* è epica<sup>66</sup>.

Nel distico successivo (vv. 75-76), la scena riprende ad avvalersi di immagini estremamente fiorite e ariose: la dea è rappresentata nell'atto di cogliere fiori varipinti e farne ghirlande per sé e per il figlio. L'aggettivo *diversos* con cui si apre l'esametro, che trova rispondenza nel termine finale del verso *flores*, con una formula attestata in Marbod. *Carm.* 2,2,4 (*Distingunt flores diuersi mille colores*) e in Carm. Bur. *Amat.* 102,2.3 (*Pro diuersis floribus*) e carica l'intero verso dell'immagine di variegato colore. Nel pentametro, invece, è conferita delicatezza e leggiadria alla scena dalla formula *serta novella*, che si avvale della grazia del diminutivo *novellus*. L'associazione del termine *serta* e con l'aggettivo *novus* è attestata, ma non lo è mai con il diminutivo *novellus*; in Mart. Cap. *Nupt.* 9,902,17 *Conscia iam Veneris noua sarta parate Napeae*<sup>67</sup>;

La scena si arricchisce di ulteriori suggestioni che rimandano alla grazia e alla mollezza nel distico successivo, dove viene presentato l'intervento delle Cariti, che vanno a fare compagnia alla dea nella sua raccolta. La dolcezza della scena è testimoniata dal ricorso a termini come il participio *mulcente* nell'esametro e l'aggettivo *teneros* nel v. 79, che sono emblematici di due principali intenti espressivi e rappresentativi perseguiti: dolcezza e tenerezza, rispondenti a una sorta di ideale personale del poeta di *abrosyne*.

Se nell'esametro le Grazie sono descritte intente ad alleviare la fatica della dea, con formula epica che associa il verbo *mulceo* al sostantivo *labor*<sup>68</sup>, nel pentametro si dischiude un quadretto bucolico, che le raffigura mentre cantano nei prati umidi. Diverse le suggestioni letterarie che intervengono in questa rappresentazione: la formula *teneros modos* appartiene all'elegia ovidiana, *Am.* 2,1,4 (*Non estis teneris apta theatra modis*), mentre l'espressione che unisce il verbo *diffundo* al termine *modos* compare nella tragedia senecana, in Sen. *Ag.* 584 (*Sacrifica dulces tibia effundat modos*).

<sup>65</sup> Ovid. *Met.* 1,676 *Hac agit, ut pastor, per deuia rura capellas*; *Met.* 3,370 *Ergo ubi Narcissum per deuia rura uagantem*; Ovid. *Fast.* 2,369 *Pastor ab excelso "per deuia rura iuuenos*; Iuv. *Sat.* 14,75 *Nutrit et inuenta per deuia rura lacerta*; Prud. c. Symm. 1,303 *Vel siluas Dryadas uel deuia rura Napeas*; Carm. biblioth. 3,1,100 *Quod tetigit rura deuia uoce sua*; Gaufr. *Monem. Hist.* 5,407 *Diffugiunt sparsi per deuia rura Britanni*; Liber. Maiol. 982 *Incautos homines per deuia rura uagantes*; Walt. Map. *Carm.* 27,28 *Et ducunt hominem ad rura deuia*.

<sup>66</sup> Lucan. *Phars.* 3,537 *Inuehit et summis longe petit aequora remis*; Val. Fl. *Argon.* 1,288 *Illa quidem fessis longe petit umida palmis*

<sup>67</sup> Così in Stat. *Silu.* 2,1,192 *Ora puer, dum saepe domi noua sarta ligantem*

<sup>68</sup> L'associazione è in: Sil. Ital. *Pun.* 4,748 *Nec superasse iugum finit mulcetue laborem*; *Pun.* 12,220 *Mallet et Aonio plectro mulcere labors*; Wandalb. *Martyr. compr.* 36 *Humanos releuans mulceret rite labores*.

L'attribuzione dell'aggettivo *hudus* a *pratum* è, infine, solo pontaniana e nell'umanista ricompare anche in *Coniug.* 1, 8, 44 (*Errat dum nudo prata per huda pede*) e *Lyra* 13, 5 (*Qualis in pratis melilotos hudis*).

vv. 79-84: *Admouet interea pueri Sebethis ad ora  
Ora sua et sensus inficit inde suos;  
Illicet huic tacitum serpit per membra venenum,  
Sentit et afflatus corde dolente novos.  
Deliolum tunc moesta petit, soloque sub antro  
Conqueritur, flammis nec capit ipsa suas*

Con il v. 79 la scena ritorna sul fanciullo, che la dea aveva affidato alle cure della ninfa. La sezione si costruisce, così, per rapidi accostamenti di sequenze, che sembrano quasi alternanze e dissolvenze incrociate di diversi fotogrammi.

La nuova sequenza dedicata ad Amore viene aperta da un verbo estremamente dinamico *admoueo*, seguito dall'avverbio *interea*, che funge da gancio fra le precedenti scene descritte e la presente. L'occhio del poeta ha abbandonato momentaneamente Venere per tornare dal bambino e da Sebetide. La posizione incipitaria del verbo *admouet*, seguita dall'avverbio *interea*, è funzionale alla creazione di tensione e aspettazione nella narrazione. I termini indicanti i due protagonisti della scena, *pueri* e *Sebethis*, vengono accostati, quasi a voler rigorosamente circoscrivere la nuova scena e il nuovo episodio, mentre rimane in fine di verso l'espressione *ad ora*, lasciando in sospeso le aspettative del lettore.

Nel pentametro trova soluzione l'attesa creata nell'esametro: il v. 80 si apre proprio con l'oggetto del verbo che dava avvio all'esametro *ora sua*, svelando, così, la circostanza del bacio della ninfa al dio Amore. Immediatamente, ne viene indicata la conseguenza e illustrato l'effetto pernicioso: i sensi della ninfa ne risultano, infatti, avvelenati. L'espressione qui adottata per indicare l'avvelenamento, con l'associazione del verbo *inficio* e il termine *sensus* non ha precedenti classici, ma è utilizzata dal Pontano anche in *Meteo.* 1185 *Inficit hic nostros infecto lumine sensus*.

Nel distico successivo vengono descritti in maniera approfondita gli effetti del bacio. Nel v. 81 il veleno è immaginato 'serpeggiare' nelle membra della ninfa: il verbo *serpo* e l'aggettivo *tacitum*, attribuito a *venenum*, rendono bene l'idea dell'insinuarsi graduale e silenzioso del veleno<sup>69</sup>. La rappresentazione dell'effetto del diffondersi del veleno trova spazio nel pentametro ed è affidata a due formule: *afflatus novos*, utilizzata al singolare dal poeta anche in *Coniug.* 2, 7, 80 (*Lenis et afflatu mulceat aura novo*), e l'ablativo assoluto *corde dolente*<sup>70</sup>. Quelli rappresentati sono, insomma, i sintomi dell'innamoramento (il cuore dolente e un nuovo ardore) e il veleno iniettato con il proprio bacio dal fanciullo nella ninfa altro non è che l'amore, che s'insinua nei cuori serpeggiando silenziosamente.

---

<sup>69</sup> L'attribuzione dell'aggettivo *tacitus* al veleno è in Claud. *Rapt. Pros.* 3,250 *Quis regat? illa nihil, tacito sed laesa ueneno!* e in Pontano in *Egl.* 1, 306 *Saevire et tacitum stillare in corda venenum; Hendec.* 2, 37, 44 *Afflati tacito veneno ibidem*. Cfr. anche Silvestri *Epist.* 13, 31 *Alter ut inspirat tacitum de corde venenum*. Il verbo *serpo* compare, invece, in associazione con l'espressione *per membra* sempre in Claudiano: Claud. *Carm. Min.* 53,99 *Quae serpit per membra silex? qui torpor inertem*, dove però non è riferito al veleno. Viene riferito al veleno come qui, invece, nella poesia umanistica in: Balbi *Carm.* 225k, 14 *Contrahitur macies serpitque per ossa venenum*; D'Arco *Num.* 2, 188, 19 *Neu serpat facite altius venenum*. Infine, il verbo compare in connessione con l'aggettivo *tacitus* in Ovid. *Rem.* 105 *Interea tacitae serpunt in uiscera flammae*.

<sup>70</sup> L'ablativo assoluto ricorre anche in Drac. *Romul.* 8,606 *Sospite nemo Parin lugeret corde dolenti*; Hraban. *Carm. app.* 16,12.2 *Quando ore murmuranti, corde quoque dolenti*; *Carm. Cass.* 257 *Coepere ingenti frendentes corde dolenti*; Notker. *Syll.* 6,21 *Tum merore pari lugens et corde dolenti*; Wald. 6,21 *Tum merore pari lugens et corde dolenti*; Vita Eduard. 3,1357 *Pareo suadenti, nimium sed corde dolenti*

Lo sguardo del narratore segue, ai vv 83-84, la reazione della ninfa, che si dirige verso la fonte del Deliolo a dolersi. La menzione nel v. 83 del Deliolo costituisce un ulteriore dettaglio dell'ambientazione napoletana del racconto: la fonte viene citata, infatti, anche nella *Lepidina*, al v. 30<sup>71</sup>. L'aggettivo *moesta* attribuito alla ninfa e la connotazione dell'antro come *solo* contribuiscono a rendere l'idea dello struggimento della ninfa, che emerge ancora più chiaramente nel pentametro, che si apre emblematicamente con il verbo *conqueritur* in forte rilievo. Il resto del verso è, invece, fondato sulla metafora della passione come fiamma incontenibile, come mostrato dalla negazione del verbo *capio*: *nec capit*.

vv. 85-88: "Parve Amor, heu deserte Amor, heu puer une sub umbra,  
Nec comes aut custos, non tibi mater adest,  
Fraudes insidiaeque assunt, male credite silvis,  
Ah sopor, ah tanto conscia ripa dolo

Con i successivi due distici l'occhio del narratore torna a focalizzarsi, invece, sul fanciullo. Rapidamente e improvvisamente l'obiettivo del narratore sembra ricordarsi di Amore lasciato solo e su cui incombe un'insidia e la voce narrante interviene direttamente nella narrazione ad esprimere la propria preoccupazione per il bambino. La breve sequenza prende avvio con un'apostrofe patetica ad Amore, definito dapprima *parve* e poi *deserte*: il ricorso all'interiezione, duplicata, *heu* contribuisce a caratterizzare in maniera enfatica e patetica la sezione e ad amplificare, in questo modo, la tensione per il pericolo che grava sul fanciullo. La commiserazione di Amore è dapprima generica e espressa mediante il semplice vocativo *parve*, poi diventa più specifica, con il participio *deserte*, infine descrive dettagliatamente la sua condizione negli ultimi due piedi con l'espressione *une sub umbra*. L'estensione notevole dell'esametro 85 e la collocazione delle cesure in coincidenza con le interiezioni *heu*; *heu* contribuiscono a conferire al verso un andamento quasi 'trascinato', lamentevole, che rispecchia bene la preoccupazione compassionevole della voce narrante per le sorti del bimbo.

Il pentametro è tutto dedicato a dare rilievo alla sua condizione di abbandono, delineata con una *climax* ascendente, con cui vengono negate le varie possibilità di compagnia, a partire dal semplice compagno *comes*, per passare a un custode, *custode*, e infine ricordare la madre stessa, *mater*.

Nel distico successivo la commiserazione si trasforma in parziale avvertimento dei pericoli: la voce narrante lascia affacciare l'eventualità di insidia con una dichiarativa che si estende fino alla cesura efemimera: *fraudes insidiaeque assunt*. Da questa constatazione discende un'ulteriore apostrofe rivolta al fanciullo e contenuta nell'ultima parte del verso, che mette in evidenza la condizione di abbandono di Amore, espressa con la litote: *male credite*.

Il pentametro è, infine, occupato da un'esclamazione, al cui patetismo contribuiscono in maniera massiccia l'interiezione *ah*, che introduce sia il primo termine *sopor*, sia il secondo *ripa*. Nel v. 88 vengono, in pratica, svelate le fonti di pericolo che insidiano il bambino: da una parte il sonno, che non gli permette di essere vigile e lo lascia in balia delle insidie, dall'altra la riva, che è testimone dell'inganno che di cui sta per cadere vittima. Con il termine *dolo*, che occupa quasi il culmine di una sorta di *climax* ascendente, si chiude, in maniera emblematica, il v. 88: in questo modo è stata, finalmente, svelata la sorte che attende il fanciullo abbandonato.

Dal verso successivo si apre una sezione movimentatissima, il cui dinamismo è ulteriormente esaltato dal contrasto con la precedente sezione di carattere riflessivo.

<sup>71</sup> Egl. 1, 30.

vv. 89-94: Hinc Nemesis ruit, inde comis effusa Corinna,  
 Lesbia at hac, illa Cynthia parte volat;  
 Corripit haec arcus, suspectas illa sagittas,  
 Et iacit in medios noxia tela rubos;  
 Illa manus iunco religat, simul altera vittis  
 Obstrinxitque oculos occuluitque genas.

L'inganno che colpisce Amore assume i nomi celebri di Nemese, Corinna, Lesbia e Cinzia, le eroine della poesia elegiaca, tutte citate nel primo distico di questa nuova sezione<sup>72</sup>. Non è un caso che la prima 'assalitrice' ad essere nominata è Nemese, trattandosi di un attacco a fini vendicativi. Il ritmo incalzante del frangente è segnato dall'accostamento per asindeto delle diverse immagini attraverso le quali si costruisce l'azione. Il carattere sintetico e asciutto della prima proposizione, in particolare, interviene nella narrazione con la rapidità e l'incisività di un assalto improvviso e irruento.

Il movimento del passaggio è fondato anche sul sapiente uso degli avverbi, che oppone all'*hinc* iniziale l'avverbio *inde*; nel v. 90, poi, la giustapposizione fra i diversi interventi è marcata dai dimostrativi: *hac*, con cui è introdotta Lesbia, in opposizione a *illa*, che introduce Cynthia. L'effetto complessivo sortito è quello dell'immagine agitata e nervosa, di un vero e proprio accerchiamento da parte delle donne. Il verbo con cui si chiude il pentametro, *volat*, rappresenta, infine, l'*akmè* della tensione dinamica che attraversa il distico.

Nel distico successivo (vv. 91-92) viene descritto dettagliatamente l'operato delle eroine, che s'impossessano delle armi di Amore e le scagliano fra i rovi. Il passaggio a questa nuova scena è immediato e senza soluzione di continuità: il v. 91 prende avvio direttamente con il verbo *corripit* in forte risalto e la distinzione fra le azioni delle diverse eroine è marcata ancora una volta dalla contrapposizione tra i pronomi *haec* e *illa*.

Il pentametro mostra, quindi, la fine riservata alle armi, che vengono scagliate fra i rovi. L'attribuzione dell'aggettivo *noxius* a *tela*, secondo una formula ancora ovidiana<sup>73</sup>, infine, rivela il punto di vista delle protagoniste, per le quali le armi di Amore sono state fonte di dolore e sofferenze.

Nei vv. 93-94 viene descritta l'ultima fase dell'assalto ad Amore, che viene legato e bendato, in modo da essere reso inoffensivo e non poter più nuocere. L'azione, e l'attenzione del narratore, è ancora una volta distribuita tra le diverse protagoniste, con l'opposizione del pronome *illa* e *altera*. La velocità e dinamicità del passaggio è resa, poi, anche mediante l'avverbio *simul* del v. 93, che testimonia la contemporaneità delle azioni rappresentate. Nel pentametro, all'usuale asindeto fra le proposizioni è sostituito un enfatico polisindeto *obstrinxitque occuluitque*, che tende a enfatizzare l'azione di forza delle eroine. Infine, il mezzo usato per legare le mani è il giunco, che rimanda, come i precedenti rovi, a un'ambientazione pastorale-bucolica.

vv. 95-102: Mox laetae spoliis redeunt, gratantur euntes,

<sup>72</sup> Lesbia è la donna amata da Catullo e cantata nei *Carmi*. 5, 7, 43, 51, 58, 72, 75, 79, 83, 86, 87, 92, 107; Cynthia è la donna cantata da Propertio in *Eleg.* 1, 1; 1, 3; 1, 4; 1, 5; 1, 6; 1, 8; 1, 10; 1, 11; 1, 12; 1, 15; 1, 17; 1, 18; 1, 19; 2, 5; 2, 6; 2, 7; 2, 13; 2, 16; 2, 19; 2, 24; 2, 29; 2, 30; 2, 32; 2, 33; 2, 34; 3, 21; 3, 24; 4, 7; 4, 8; Nemese è la donna elegiaca tibulliana, menzionata nelle elegie 2, 3; 2, 4; 2, 5; 2, 6; Corinna è l'eroina elegiaca della poesia di Ovidio, in cui viene menzionata in *Am.* 1, 5; 1, 11; 2, 6; 2, 8; 2, 11; 2, 12; 2, 13; 2, 17; 2, 19; 3, 1; 3, 7; 3, 12; *Ars* 3, 538; *Trist.* 4, 10, 60.

<sup>73</sup> Ovid. *Trist.* 5, 10, 22 *Per medias legimus noxia tela uias*; *Ibis* 636 *Noxia sint capiti rustica tela tuo*; Lucan. *Phars.* 8, 602 *Thessaliaque procul tam noxia tela fugasses?*; Stat. *Theb.* 11, 630 *Antigone. furi inde senex: "Vbi noxia tela?"*; Sil. Ital. *Pun.* 1, 322 *Aut hydro imbutas, bis noxia tela, sagittas*; Alb. Stad. *Troil.* 5, 650 *lactantem Graeca noxia tela manu*.

Quod sit rivalem nulla habitura suam,  
 Quod nullae invidiae posthac in amore futurae,  
 Quodque sit et certum quaeque habitura torum,  
 Sitque etiam nullos tandem sensura dolores,  
 Dum nova mutata sorte in amore rota est:  
 "Unus amor, sua cuique fides, mala philtra valento,  
 Nil puer hic, quo nos ludere possit, habet."

Con il v. 94 termina la descrizione dell'assalto e dal v. 95 viene riferita la reazione di soddisfazione delle donne dell'elegia e le loro espressioni di compiacimento. Nel v. 95 vengono raffigurate, infatti, come guerrieri trionfatori che tornano con il meritato bottino di guerra: vengono, infatti, definite *laetae spoliis*; <sup>74</sup>. La scena continua a essere movimentata, come mostra l'uso nello stesso verso del verbo *redeo* e del participio *euntes*: <sup>75</sup>: con una grande attenzione al dettaglio narrativo, le donne sono colte nel momento preciso in cui, sulla via del ritorno, si compiacciono dell'impresa appena portata a termine.

Nei versi successivi sono illustrati i motivi di tale soddisfazione, che coincidono con le ragioni che le hanno spinte all'agguato ad Amore. I vv. 96, 97, 98 prendono avvio tutti e tre con la congiunzione *quod* che introduce una causale in cui sono riportate le motivazioni delle eroine. Nel v. 96 si fa cenno alla rivalità amorosa (*rivalem nulla habitura suam*): messo fuori azione Amore, non avranno più alcuna rivale in amore. Nel v. 97 viene prospettato un altro vantaggio derivante dalla loro impresa, l'eliminazione di gelosie in amore (*nulla invidiae*): il ricorso all'avverbio *posthac* e la presenza fitta di tutte e tre le cesure conferisce al verso una forte sentenziosità, che ha il carattere della profezia inappellabile. Nel v. 98, l'ulteriore conseguenza è rappresentata dall'espressione *certum torum*, ovvero dalla fedeltà dell'amato. Infine l'effetto ultimo dell'agguato sarà finalmente l'assenza di dolore in amore (*nullos tandem sensura dolores*): l'avverbio *tandem* si mostra come espressione della conclusione del ragionamento qui esposto, ma anche epilogo di una più generale e senza tempo riflessione dell'animo umano e di un suo desiderio innato.

Il v. 100 contiene ancora un'espressione del cambiamento intervenuto nelle leggi dell'amore grazie alle donne: l'accostamento dell'aggettivo *nova* al participio *mutata* sottolinea il profondo innovamento apportato e dello stravolgimento del corso normale degli eventi, che è condensato sia nell'espressione *mutata sorte* <sup>76</sup> che in *nova rota*. L'uso del termine *rota*, per rappresentare la fortuna in amore, è elegiaco e compare in Properzio, dove è adottata la stessa identica clausola: Prop. Eleg. 2,8,8 *Vinceris aut uincis, haec in amore rota est*. Ad accostare i due passi è anche l'uso di un linguaggio militare, che fa ricorso alla metafora della vittoria: le eroine elegiache sono state appena rappresentate da Pontano come combattenti vittoriose con tanto di spoglie, in Properzio la ruota dell'amore contempla solo le due possibilità: di essere vinto o vincere, appunto.

Il Pontano ha di certo ben presente il passo properziano e nella sezione corrente sembra dialogarvi esplicitamente, fornendovi una nuova formulazione: non è più vero che in amore si può essere sconfitti o si può vincere, con l'impresa delle eroine elegiache la ruota dell'amore è mutata e in amore si risulta solo vincitori.

Nel distico elegiaco l'asserzione viene meglio spiegata, riferendo una sentenza pronunciata dalle stesse eroine relative al nuovo corso inaugurato in amore: i nuovi

<sup>74</sup> Simile l'immagine in Poeta Saxo 3,190 *Cum spoliis laetoque nimis rediere tropheo*.

<sup>75</sup> La clausola del verso risolta molto simile a quella di Seneca *Hist. bonon.* 4, 370 *Occurrunt pompa celebri et gratantur eunti*; Pontano *Uran.* 2, 621 *Non ausae tractare, tamen gratantur eunti*; Sannaz. *Part. Virg.* 3, 119 *Obscura sub nocte nitens; gratantur eunti*.

<sup>76</sup> L'espressione è presente in Hor. *Sat.* 2,6,110 *Ille cubans gaudet mutata sorte bonisque*; Stat. *Theb.* 12,490 *Pendent et uestes mutata sorte relictas*; Carm. Frid. 2264 *Et patitur meritum mutata sorte dolorem*.

caratteri della passione amorosa sono sintetizzati nell'esametro con la giustapposizione in asindeto, solenne e perentoria, di tre proposizioni: il carattere ellittico delle prime due (*unus amor, sua cuique fides*) contribuisce alla loro sentenziosità, così come la solennità della clausola *valento*. Le donne stanno salutando l'inizio di un amore unico e fedele e dicendo addio ai filtri malefici di Amore. Il v. 102 sancisce la fine della sezione dedicata alle eroine e riporta l'ultima parola delle donne sull'impresa compiuta: Amore non ha più possibilità di prenderle in giro. La posizione iniziale di *nil* e l'attribuzione quasi spregiativa dell'aggettivo dimostrativo *hic* a *puer* danno una misura della sicurezza e convinzione del successo e della riuscita dell'agguato da parte delle eroine. Tramite l'impresa delle donne elegiache, il poeta ha momentaneamente prospettato la realizzazione del sogno di qualsiasi amante: un amore esclusivo, fedele, senza insidie, né beffe. Ma, subito dopo, il sogno viene incrinato e destabilizzato. Lo diceva Properzio, che la ruota dell'amore prevede vittoria, ma anche sconfitta: i precetti della tradizione elegiaca vengono solo apparentemente messi in dubbio, ma, dal successivo sviluppo del racconto, sono sostanzialmente confermati. Quella di Lesbia, Nemesi, Cintia e Corinna, che sognano, come ogni amante, di mutare corso all'immutabile legge dell'amore, finirà per rivelarsi null'altro che un'utopia. Come, d'altronde, ogni amante ben sa.

vv. 103-114: At puer, ut somno excitus nova vincula sensit,  
 Atque oculos vitta praepediente tegi,  
 Fletque simul, clamatque simul: "Properate, sorores,  
 Demite texta oculis, solvite vincla manu;  
 Heu, mater, cui me liquisti? Credula mater,  
 Me violae aut sertis posthabuisse potes?  
 Ingratae Charites, somne insidiose, nemusque,  
 Et tela et pharetrae num periere meae?  
 Pastores, genus infidum, infidaeque Napaeae,  
 Reddite nunc arcus, reddite tela mihi;  
 Quod si, quae vobis iam sint nocitura, timetis,  
 Reddite quae saltem sint nocitura deis

L'avversativa *at* con cui prende avvio il v. 103 segna uno scarto sostanziale rispetto alla sezione precedente e l'intervento di un nuovo corso di eventi, che destabilizzerà i piani delle protagoniste elegiache.

Nei vv. 103-4 viene descritto il risveglio di Amore, ancora con dovizia di particolari realistici e una presentazione graduale ed efficace delle azioni del bambino. Dapprima ne viene presentato il momento in cui si riscuote dal sonno, con l'associazione del verbo *excito* al termine *somno*<sup>77</sup>; subito dopo, si fa spazio un secondo momento, in cui egli realizza di essere legato e di avere vincoli sconosciuti, espressi con la formula *nova vincula*, che è sempre elegiaca e compare in Ovid. *Am.* 1,2,30 (*Et noua captiua uincula mente feram*)<sup>78</sup>. Nel poeta latino si tratta, ugualmente, dei vincoli d'amore; ma nel caso ovidiano è Amore a imporre le proprie catene all'animo innamorato, nel caso pontaniano è Amore a subire le catene, impostegli con la forza da donne innamorate: la ripresa e il rovesciamento della tradizione è condotto con un'estrema raffinatezza.

Nel v.104 è, infine, descritto il terzo momento del suo risveglio, quello in cui si rende conto di avere anche gli occhi bendati: il poeta è riuscito a ricreare una sequenza

<sup>77</sup> L'associazione riorre in Plaut. *Merc.* 160 *Dormientis spectatores metuis ne ex somno excites?*; Catull. *Carm.* 63,42 *Ibi Somnus excitum Attin fugiens citus abiit*; *Carm.* 64,56 *Vt pote fallaci quae tum primum excita somno*; Sil. Ital. *Pun.* 17,100 *Excitis somno, multorumque ora uocantum*; Claud. *Carm.* 25,1 *Post resides annos longo uelut excita somno*; Paul. Nol. *Carm.* 24,166 *Somnoque mortis excita*

<sup>78</sup> Cfr. anche Opt. Porf. *Carm.* 10,18 *Audet magnanimo uati noua uincula mentis*; Alcuin. *Carm.* 1,807 *Saeptius addebant priscis noua uincula uinclis*.

concitatissima d'immagini, che accumula a ogni passaggio maggiore *suspance*, per culminare nella reazione illustrata nel v. 105.

Il v. 105 si apre, infatti, con i due verbi, *flet* e *clamat*, accompagnati dall'avverbio *simul*; le due azioni, del pianto e dell'invocazione, sono, inoltre, divise mediante la cesura tritemimera e pentemimera, venendo così messe in rilievo; l'associazione dei due verbi è, infine, sempre elegiaca e ovidiana e presente in Ovid. *Ars* 1,533 (*Clamabat flebatque simul, sed utrumque deceda*) e in *Rem.* 464 (*Quam quem flens clamat "tu mihi solus eras."*). Il procedimento di allusione elegiaca appare sempre simile: l'espressione, che in Ovidio serve a indicare una reazione imposta agli amanti infelici dall'amore, viene riutilizzata per indicare una reazione vissuta dall'amore a causa di donne infelicemente innamorate. L'intento vendicativo delle eroine elegiache è, dunque, perseguito e rappresentato, nel testo, a più livelli semantici.

Nell'ultima parte del verso, inizia il lamento e l'appello di Amore, che si prolunga fino al v. 114. L'appello del fanciullo prende avvio con l'apostrofe alle ninfe, che sono esortate ad affrettarsi, utilizzando la clausola altisonante e solenne *properate, sorores*, che compare anche in *Drac. Romul.* 10,448, riferita alle Furie: *Mox Furias admitte tuas; properate, sorores.*<sup>79</sup> Nel pentametro (v. 106) sono contenute altre due esortazioni parallele, espresse mediante due imperativi paralleli *demite, soluite*; l'asindeto che unisce le proposizioni contribuisce al carattere incalzante del ritmo della sequenza.

Nel distico successivo (vv. 107-108), Amore si rivolge invece alla madre, rimproverandola per la leggerezza con cui l'ha affidato ad altre mani: il patetismo dell'esclamazione è testimoniato dall'interiezione *heu* che apre il verso, ma anche dall'*iteratio* del termine *mater*, che tende a mettere in risalto il contrasto fra la natura e la funzione di madre di Venere e il suo comportamento sciagurato. La definizione di 'mater credula' data della dea, fra l'altro, è la stessa che Ifigenia dà della madre in *Drac. Orest.* 79 *Credula mater erat, quae me commisit Vlixi*: in entrambi i casi, l'attribuzione dell'aggettivo è giustificata da un affidamento poco fortunato del figlio da parte della madre<sup>80</sup>. Il rimprovero si unisce a stupore e incredulità nella interrogativa retorica che occupa il pentametro, con cui Amore chiede alla madre come possa aver preferito la sua cura alle viole e alle ghirlande (*violae aut sertis*).

Il verso successivo, il v. 109, si risolve in una serie di tre perifrasi, con cui il fanciullo invoca tutti i fattori che hanno contribuito alla distrazione della madre e alla sua perdita: si parte con le Grazie, che sono menzionate come in precedenza con il termine grecizzante *Charites*. Tuttavia, con un sottile gioco di parole, a loro viene attribuito l'aggettivo *ingratae*: la soluzione stilistica è emblematica del tono con cui il poeta conduce questa sezione elegiaca su Amore: ironico e leggero, ma sempre raffinato. Gli altri due elementi invocati sono il sonno e il bosco: incastonato fra i due termini è l'aggettivo *insidiose*, che effettivamente funge da *apo koinou* per entrambi.

Il pentametro (v. 110), come in precedenza, contiene una domanda retorica (*num periere?*), con cui è espresso lo stupore di Amore per la mancanza delle sue armi: a mala pena egli riesce a credere che siano andate perdute la faretra e le armi.

---

<sup>79</sup> Nella poesia latina umanistica la clausola compare identica in Mantov. *Sylv.* 4, 3, 59 *Et votis optata dies, properate sorores*; F. Molza *Eleg.* 2, 8, 189 *Vos vero ultrices mecum properate sorores*; T. Folengo *Epigr.* 29, 7 *Huc, huc et Charites properent Phoebique sorores*; Rota *Eleg.* 1, 2, 51 *Ibimus, o mecum doctae properate sorores*,

<sup>80</sup> Si riporta per esteso il passaggio di Draconzio in questione: *Drac. Orest.* 75-85: *Dixerat haec genitor, cui sic est uirgo locuta: / "Cum, pater, Hectoreos peteretis classibus agros, / Fraudis Vlixiae formatur epistola mendax, / Nomina uestra tenens, quasi iusseris ipsa uenirem / Ocius ad thalamos coniux sponsantis Achillis. / Credula mater erat, quae me commisit Vlixi; / Nec uocor ad thalamos, sed uictima trador ad aras. / At mitis pia templa deae: miserante Diana / Pro me cerua datur lugenda uicaria nullis. / Sic rapior cultris et seruiio turis alumna." / Casibus auditis doluit gauisus Atrides, / Qui numen ueneratus ait prece pectore ture:*

Nel distico successivo (vv. 111-112), l'ira del fanciullo si scaglia contro pastori e Napee, che sono intimati di rendergli le armi. Ancora una volta, dietro questa raffigurazione del dio Amore, c'è da scorgervi il sorriso bonario e arguto del poeta, il quale fa pronunciare al fanciullo una requisitoria, che è ingiusta, ma rispecchia le simpatie, o meglio le antipatie, di Amore. Pastori erano i bersagli del dio al v. 61, pastori e Napee sono i primi sospettati per la scomparsa delle armi. “*Genus infidum*” è addirittura definito quello dei pastori e “*infidae*” le ninfe Napee, a dimostrazione di un rapporto estremamente conflittuale che intercorre fra Amore e il mondo pastorale. D'altro canto, più in generale, controversa appare la presenza dell'amore nel mondo pastorale-bucolico, in cui esso assume i tratti di una forza quasi ‘maledetta’, che è o irraggiungibile o perniciosa. La dialettica qui evidente fra il dio Amore e il mondo dei pastori affonda, dunque, radici più profonde e si mostra come l'ennesima possibile versione di una tensione, che attraversa la poesia latina, ed è destinata a rimanere irrisolta.

La stessa formula *genus infidum* è elegiaca e viene usata da Propertio in *Eleg.* 3,13,23 (*Hoc genus infidum nuptarum, hic nulla puella*) per indicare le donne del suo tempo, in contrapposizione a quelle dei tempi di una volta. Il pentametro (v. 112) è occupato dall'esortazione a rendergli le armi: l'*iteratio* dell'imperativo *reddite*, l'uso dell'avverbio *nunc*, l'accostamento in asindeto dei due comandi contribuiscono a conferire al comando la perentorietà e insistenza, che è propria di certi capricci infantili, e si rivelano, pertanto, ulteriori fattori di resa realistica.

La disperazione dell'appello di Amore emerge ancor meglio nel distico successivo (vv. 113-114), in cui egli propone addirittura un compromesso con i pastori e le Napee, affinché, se hanno paura che possano nuocere loro le armi del dio, gli restituiscano almeno quelle destinate esclusivamente agli dei. La condizionale, con cui il dio cede parzialmente sulle posizioni dei pastori, occupa l'esametro, mentre al rinnovato comando è dedicato tutto il pentametro, che prende avvio con l'imperativo *reddite*.

vv. 115-118: Talia per lacrimas iterat puer. Ecce per hortos  
 Mota quidem questu pulchra Ariadna venit,  
 Qualis quae fraudem metuat, quae ferre dolenti  
 Quaerat opem. Sit opem poscere dignus Amor.

I versi successivi vedono l'arrivo di una figura ‘risolutrice’ per la condizione di prostrazione del dio Amore. Gran parte del verso 115 è ancora dedicata al dolore e alla disperazione del fanciullo, come mostra la formula *per lacrimas*. Gli ultimi due piedi, invece, fanno da introduzione a un nuovo arrivo, che viene svelato nel pentametro. Nell'esametro viene fornita solo la contestualizzazione della nuova figura *per hortos*; mentre è nel v. 116 che compare il nome della donna, Ariadna. L'attribuzione alla donna dell'aggettivo *pulchra*, che assume quasi il valore di epiteto, e la posizione di rilievo finale del verbo *venit* circondano la sua apparizione della solennità propria di una dea. Con lo stesso aggettivo e nella stessa posizione del verso è presentata la donna in Pontano *Coniug.* 1, 7, 42 *In gremio sistat, pulchra Ariadna, tuo*.

Nel pentametro è anche chiarita la ragione dell'arrivo, mediante il participio *mota* e l'avverbio *questu*. Di Ariadna, dunque, non vengono messe in risalto solo le qualità fisiche, ma anche quelle per così dire morali.

Nel distico successivo (vv. 117-8) questo aspetto viene ulteriormente approfondito, spiegando che la donna accorre perché ha temuto che il bambino fosse vittima di un inganno (*fraudem*) e con l'intento di portare aiuto a un sofferente (*dolenti*). La posizione di rilievo che assume il participio *dolenti*, collocato a fine del v. 117, enfatizza l'importanza dell'azione di soccorso di Ariadna e, di conseguenza, le sue qualità morali. Il pentametro, v. 118, si conclude, appunto, con una considerazione: la

speranza che Amore sia degno di chiedere aiuto ad Ariadna. La riflessione è, ovviamente, uno strumento celebrativo della donna, che la eleva a un livello superiore a quello divino: è il dio, infatti, che deve mostrarsi degno di fronte ad Ariadna alla sua nobiltà d'animo.

A questo punto inizia la sezione più arguta e 'pontaniana' della favola, la descrizione della liberazione di Amore, in cui viene messa in atto una consapevole sovrapposizione fra la figura di Venere e la figura di Ariadna. Il fanciullo, infatti, ancora bendato, crede che la donna sia la madre, a dimostrazione di quanto Ariadna sia simile alla dea della bellezza e dell'amore; in un secondo momento, il fanciullo si rende conto della verità, ma continua intenzionalmente nell'equivoco per godere delle carezze della donna.

vv. 119-124:

Ut dextram explicuit: "Mater mea" dixit, et illam  
 Iniicit in teneros, pectora blanda, sinus.  
 Ut matrem suasere sinus, surrisit, et inter  
 Verba iacit blandis oscula blanda sonis;  
 Mutua virgo refert, suasere quoque oscula matrem,  
 Dulceque nescio quid oscula Amoris habent.

La successiva scena di 'scioglimento' del dio è condotta con la contrapposizione parallela fra le azioni del fanciullo e quelle di Ariadna.

Nei vv. 119-120 è raffigurata dapprima la liberazione della mano (*dextram explicuit*) a cui segue l'esclamazione del fanciullo *mater mea*, che dà avvio al processo di sovrapposizione della figura di Ariadna a quella della dea Venere. Nel pentametro (v. 120) è descritto il successivo gesto di Amore che infila la mano appena liberata nel petto della donna. Il gesto è motivo di esaltazione della bellezza della donna, che viene celebrata mediante la duplice formula *teneros sinus e pectora blanda*; la prima formula è della tradizione elegiaca, dove compare in Tib. *Eleg.* 1,8,36 (*Dum timet et teneros conserit) usque sinus*, ma è molto cara anche al Pontano<sup>81</sup>; la seconda è, in pratica, incastonata nella prima all'interno del verso e compare molto tardi nella letteratura latina<sup>82</sup>, mentre in quella umanistica, in Strozzi *Erot.* 1, 8, 344 (*Duraque permulsit pectora blanda Venus*) viene riferita proprio a Venere<sup>83</sup>.

La confusione fra le figure di Venere e Ariadna è ulteriormente evidenziata nel v.121, avvalorata dalla somiglianza dei seni riscontrata da Amore (*ut matrem suasere sinus*): il fanciullo è convinto, toccando i seni della donna, che si trattino di quelli della dea e per questo fa un sorriso (*surrisit*). L'insistenza sul suono della sibilante *suasere*

<sup>81</sup> Il Pontano adotta la formula in Parthen. 2, 12, 14 *Dulciaque in tenero bella movere sinu*; Hendec. 1, 16, 14 *Idem cum tenero in sinu recumbis*; Hendec. 1, 24, 26 *Praetendunt teneros sinus, Neaera*; Hendec. 1, 27, 21 *In quarum tenero sinu recumbas*; Hendec. 1, 30, 36 *Cuius roridulo e sinu beatae*; Hendec. 2, 21, 21 *Haec te, dum tenero in sinu quiescis*; Uran. 3, 1371 *Iunxisset, teneroque sinu fovisset, et ore*; Erid. 1, 1, 56 *Et dominae in tenero molle cubare sinu*; Erid. 1, 17, 52 *Ludit et in tenero gratia amica sinu*; Erid. 1, 36, 42 *In Veneris teneros, fesse, recurre sinus*; Erid. 2, 18, 52 *Et nostra in tenero collocat ora sinu*; Erid. 2, 19, 10 *Pasyale in tenero ludit amata sinu*. Cfr. anche altre occorrenze nella poesia latina umanistica Basinio *Cyris* 9, 36 *Molliat in tenero perfoveatque sinu*; Strozzi *Erot.* 4, 1, 28 *Et teneros fulvo pressit in imbre sinus*; *Erot.* 4, 18, 8 *Excipiat tenero Laura pudica sinu*

<sup>82</sup> Cypr. Gall. *Gen.* 806 *Ast alius, blandi conseruans pectoris acta*; *Gen.* 1208 *Carceris hunc custos blando mox pectore mulcet*; Ven. Fort. *Carm.* 2,8,26 *Pectore quae blando clarior ipsa nitet*; Beda Cuthb. 1,219 *Ille, ut erat placidus, blando sic pectore fatur*; Wulfst. Swith. 2,1157 *Pectora blanda dei, pius ut succurreret illi*.

<sup>83</sup> Pontano Uran. 3, 341 *Idalium revocat; revocataque pectore blando*; Verino *Epigr.* 6, 8, 22 *At non flectentur pectora blanda virum?*; Di Natale *Carm.* 10, 9 *Te Charites blando stringebant pectore, Nais*; F. Molza *Eleg.* 2, 8, 172 *Inflecti blanda pectora dura prece*; Sporeni *Carm.* 2, 25, 27 *Ante Iovem blando cum sic dea pectore fatur*:

*sinus surrisit* avvolge la scena di una sorta di sibillio, sussurro quasi ad anticipare ed evocare il suono dei baci che viene evocato subito dopo, nel verso successivo.

Il pentametro è, infatti, occupato dall'immagine dei baci che il fanciullo dà ad Ariadna: il ricorso insistito all'aggettivo *blandus* sia per indicare i baci (*oscula blanda*), che per indicare il loro suono (*blandis sonis*), rientra ancora nella ricerca di tenerezza e dolcezza, che caratterizza la scenetta. L'associazione di *blandus* a *sonus* appartiene, d'altro canto, sempre all'elegia ovidiana, e compare in Ovid. *Rem.* 332 (*Hanc moueat, blandis usque precare sonis*) e in *Epist.* 16,260 (*Ausus sum blandis nuper adire sonis*)<sup>84</sup>. L'attribuzione dell'aggettivo *blandus* a *osculum* è, invece, molto più tarda<sup>85</sup>. Identico *incipit* adotta il poeta anche in *Verba iacit risu intingens, hinc rugat Aquinas*.

Nel successivo distico (vv. 123-124), è rappresentata la reazione di Ariadna, che ricambia i baci del bambino. La donna è qui definita con il sostantivo *virgo*, a rimarcare la condizione di giovane non ancora sposata e che deve ancora conoscere il marito, il cui incontro gli verrà profetizzato da Amore stesso nella parte finale della sezione. La prima parte del v. 123, fino alla cesura pentemimera, raffigura i baci contraccambiati da Ariadna, mentre nella seconda parte torna l'espressione del v. 121 *suasere matrem*: sono anche i baci della donna a rassomigliare a quelli di Venere stessa. Il pentametro (v. 124) è, infine, occupato da una riflessione sui baci di Amore, di cui viene messa in risalto la dolcezza indefinita, mediante la formula *dulce nescio quid*, che si avvicina molto a una elegiaca ovidiana, presente in Ovid. *Epist.* 18,82 *Nescio quid uisae sunt mihi dulce queri*, dove è riferita, però, al pianto degli alcioni<sup>86</sup>.

vv. 125-128: At postquam emicuere oculi et fax illa refulxit,

Visus Amor certe est, qui fuit ante puer;

Visa sua et puero mater, sic pectora suadent

Oraque, ni naevus prima labella notet.

Con i versi successivi si entra nel momento del disvelamento dell'equivoco. L'avversativa *at* che dà avvio al verso segna, appunto, l'inizio di un nuovo passaggio narrativo.

Nell'esametro, v. 125, viene rappresentato il momento in cui appaiono liberi delle bende gli occhi del fanciullo, che nella fantasia poetica del Pontano, vengono assimilati a vere e proprie fiamme, come mostra l'uso del verbo *emicuere* e l'espressione collocata dopo la cesura efteimimera: *fax illa refulxit*. La clausola spicca, oltre che per la posizione isolata nel verso, anche per l'allitterazione delle consonanti *x* e *f*: in questo modo, il verso si chiude con l'immagine in fortissimo risalto degli occhi splendenti del bambino. Il pentametro è dedicato, quindi, allo svelamento definitivo del bambino: le due identità

<sup>84</sup> Cfr. anche Manil. *Astr.* 2,147 *Et blandis diuersa sonis dulcemque per aures*; Eug. Tolet. *Carm.* 33,6 *Recreat et blandis anxia corda sonis*; Matth. Vind. *Piram.* 38 *Blandos permittit ire, redire sonos*. Per le occorrenze nella poesia umanistica: Pontano *Tumul.* 2, 50, 10 *Cantabunt blando carmina blanda sono*; Balbi *Carm.* 1, 6 *Musa vocat blandis emodulanda sonis*; Anger. *Erot.* 80, 14 *Venit Amor. blandos sic dedit ore sonos*; D'Arco *Num.* 3, 216, 14 *Ad blandum digithi sonum*; Navagero *Lusus* 2, 2 *Et strepitus blando per nemora alta sono*; F. Molza *Eleg.* 2, 2, 16 *Atque iterum in blandos quaelibet ire sonos*; M. A. Flamin. *Carm.* 3, 10, 6 *Et Zephyri blando murmurat aura sono*.

<sup>85</sup> Paul. Petric. *Mart.* 4,199 *Blandaue sanguineis affigens oscula membris*; Drac. *Romul.* 6,47 *Indue pinnatis precor oscula blanda sagittis*; Maxim. *Eleg.* 2,14 *Huic ego saepe, nefas, oscula blanda dedi?*; App. 2,18 *Applicutum labiis oscula blanda dabis*; Ven. Fort. *Carm.* 7,12,92 *Et quasi blanda loquens oscula libo labris*; *Carm. app.* 1,53 *Prensa piis manibus heu blanda per oscula pendens*; Alcuin. *Carm.* 4,48 *Oscula melligeris decies da blanda labellis*; *Carm. Cent.* 155,1 *Oscula hic duri defigunt blanda leones*; Arnulf. *Aur. Mil.* 150 *E latebris, redimunt oscula blanda metum*.

<sup>86</sup> Cfr. anche Ovid. *Pont.* 1,3,35 *Nescio qua natale solum dulcedine cunctos*; Maxim. *Eleg.* 5,10 *Nescio quid Graeco murmure dulce canens*.

di Amore che si sono affiancate nel racconto (quella di dio e quella di semplice bambino) si trovano affiancate anche nel verso: la prima parte è occupata dall'affermazione sulla natura reale del bambino: *Amor certe est*, la seconda sulla natura di semplice fanciullo con cui era stato avvertito da Ariadna: *qui fuit ante puer*. La giustapposizione qui in atto e questa insistenza sul continuo scambio fra forma apparente e reale sembra emblematica anche di un modo d'intendere il sentimento dell'amore, oltre che il dio, capace di mutare forme e faccia con disinvoltura e rapidità.

Nel distico successivo la prospettiva è capovolta ed è rappresentato come sia la vera natura di Ariadna a svelarsi agli occhi di Amore. Il v. 127 si apre, così, con il participio *visa*, che corrisponde al participio *visus* che dava avvio al verso precedente. In realtà, la vista della donna continua a trarre in inganno il fanciullo, in quanto Ariadna le sembra proprio Venere: l'intento celebrativo della moglie raggiunge, così, il suo culmine, tanto da assimilarla alla dea della bellezza e dell'amore. L'accostamento del termine *puero* e di *mater* sottolinea questa identificazione, mentre nel prosieguo, a ridosso dell'esametro e del pentametro, vengono presentati i caratteri che accostano la giovane a Venere: *pectora* (v. 127) e *ora* (v. 128). Nel v. 128, tuttavia, ne viene illustrata anche l'unica differenza: un neo che Ariadna ha sulle labbra: *Ni naevus prima labella notet*.

vv. 129-132: Sed tamen ingeminat: "Mater, da spicula, mater,  
 Redde arcum ac pharetram, telaque redde mihi."  
 Ecce autem geminae per murmura nota columbae  
 Ostendunt arcus atque ubi tela latent.  
 Eruit illa arcus et sentibus abdita tela,  
 Obducunt spinas qua tetigere rubi,  
 Tum puerum accingit pharetra, pharetraeque sagittas  
 Indidit, ipsa sua disposuitque manu.

L'avversativa *sed* con cui prende avvio il v. 129 segna una contrapposizione con la sequenza successiva, in cui ad Amore si svelava la vera natura della donna corsa in suo aiuto: il fanciullo, infatti, anche se consapevole della sua identità, decide di continuare nell'equivoco e trattare la donna come fosse la madre Venere. Nell'allocuzione riportata nel v. 129, dopo la cesura pentemimera, la donna è apostrofata con il termine *mater*, che viene, per di più, iterato a fine verso. Corrispondenti alle due apostrofi sono le due esortazioni rivolte ad Ariadna: la prima, contenuta nel v. 129, a porgergli le frecce, la seconda occupa tutto il pentametro ed è espressa con la ripetizione dell'imperativo *redde* e risulta, in sostanza, un ampliamento della precedente: il bambino le chiede di restituirgli arco, faretra e armi; l'*iteratio*, così come la posizione iniziale di rilievo dell'imperativo *redde* conferiscono, tuttavia, al secondo comando una forza maggiore e più intensa.

Nei versi successivi (vv. 131-2) il desiderio di Amore viene accontentato con un prodigio divino che ammicca all'epica virgilina: l'intervento di due colombe. L'arrivo provvidenziale di due colombe è narrato anche nel sesto libro dell'*Eneide*, in Verg. *Aen.* 6,190 (*Vix ea fatus erat geminae cum forte columbae*), dove è descritto come esse mostrino ad Enea la via per giungere alle porte dell'Averno. Ad accostare i due passaggi non è solo la formula identica usata per indicare la coppia di colombe, *geminae columbae*, ma anche le circostanze del loro arrivo: esse compaiono, in entrambi i casi, dopo un'invocazione di un figlio di Venere e, in entrambi i casi, sono inviate da Venere stessa, in quanto uccelli a lei cari.

L'arrivo prodigioso è segnato dall'introduzione *ecce autem*: la tensione narrativa della sezione non conosce sosta e i passaggi da un nucleo narrativo all'altro sono agili e scattanti.

Nel v. 132 viene svelata la funzione prodigiosa degli uccelli: se le colombe inviate ad Enea gli mostravano la strada per l'Averno, quelle apparse ad Amore gli mostrano il luogo in cui sono nascoste le sue armi.

Nel distico successivo l'attenzione torna su Ariadna, che si fa carico del recupero delle armi del fanciullo, ma l'episodio diventa ancora una volta occasione di encomio per la donna. Nel v. 133 veniva descritto il recupero delle armi dai rovi da parte della donna, nel pentametro corrispondente, v. 134, viene rappresentata la singolare reazione delle piante al tocco di Ariadna. Il verso prende avvio, infatti, con il verbo *obducunt* e il termine *spinas*: toccati dalla donna, i rovi nascondono le loro spine. Tutta l'immagine appare ancora più raffinata se confrontata con quella precedente delle armi nascoste fra i rovi: la scena è, quindi, fondata su un gioco di luci e ombre, condotto di pari passo con il motivo sull'alternanza fra nascondere e svelare. I rovi, che nascondevano le armi, le rendono ad Ariadna, ma, a loro volta, nascondono le proprie spine: al participio *abdita*, riferito alle armi, menzionate nell'esametro, corrisponde il verbo *obducunt* con cui si apre il pentametro; alle armi come strumento per ferire citate nel v. 133 (*tela*) corrispondono le spine del v. 134 (*spinas*). D'altra parte, tutta la favola raccontata in questa sezione elegiaca si fonda sul motivo trainante dell'occultare e dello svelare.

Nei vv. 135-136, l'attenzione del narratore continua a concentrarsi sui gesti di Ariadna, la quale non solo recupera le armi, ma le rende al fanciullo, sistemandogliele addosso. Nel distico vengono descritti minuziosamente e dettagliatamente i gesti della donna, scanditi puntualmente dalla serie di verbi *accingit*, *indidit* e *disposuit*. Il poliptoto che viene a formarsi con l'accostamento dell'ablativo *pharetra* e del dativo *pharetrae* è sintomatico della cura con cui sono seguite le azioni della donna nei due versi, fotografate in maniera sequenziale: prima viene presentata l'immagine della faretra legata ai fianchi del bambino, poi l'immagine della faretra si porta dietro quella delle frecce e, infine, è mostrato il gesto finale della donna, che dispone in ordine tutto l'"equipaggiamento" del bambino con le proprie mani. Il realismo e il mimetismo della scenetta evocano anche la suggestione di una madre premurosa e affettuosa che sistema i vestiti del figlioletto e, anche in questo caso, alla base del quadretto affrescato deve essere attivo nel poeta il ricordo di scene di vita quotidiana e familiare.

vv. 137- 140: Ridet Amor, gaudetque arcus tractare, sinuque  
Virginis e tenero vulnera sueta parat,  
Ore puer, sed fraude senex atque arte magister,  
Trux dis, trux homini, trux quoque et ipse feris.

L'obiettivo del narratore, nei versi successivi, ritorna a focalizzarsi sulla figura di Amore, che è ritratto nella sua reazione di contentezza e soddisfazione: collocato in posizione di rilievo incipitaria è, infatti, il verbo *ridet*, seguito immediatamente dal soggetto *Amor*. Dall'immagine sorridente del dio, espressa con una dichiarativa asciutta, ma perentoria, è dominato il distico e pervaso di una carattere positivo. Il distico contiene, ancora, un'immagine di grande tenerezza riconducibile alla vita quotidiana familiare: Amore che maneggia e gioca con le proprie armi in grembo alla donna. L'immagine non solo trasmette la suggestione di un bambino che gioca allegramente nel grembo della madre, ma delinea anche con grande abilità i tratti caratteriali del fanciullo Amore: in particolare, in questo frangente è messo in risalto la reazione infantile di gioia immediata e incondizionata conseguente alla realizzazione di un suo desiderio.

Dopo l'immagine del riso del dio, isolata dalla cesura tritemimera, si fa riferimento alla gioia che gli proviene dal maneggiare nuovamente il suo arco: l'espressione *tractare arctus*, qui impiegata per descrivere il gesto del bambino, viene utilizzata, a sempre proposito di Cupido, dal Pontano anche in *Uran. 5, 937 Atque faces tractare deae atque Cupidinis arcus*.

Il pentametro prende, invece, avvio con il termine *virginis*, collocato in posizione di rilievo, che, ancora una volta, sottolinea la condizione giovane donna non ancora sposata di Ariadna, ma che vuole, probabilmente, evocare anche una suggestione più lontana: quella della vergine Maria con in seno il figlio. Ovviamente, l'evocazione avviene in maniera contrastiva, in quanto di soggetto del tutto pagano è la raffigurazione del Pontano, e lontanissima da ogni valore o carattere religioso.

Il distico si chiude con un'allusione alla ripresa dell'attività da parte del dio, che prepara nuovamente i consueti attacchi: *vulnera sueta parat*: il progetto delle eroine elegiache è, dunque, irrimediabilmente fallito e, non a caso, il successivo distico è occupato da una definizione del dio, che è un'amaro constatazione della sua forza e invincibilità.

I vv. 139-140 si risolvono, infatti, in una lunga e icastica definizione del dio, giocata sul contrasto fra l'aspetto infantile e la maturità della sua scaltrezza. Il v. 139 si apre con l'espressione *ore puer*, che è isolata mediante la cesura tritemimera: la pausa approfondisce il contrasto con la seconda definizione data del dio: *fraude senex*, che n'evidenzia la slealtà. La serie di definizioni è attraversata, dunque, da una tensione sempre crescente che culmina, nel v 139, con la clausola di ascendenza epica *arte magister*<sup>87</sup>. Il pentametro è occupato, ugualmente, da una serie di definizioni del dio, disposte secondo un ritmo ascensionale e scandite dall'aggettivo *trux*. L'aggettivo viene ripetuto per ben tre volte, accompagnato da tre diversi ablativi che lo specificano: dapprima è rimarcata la crudeltà del dio nei confronti degli dei (*dis*), poi degli uomini (*hominis*), infine delle belve (*feris*). Quella designata, dunque, è una scala di crudeltà che sale man mano che scende l'autorevolezza dell'obiettivo degli attacchi di Amore: se è, infatti, più facile per un dio difendersi da un altro dio, diventa molto difficile farlo per un uomo e addirittura impossibile per un animale. La formula *quoque et ipse* contenuta nell'ultimo membro della serie ternaria, e riferita alle belve, batte l'accento appunto sulla impietosa crudeltà con cui agisce il dio.

vv. 141-148: Mox collo implicitus nymphae, puerilia iungit

Oscula et alternos provocat ore iocos,  
Paulatimque dolos meditans inspirat amicum  
Virus, et a tacitis inficit ossa notis:  
"Nec tua non nostrae versabunt pectora curae,

<sup>87</sup> La clausola compare, in realtà, nella poesia epica inizialmente con il termine *magistra* anziché *magister*: Verg. *Aen.* 8,442 *Nunc manibus rapidis, omni nunc arte magistra*; *Aen.* 12,427 *"Non haec humanis opibus, non arte magistra*; Proba *Cento* 1,532 *Deducunt socii nauis atque arte magistra*; Damas. *Carm.* 5,1 *Non haec humanis opibus, non arte magistra*; Sidon. *Carm.* 2,420 *Diripiunt diuersa oculos et ab arte magistra*; *Carm.* 11,30 *Exstantes late scopulos atque arte magistra*; Anth. Lat. 15,39 *Non haec humanis opibus, non arte magistra*; Anth. Lat. 154,1 *In medio generata salo nunc arte magistra*; Anth. Lat. 666,3 *Quas cum docta manus produxerit arte magistra*; Anth. Lat. 719a,78 *Non haec humanis opibus, non arte magistra*. L'uso del termine maschile è registrato solo in Coripp. *Ioh.* 3,148 *Obice contorto patulum celer arte magister*. Molto diffusa la clausola anche nella poesia umanistica: Lovati *Epist.* 4, 69 *Non secus Eolio lassatus in arte magister*; Guarino *Carm.* 55, 79 *Hic ubi iam tabulae perfecerat arte magistra*; Panorm. *Herm.* 1, 26, 3 *Etsi grammatica instituas hunc arte magister*; Zuppario *Alf.* 6, 9 *Imperat ire novas et claros arte magistero*; Pontano *Uran.* 4, 472 *Instructusque hominum curis et ab arte magistra*; *Hesp.* 2, 433 *Natura ductus, dulcis ne ex arte magistra*; *Coniug.* 1, 9, 31 *Arte igitur natura iuvatur, et arte magistra*; *Coniug.* 1, 9, 31 *Arte igitur natura iuvatur, et arte magistra*; Corsini *Comp.* 3, 28 *Neve gubernator nec doctus in arte magister*; Sasso *Epigr.* 1, 73, 5 *Non laqueis captus, non aucupis arte magistri*; *Epigr.* 2, 23, 5 *Pyramidum doctos qui vicerat arte magistero*.

Quique sinu teneor, corde fovebor Amor,  
Nec vates derit, qui te quoque cantet, et illi  
Ipse adero, ipsa tibi grata futura parens."

Dopo la pausa riflessiva dell'ultimo distico, con il v. 40 riprende la narrazione, con il solito ritmo sostenuto e avvincente, segnato dall'avverbio *mox*. Nei vv. 141-142, Amore è descritto dapprima intento ad abbracciare la donna, poi a darle e provocare baci. Ariadna viene, in questo caso, definita *nympha*, benché non si fosse in nessun caso fatto riferimento a una sua natura ninfa in precedenza. La stessa Monti Sabia individua la discrepanza e propone una scelta lessicale dettata da motivi metrici, che ci sembra la spiegazione più probabile.<sup>88</sup>

L'uso del verbo *implico* associato al termine *collo* per indicare l'abbraccio è anche elegiaco: in Tib. *Eleg.* 1,4,56 *Post etiam collo se implicuisse uolet* è riferito agli abbracci che il ragazzo amato ricambierà, una volta che lo si sia assecondato. In Ovid. *Met.* 1,762 *Dixit et implicuit materno brachia collo*, la stessa espressione sta, invece, a designare proprio un abbraccio materno: quello di Fetonte alla madre Climene. Entrambi i testi classici, quindi, contengono una suggestione che si addice bene alla sezione corrente: quello tibulliano per l'immagine dell'abbraccio che interviene dopo la realizzazione di un desiderio, quello ovidiano per il carattere di abbraccio materno attribuito al gesto.

Dopo la cesura efemimera prende avvio la rappresentazione di una nuova scena, dominata dal motivo dei baci che il bambino dà alla donna. Il termine *oscula* scivola in *enjambement* nel pentametro, mentre l'aggettivo *puerilia* a esso riferito è collocato nel verso precedente, in posizione di rilievo, subito dopo la cesura efemimera: l'immagine si avvicina molto a quella di Ovid. *Met.* 6,626 (*Mixtaque blanditiis puerilibus oscula iunxit*), sia per l'uso lessicale, come mostrano l'impiego del verbo *iungo*, del termine *osculum* e dell'aggettivo *puerilis*, sia per la situazione descritta, dal momento che in Ovidio si tratta dei baci dati a Procne dal figlio Iti. Nel prosieguo del pentametro è, invece, rappresentato un ulteriore gesto del fanciullo, emblematico del suo carattere scaltro: Amore porta avanti il gioco, provocando nuovi baci nella presunta dea: la formula *provocat ore* è quasi identica a una formula, ancora una volta, elegiaca ovidiana, che ricorre in Ovid. *Fast.* 1,456 *Quod tepidum uigili prouocet ore dieme* in Ovid. *Pont.* 1,4,58 *Quam primum roseo prouocet ore diem!*<sup>89</sup>

A quest'immagine di grande vivacità e argutezza segue una nuova azione 'proditoria' del dio. L'avverbio *paulatim*, che occupa l'*incipit* del v. 143, segna il passaggio a una nuova fase e mantiene costante la tensione narrativa. Dopo l'avverbio, spicca, il termine *dolos*, isolato, mediante la pentemimera, dal participio *meditans* a cui si riferisce<sup>90</sup>: si sta presentando, quindi, gradualmente, un nuovo inganno del dio. La tensione narrativa viene accresciuta dall'accostamento al verbo *meditans* dell'altro verbo *inspirat*; la collocazione dell'aggettivo *amicum*, lasciato in sospeso, in fine di verso contribuisce, poi, ad aumentare l'attesa per la narrazione, che trova soluzione nel verso successivo con il termine *virus*, che spicca in posizione incipitaria e dominante del pentametro. Ovidiana è anche l'associazione del verbo *inspiro* e del termine *virus* per indicare la diffusione di veleno e Ovidio vi ricorre in *Met.* 2,800 (*Inspiratque nocens uirus piceumque per ossa*), in riferimento all'Invidia che trasmette il proprio veleno nocivo in Aglauro.

<sup>88</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 141, p. 132

<sup>89</sup> Cfr. anche Sen. *Epigr.* 49,6 *Facundo patruos prouocet ore duos*; Laus Pis. 232 *Maeoniumque senem Romano prouocat ore*

<sup>90</sup> Il poeta associa il verbo *medito* al termine *dolos* anche in *Uran.* 4, 166 *Ridet laeta dolosque oculis meditatur, et ignem*. Per altre occorrenze nella poesia latina umanistica: Naldi *Volaterrais* 1, 368 *Ecce, dolos, fraudes varias meditatus et artes*; Mantov. *Parth.* I 2, 360 *Invenisse, dolos meditans exsultat inani*; Marullo *Epigr.* 1, 42, 28 *Verbaque de tacitis mutua ferre notis*.

Com'era stato per la ninfa Sebethide, il fanciullo sta diffondendo, con i suoi baci, il veleno d'amore nella donna: nel caso della Sebethide, il veleno veniva definito *tacitum venenum* e la sua diffusione nelle membra della ninfa era indicata con l'espressione *sensus inficit*. In questo caso, l'espressione usata per rappresentare l'effetto del veleno è sempre veicolata dal verbo *inficio* (*inficit ossa*) e l'idea della silenziosità della sua azione è ancora una volta messa in evidenza, mediante l'aggettivo *tacitis* riferito a *notis*; ma cambia la definizione del veleno, che è chiamato *amicum virus*. Nel ricorso all'aggettivo *amicum* è da scorgere il punto di vista del narratore, del Pontano: Amore sta infondendo in Ariadna il suo veleno e pronosticandole il suo amore per il poeta. È, dunque, un veleno d'amore che si rivolgerà a favore del poeta stesso e, in questo senso, gli è amico.

Nei vv. 145-148 è riportata una 'profezia' che Amore pronuncia ad Ariadna a mo' di ricompensa per le premure dimostrate.

Nel primo distico del discorso (vv. 145-146), il dio le preannuncia le pene d'amore che ella dovrà comunque affrontare. La negazione *nec*, con cui si apre il discorso, sottolinea l'inevitabilità della sofferenza amorosa. Per indicare il dolore amoroso, inoltre, si ricorre all'associazione del verbo *verso* e del termine *pectora*, che è, come al solito, ovidiana ed elegiaca. In Ovidio soggetto del verbo è, però, sempre il termine *amor*: Ovid. *Am.* 1,2,8 *Et possessa ferus pectora uersat Amor*; *Ars* 3,718 *Nunc iuuat: incertus pectora uersat amor*; Ovid. *Epist.* 12,211 *Viderit ista deus, qui nunc mea pectora uersat*, mentre nel testo pontaniano, in cui si vuole evidenziare l'idea dello struggimento amoroso, soggetto sono gli affanni, le *curae*<sup>91</sup>. Amore, d'altra parte, è soggetto delle proposizioni successive, contenute nel pentametro.

La prima parte del v. 146 è occupata da una relativa, con cui Amore indica il suo attuale stato, la collocazione in grembo alla donna; nella seconda parte del verso, invece, il fanciullo preannuncia la sua futura presenza nel cuore della donna, mediante la formula *faveo corde*<sup>92</sup>. Nella lunghezza ridotta di un pentametro, il poeta concentra con estrema raffinatezza un quadro che abbraccia il presente e il futuro di Ariadna e gioca con il valore letterale e traslato di una stessa immagine. Amore, che al momento si trova in grembo alla donna, brucerà in futuro nel suo cuore: la raffigurazione della presenza di Amore in seno ad Ariadna, da realistica si fa traslata, scoprendo le intenzioni metaforiche della sezione, che allude all'amore fra il poeta e la moglie.

Nel successivo distico, il dio, quasi a compensazione della profezia relativa alle pene d'amore, pronostica alla donna l'amore di un grande poeta, un vate. La negazione *nec* con cui si apre il v. 147 richiama quella del v. 145, il termine immediatamente successivo, *uates*, rappresenta, invece, una forma di auto-omaggio e autocelebrazione del poeta. Non solo il poeta si sta raffigurando come un vate, ma egli si sta assimilando ai poeti elegiaci della tradizione, le cui donne sono state in precedenza protagoniste dell'agguato ad Amore. L'avverbio *quoque* riferito al pronome *te*, ad Ariadna, rappresenta, infatti, un'allusione alle eroine elegiache menzionate: "anche Ariadna" e non solo Lesbia e le altre, avrà il proprio cantore. Il pronome *illi*, riferito al poeta, rimane sospeso in fine verso, cosicché il verso viene aperto e chiuso da un riferimento al poeta.

Nel pentametro corrispondente è invece dichiarato l'aiuto che sia il fanciullo che la madre presteranno alla coppia: il verso 149 prende avvio con il pronome *ipse* e si chiude con il termine *parens*, a testimonianza dell'aiuto congiunto di madre e figlio nei

---

<sup>91</sup> Con il termine *cura* il verbo *verso* compare nella poesia latina umanistica in Poliz. *Ilias* II 4 *Iupiter arcano versabat pectore curas*; *Ilias* II 42 *Ille autem curas animo versabat inane*

<sup>92</sup> La formula ricorre in Stat. *Silu.* 5,1,248 *Corde foues longumque uetas exire dolorem?*; Sil. Ital. *Pun.* 3,505 *Contra uirum fouet hortando reuocatque uigorem*; Cypr. Gall. *Deut.* 58 *Sabbata diligite, sincero et corde fouete*; Prosp. *Ingrat.* 1,144 *Corde foues, quod in ore premis: coniungere amicis*; Prou. 955 *Cuius spem ueniae firmato corde fouentes*

confronti di Ariadna e del figlio. Significativa è l'affermazione che qui il poeta fa pronunciare ad Amore: fargli dichiarare solennemente che assisterà il poeta, è un modo per rimandare ai caratteri e ai contenuti della sua poesia e alla sua predilezione per la tematica amorosa.

L'avventura di Amore, a questo punto, volge al termine e nei versi successivi ne è descritto l'epilogo.

vv. 150-158: Haec ait, et nitidis coelo se sustulit alis;  
 Qua volat, auratae signa dedere comae.  
 Ad matrem properat, nam vidit ab aere matrem:  
 Excipitur roseo matris ab ore suae.  
 Quae postquam pueri casus et vincula novit,  
 Detersit lacrimis quaeque fuere notae,  
 Et solata simul, simul et miserata, papillas  
 Obtulit; admovit labra manusque puer,  
 Deque sinu fluxere aurae, fluxere Favoni,  
 Atque arabum afflatu prata oluere nemus.

La formula *haec ait* sancisce solennemente la fine del discorso di Amore. L'immagine immediatamente successiva, delimitata dalla cesura tritemimera, è quella del dio che si alza in volo, caratterizzata da un'estrema luminosità: non solo, infatti, le ali vengono aggettivate con l'attributo *nitidis*, secondo un'associazione che in Manil. *Astr.* 5,366 *Plumeus in caelum nitidis Olor euolat alis* è adottata per le ali del cigno<sup>93</sup>, ma nel pentametro, v. 151, l'immagine si fa ancora più grandiosa: la luce della sua chioma si estende a ogni luogo toccato dal suo volo e contribuisce alla resa dell'idea di luminosità e fulgidezza l'attributo *auratus* assegnato alla chioma.

Nel distico successivo l'immagine del volo si carica di dinamismo grazie al verbo *properat*; messo in evidenza dalla sua collocazione fra la cesura tritemimera e la pentemimera: la prima parte del verso, *ad matrem*, contiene l'indicazione della meta del suo volo, mentre la seconda parte è occupata da una parentetica esplicativa. La figura di Venere torna prepotentemente protagonista: non solo il termine *mater* occupa gli estremi del v. 151, ma è ripetuto anche nel pentametro, in cui si descrive l'accoglienza riservata al bambino dalla madre, che lo accoglie con un bacio. La formula *roseo ore*, usata per indicare metonimicamente il bacio di Venere, è la stessa adottata in Verg. *Aen.* 2,593 (*Continuit roseoque haec insuper addidit ore*), sempre in riferimento a Venere<sup>94</sup>. Nel passo virgiliano, fra l'altro, l'uso della formula segue un'apparizione della dea circondata di luce, che ricorda le immagini appena schizzate in riferimento ad Amore: *Aen.* 2,590-3 *Obtulit et pura per noctem in luce refulsit / Alma parens, confessa deam qualisque uideri / Caelicolis et quanta solet, dextraque prehensum / Continuit roseoque haec insuper addidit ore.*

I successivi versi sono tutti dedicati a una scenetta di grande tenerezza che descrive i gesti affettuosi della dea nei confronti del figlio. Il distico costituito dai vv. 153-154 è ancora dominato dal ricordo delle disavventure del bambino:

<sup>93</sup> Altre occorrenze dell'associazione nella poesia latina medievale e umanistica si riscontrano in: Odo *Carm.* 18, 59 *Et tamen hinc nitidis in coelum se tulit alis*; Pontano *Coniug.* 1, 1, 141 *Haec precor, haec utinam nitidis argenteus alis*; Mantov. *Parth.* I 1, 306 *Cui comes in lucem nitidis argenteus alis*; Fr. Luisini *Carm.* 2, 171 *Obsequitur Gabriel nitidis perlucidus alis*; Aleand. iun. *Mocen.* 1, 80 *Ultimus assistit nitidis Cyllenius alis*,

<sup>94</sup> La formula ricorre anche in Ovid. *Met.* 7,705 *Pace deae; quod sit roseo spectabilis ore*; Ovid. *Pont.* 1,4,58 *Quam primum roseo prouocet ore diem!*; Val. Fl. *Argon.* 6,674 *Iam tenet; extremus roseo pudor errat in ore*; Sil. Ital. *Pun.* 7,448 *Cum sic suspirans roseo Venus ore decoros*; Mart. *Epigr.* 11,56,12 *Conuiuas roseo torserat ore puer*; Sidon. *Carm.* 7,199 *Hippolytus roseo sudum radiabat ab ore*; Drac. *Romul.* 8,493 *Vmbret et in roseo prorumpat flosculus ore*; *Carm. epigr.* 1109,14 *Ostendens roseo reddidit ore sonos*

l'apprendimento delle peripezie vissute da Amore, sintetizzate nel v. 153 con la formula *casus et vincula*, causa il gesto dipinto, con grande delicatezza nel v. 154, in cui è descritta la madre che asciuga al figlio le lacrime, gli ultimi segni della sua paura (*lacrimis qua eque fuere notae*).

La stessa delicatezza e tenerezza emerge dal successivo quadretto, racchiuso sempre nella composta misura del distico, che mette in scena l'allattamento del bambino. Nel v. 155, lo stato d'animo allo stesso tempo premuroso e apprensivo della madre è fissato nella struttura chiastica *solata simul simul et miserata*. Il termine *papillas* rimane escluso dal chiasmo, isolato nel verso e diviso per *enjambement* dal verbo corrispondente *optulit*, assumendo, in questo modo, uno spiccato rilievo. Tutto il pentametro è, infatti, dominato dall'immagine del fanciullo che allatta, accostando labbra e mani al seno della mamma: l'associazione del verbo *admoueo* e del termine *labra* occorre anche in Verg. *Ecl.* 3,43 (*Necdum illis labra admoui, set condita seruo*) e in *Ecl.* 3,47 *Necdum illis labra admoui, sed condita seruo*.

Il tenerissimo quadretto affrescato, e l'intera favola, si conclude con un'ariosa e grandiosa celebrazione di Venere, dal cui seno s'immagina che si sprigioni la brezza della primavera e un profumo di essenze arabe che si diffonde nei prati. Nel v. 157 i toni enfatici e celebrativi sono testimoniati dall'*iteratio* del verbo *fluxere*, a cui è riferito prima il soggetto *aurae*, poi *favoni*. Nel pentametro corrispondente ad essere esaltato è il profumo del soffio che si sprigiona dal seno di Venere, che invade i prati ed è assimilato a quello di un bosco arabo (*nemus arabo*). La menzione di una località esotica ha sempre come fine l'esaltazione del profumo di Venere: infatti famose e pregiate sono, infatti, nell'immaginario collettivo, le essenze orientali.

vv. 159-160: Haec postquam Antiniana, novum coryleta dederunt  
Cum plausu gemitum ac veterem indolere querelam.

Con il v. 158 si chiude la sezione in distico dell'ecloga. I due versi successivi costituiscono una sorta di commento al racconto, illustrando la reazione dei noccioli all'ascolto della favola.

La formula ellittica *haec postquam Antiniana* che apre il v. 159 funge da sigillo solenne del racconto; simile l'uso in Sil. Ital. *Pun.* 11,410 (*Haec postquam Venus, applaudit lasciuus et alto*), dove però il soggetto è proprio quella Venere, che qui è stata appena descritta.

Giustapposta a questa formula è la reazione dei noccioli, che è appena accennata nel v. 159, alla fine del quale rimane in sospeso il verbo *dederunt*. È nel verso successivo che la reazione è illustrata chiaramente: i termini *gemitum* e *querelam* rivelano, ancora una volta, il dolore legato alla pianta del nocciolo, che viene intensificato dalla particolare scelta stilistica adottata nella connotazione dei due termini: all'aggettivo *novum* riferito a *gemitum* viene contrapposto l'aggettivo *veterem* del termine *querelam*.

vv. 161-5: Illa iterum solata: "Quid, o moestissima, dixit,  
Nunc corylus, Coryle? Sors haec tua nunc quoque multis  
Invidiae est; lacrimae flores, suspiria fructus  
Dant tua. Non paucis livor quoque profuit, et te  
Invidia extollet, parietque iniuria famam."

Gli ultimi versi dell'ecloga sono costituiti da un'allocuzione della ninfa Antiniana al nocciolo, pronunciata con l'intento di consolarla per il suo destino. Il carattere

consolatorio dell'intervento è mostrato dal participio *solata* attribuito ad Antiniana nel v. 161. L'intervento della ninfa prende avvio con una interrogativa, con cui chiede, in maniera retorica, le ragioni del dolore del nocciolo. Il patetismo delle sue parole emerge dall'apostrofe rivolta alla pianta e dal participio superlativo adottato in essa: *moestissima*.

Il v. 162 si apre, invece, con l'accostamento del termine *corylus* al nome *Coryle*: in questo modo, non solo vengono affiancate le due nature del nocciolo: ora pianta, un tempo ninfa, ma viene creato anche un efficace gioco di parole. Nel prosieguito del verso, la ninfa adduce argomenti consolatori per la pianta. La sorte del nocciolo è addirittura motivo di invidia per molti: il termine *invidiae* scivola con il verbo *est* a *incipit* del verso successivo, v. 163, con una posizione di rilievo che ne esalta l'effetto di sorpresa sortito. L'invidia era stato il motivo principe della trasformazione della ninfa in pianta; la sua trasformazione è ora per molti motivo d'invidia. La spiegazione di tale asserzione è condotta subito dopo con la contrapposizione di termini del dolore: *lacrimae*, *suspiria* a termini 'positivi' quali *flores* e *fructa*. Nel verso successivo, con *enjambement*, scivola il verbo *dant* e l'aggettivo *tua*, in rilievo. È, dunque, nei frutti e nei fiori che la pianta deve rinvenire il motivo di consolazione della sua condizione.

Gli ultimi due versi dell'ecloga (vv. 164-5) contengono una massima di carattere sentenzioso, che funge anche da "morale" per il suo mito di trasformazione. Un altro argomento consolatorio è contenuto, infatti, nell'affermazione di carattere generale del v. 164 *non paucis livor quoque profuit*, con cui si ricorda che l'invidia è stata di vantaggio a molti, mentre l'ultimo verso contiene una sentenza relativa e limitata al nocciolo. Con un procedimento retorico che va dall'argomentazione di carattere generale per soffermarsi al particolare, nell'ultimo verso viene pronosticata la fama che deriverà al nocciolo dalla sua trasformazione. L'invidia, che n'era stato il motivo, diventa, pertanto, in ultima analisi il mezzo che gli consentirà di avere gloria se non fosse stata trasformata in albero, *Coryle* non verrebbe ora apprezzata per i suoi frutti e i suoi fiori e non avrebbe dei cantori come Meliseo, Patulci ed Ariadna, pronti ad onorarla con i loro canti. Con questa inversione paradossale di elementi negativi ed elementi positivi si chiude la consolazione per il nocciolo: l'ultimo intervento di Antiniana si profila, perciò, come un'argomentazione retoricamente ben strutturata e che fa ricorso ai migliori e più scaltriti strumenti della retorica.

## *Quinquennius*

### Introduzione

Il sesto componimento della raccolta delle *Eclogae* è costituito da un dialogo fra una madre, di nome Pelvina, e un figlio, di nome Quinquennio, come c'informa la didascalia stessa dell'ecloga. Per quanto riguarda il nome attribuito alla donna, Pelvina, non se ne registrano altre attestazioni, ed è forse da ricollegare al termine *pelvis* che sta a indicare un catino, paiolo, forse con l'intenzione di richiamare la dimensione privata e domestica, a cui la figura materna appartiene, mentre quello del figlio è un nome parlante, che fa riferimento all'età del bambino. Dietro i due personaggi sono da ravvisare le figure della moglie e del figlio Lucio, come propone la Monti Sabia<sup>1</sup> e come, d'altra parte, fa immaginare anche lo sguardo affettuoso che emerge dalla rappresentazione del dialogo e il realismo che lo caratterizza.

Il dialogo fra madre e figlio si sviluppa per tutta l'estensione del componimento, incentrandosi su motivi che hanno ben poco di bucolico. Escluso dal primo nucleo di ecloghe licenziate dall'autore, il *Quinquennius* entra, infatti, solo in secondo momento, per volontà di P. Summonte, a far parte della raccolta, com'era stato per la *Coryle*<sup>2</sup>. Sulle ragioni e i criteri d'inclusione deve aver influito sul Summonte la sua struttura dialogica, che, nell'accezione ormai ampia, slabbrata e spostata sul teatrale dell'ecloga, poteva costituire una condizione sufficiente all'attribuzione della definizione di ecloga.

Nella sezione iniziale la madre è occupata a rassicurare il figlio, impaurito dal temporale: alla domanda da dove provengano il fragore e i fuochi del cielo, Pelvina risponde, facendo credere al figlio che siano gli effetti dello scoppiettare delle caldarroste che preparano gli dei (vv. 1-10).

La seconda parte dell'ecloga ruota interamente attorno alla figura dell'Orco (vv. 11-36). Dapprima la madre cerca di rassicurare Quinquennio dalla paura che gli incute la figura (vv. 11-23), successivamente passa alla descrizione della sua duplice natura: crudele mostro con i bambini che non obbediscono, amico dolce e premuroso per i bravi bambini (vv. 24-36).

Nei versi successivi Pelvina cerca di spiegare al figlio la natura del dio che si prende cura di tutto (vv. 36-56): la sezione si sviluppa come un elenco di doni che la madre prometterà al bambino che riceverà dal dio e di doni richiesti dal bambino stesso, ma presenta anche una sequenza centrale (vv. 49-54) in cui è descritta con gli occhi infantili la funzione religiosa cristiana.

La sezione successiva (vv. 57-68) s'incentra, invece, sul motivo dell'enuresi infantile di Quinquennio, il quale la spiega e giustifica descrivendo un sogno notturno.

Nella sezione finale (vv. 69-82) ritorna, nelle parole di Pelvina, ad essere evocata la figura dell'Orco e la sua doppia natura di nemico dei bambini disobbedienti e amico di quelli obbedienti.

L'ecloga si chiude (vv. 83-87), infine, con l'immagine del bambino che si addormenta cullato dal suono della ninna nanna della madre.

Il carattere che spicca immediatamente nell'ecloga è la straordinaria spontaneità che il poeta riesce a imprimere al dialogo, avvalendosi non solo d'immagini e termini di grande realismo, ma anche di una estrema attenzione alla psicologia infantile. La dimensione realistica s'intreccia, infatti, nel componimento, a una dimensione più

<sup>1</sup> I. I. Pontani *Eclogae, Nota introduttiva all'ecloga*, p. 134.

<sup>2</sup>Vedi p. 00.

‘fantasiosa’ che esprime o asseconda il mondo immaginifico del bambino, a seconda che a parlare sia il bambino o la madre.

Quest’attenzione e quest’interesse per il mondo infantile costituiscono il carattere sicuramente più atipico e originale dell’ecloga, che è completamente assente nella tradizione bucolica e, in generale, non costituisce un motivo d’interesse nella letteratura latina.

Quasi penetrante è, invece, il modo con cui il poeta segue lo sviluppo dei ragionamenti di *Quinquennio* e del dialogo fra genitrice e figlio nel componimento in questione, sempre attento a perseguire un mimetismo tanto psicologico quanto linguistico.

Le movenze del parlato sono rese in maniera efficace mediante le interiezioni, le insistite *antilabai*, i continui *enjambement* che scardinano l’ordine troppo ingessato della misura metrica, il ricorso a termini che rappresentano oggetti comuni e che sono originali e privi di attestazione o che nella tradizione latina compaiono preferibilmente nel filone satirico-epigrammatico. La contiguità con la tradizione satirica latina si spiega non solo con la comune esigenza di realismo, ma anche con una comune e più sottile sensibilità. O meglio, si spiega con una stessa esigenza e ambizione: quella di rappresentare a fini ‘didascalici’, ‘costruttivi’ la vita reale, perché è solo parlando in termini reali e con termini reali della vita e del mondo circostante che si può intervenire su di esso. Anche il componimento del Pontano è attraversato da una forte tensione pedagogica e didascalica, come rivela la stessa didascalia *Institutio ad vitae cultum et religionem*. In questo senso i rapporti che intercorrono fra quest’ecloga e la tradizione satirica latina sono ben saldi e ben motivati.

La figura di Pelvina, in particolare, si mostra “conduttrice” delle reazioni emotive del bambino, adottando argomenti che arrivano con rapidità al bambino e che si basano, sostanzialmente, sul meccanismo di mostrare ricompensa e deterrente ai suoi comportamenti.

Tuttavia, rispetto alla tradizione satirica, interviene nel testo pontaniano una differenza di fondo: la tenerezza e dolcezza che pervadono tutto il dialogo e che scalfiscono e stemperano i toni che potrebbero farsi, a volte, triviali o crudi. Per cui, nel componimento si arriva a parlare dei bisogni fisiologici del bambino, usando termini come *urina* e *lotia*, quasi banditi dalla poesia classica latina, senza neppure sfiorare il volgare. Il tono si mantiene dolce, aggraziato, delicato, grazie all’innocenza e spontaneità fanciullesca che viene abilmente rappresentata.

D’altra parte la presenza della tematica infantile e quest’attenzione alla vita infantile avvicina il *Quinquennius*, a un’altra opera del Pontano stesso: essa emerge, infatti, anche nel *De amore coniugali* e, in particolare, nella sezione finale, che è occupata da dodici *Nenie*.

D’altra parte, la stessa ecloga ricorre alla suggestione della nenia e si chiude con una scena in cui la madre fa addormentare il bambino al suono della ninna nanna. Il *Quinquennio* mostra affinità evidenti in particolare con una nenia, la settima, con cui condivide l’evocazione della figura dell’Orco, che è centrale in entrambi i componimenti.

La settima nenia è tutta incentrata sulla figura dell’orco e presenta una sua descrizione a tinte fosche:

#### 14. Naenia septima nugatoria ad inducendum soporem.

##### **mater loquitur**

Fuscula nox, Orcus quoque fuscus; aspice, ut alis

Per noctem volitet fuscus ille nigris.

Hic vigiles captat pueros vigilesque puellas.

Nate, oculos cohibe, ne capiare vigil.

Hic captat seu quas sensit vagire puellas,  
 Seu pueros. Voces comprime, nate, tuas.  
 Ecce volat, nigraque caput caligine densat,  
 Et quaerit natum fuscus ille meum,  
 Ore fremit, dentemque ferus iam dente lacessit,  
 Ipse vorat querulos pervigilesque vorat,  
 Et niger est, nigrisque comis nigroque galero.  
 Tu puerum clauso, Lisa, reconde sinu,  
 Luciolum tege, Lisa. Ferox quos pandit hiatus,  
 Quasque aperit fauces, ut quatit usque caput.  
 Me miseram, an ferulas gestat quoque? Parce, quiescit  
 Lucius, et sunt qui rus abiisse putent;  
 Rura meus Lucillus habet, nil ipse molestus,  
 Nec vigilat noctu conqueriturve die.  
 Ne saevi, hirsutas manus tibi comprime, saeve;  
 Et tacet, et dormit Lucius ipse meus,  
 Et matri blanditur, et oscula dulcia figit,  
 Bellaque cum bella verba sorore canit.

Se a livello formale allontana i due testi la diversa misura metrica, nell'uno l'esametro, nell'altro il distico, una differenza sostanziale intercorre tra essi anche a livello contenutistico: nel *Quinquennius* è duplice la caratterizzazione del mostro, che, a seconda del comportamento del bambino, può apparire ora buono, ora cattivo; nella *Nenia* compare, invece, solo la rappresentazione, più tradizionale, dell'Orco cattivo.

Le modalità raffigurative rivelano, comunque, decise affinità. Innanzitutto, nella *Nenia* all'Orco è attribuita la capacità di volare (v. 2 *Per noctem volitet fuscus ille nigris*; v. 7 *Ecce volat, nigraque caput caligine densat*), come in *Quinquennius* 73 *Incutiet. Volat explorans quis lintea paruus*; v. 27 *horrificans noctemque diemque*. In secondo luogo, la ricerca dell'Orco è indirizzata in entrambi i casi contro i bambini che non dormono la notte: così emerge dal v. 3 (*Hic vigiles captat pueros vigilesque puellas*) della *Nenia*; così dal v. 29 del *Quinquennius*: *fauce et hiat puerum queritur qui nocte, die qui / oblatrat matri mammaeque irascitur illum*.

Inoltre, della figura del mostro vengono messi in evidenza le stesse caratteristiche: nella *Nenia* viene definito *ferus dente* (v. 9 *Ore fremit, dentemque ferus iam dente lacessit*), mentre nel *Quinquennius* è *dente cruentus* (v. 12 *Orcus adest atque ore minax ac dente cruentus*); in entrambi i casi è sottolineata la sua voracità: nella settima *nenia* mediante il verbo *vorat* (v.10 *Ipse vorat querulos pervigilesque vorat*), in *Quin.* 27 mediante l'aggettivo *dentivorax*: *dentivorax umbra horrificans noctemque diemque*.

In tutti e due i testi, poi, si fa riferimento alla terribile gola (*Nenia*, 13 *Luciolum tege, Lisa. Ferox quos pandit hiatus*; *Quinquennius* 76 *micturientemque aliquem tetraque absorbet hiatu*) e alle fauci (nella *Nenia* al v. 14 *Quasque aperit fauces, ut quatit usque caput*; nel *Quinquennius* al v. 29 *fauce et hiat puerum queritur qui nocte*).

L'altro carattere che risalta paurosamente dell'Orco è il movimento scomposto del capo, che viene menzionata nella ninna nanna sempre nel v. 14 già citato e nel *Quinquennius* nel v. 14 *et quassat caput et mento riget hispida barba*.

In entrambi i testi, poi, la figura è legata al colore nero, ma nella *Nenia* gli è attribuito un copricapo nero (v. 11 *Et niger est, nigrisque comis nigroque galero*), nell'ecloga un mantello dello stesso colore (v. 75 *et caedit scutica nigroque involuit amictu*).

Anche il riferimento al comportamento buono del bambino come deterrente per la furia violenta dell'Orco, che nella *Nenia* compare nei versi finali (vv 19-20. *Ne saevi, hirsutas manus tibi comprime, saeve / Et tacet, et dormit Lucius ipse meus*) rappresenta un significativo punto di contatto con quanto dice Pelvina nel v. 16 *In puerum? Fuge, claude: meus iam nocte quiescit*.

È interessante, infine, lasciare spazio a una considerazione più ampia e notare come nella *Nenia* l'evocazione della figura dell'orco sia direttamente connessa con l'induzione del sonno: essa viene usata per spingere il bambino a prendere sonno. Anche nella sezione finale del *Quinquennio* l'invito al bambino a prendere sonno segue immediatamente la raffigurazione della figura dell'Orco e l'evocazione del suo carattere terrificante. Insomma, nell'uno e nell'altro caso, il bambino deve addormentarsi, e cercare di dormire sogni tranquilli, chiudendo gli occhi su quest'immagine carica di paura.

Sembrerebbe di poter dedurre che la figura dell'orco non è dunque solo pedagogica, non ha solo funzione didascalica, non opera solo a livello 'istruitivo', secondo la logica della ricompensa o della persecuzione, ma agisce a livello più sottile, criptico, inconscio e viene recuperata, dunque, anche per un altro potenziale, più 'irrazionale' e legato alla sfera del sonno. Che una ninna-nanna, che dovrebbe essere contraddistinta da grande dolcezza e tenerezza per portare la pace del sonno, sia costruita intorno a una figura mostruosa e un'immagine violenta, potrebbe apparire strano, ma non è una rarità o una stranezza, se il folklore, almeno quello del Sud-Italia, è caratterizzato tuttora da casi simili<sup>3</sup>. L'immagine del mostro, della violenza e della ferocia è, dunque, antropologicamente considerata valida per indurre il sonno, come un momento e uno strumento necessario al passaggio alla fase onirica, evidentemente perché agisce come fattore inibitorio della vicacità tipica infantile e della propensione verso il mondo esterno e alla sua scoperta; incutendogli paura, evidentemente, il bambino è portato a ripiegarsi sulla figura materna e a cercarvi rifugio nel seno e nel sonno.

Il *Quinquennius* si rivela, dunque, con la sua associazione di attenzione per la rappresentazione realistica di motivi infantili a quella per il dato folkloristico, di grande interesse anche dal punto di vista antropologico.

Se, come abbiamo visto, le *Eclogae* del Pontano con la loro varietà e scompostezza formale, offrono una multiforme e sfaccettata gamma dei diversi aspetti della produzione e della poetica pontaniana, che trovano maggiore spazio e sistemazione in opere di più vasto o saldo impianto, è nel *Quinquennius* che emerge meglio il Pontano poeta, cantore degli affetti familiari, che ha nel *De amore coniugali* l'espressione più armonica e sistematica. Tuttavia, il *Quinquennius* non rappresenta un 'saggio in miniatura', ma una formulazione completamente originale. Nelle *Naeniae* è, infatti, rappresentato solo uno degli aspetti che trovano posto nel *Quinquennius*, il motivo della ninna-nanna, ed è dato spazio solo alla voce materna. Il carattere rivoluzionario del *Quinquennius* è, invece, rappresentato dalla presenza della voce infantile, che dà vita e voce, fra i suoi versi, a tutto un immaginifico infantile, che è assente altrove nella letteratura latina.

---

<sup>3</sup> Vale la pena ricordare l'esempio di una ninna nanna ancora diffusa, fino a pochi decenni fa, in alcune regioni del Meridione, fra cui la Campania, che è costruita attorno all'immagine di un lupo che sbrana il gregge, lasciando nella disperazione la madre degli agnellini divorati.

vv. 1-3: Quinquennius:     Dic, mater Pelvina, fragor quis tantus et unde?  
                                  Dolia num stringitque cados vindemia et arctat?  
                                  Hei mihi, quam crebri rutilant de nubibus ignes.

L'ecloga prende avvio con due domande in successione rivolte da Quinquennio alla madre Pelvina.

L'attacco che dà avvio all'ecloga, costituito dall'imperativo *dic* e dall'apostrofe *mater Pelvina*, testimonia il carattere dinamico e agile dello scambio dialogico fra madre e figlio.

La fonte della curiosità del bambino è rappresentata da un boato proveniente dal cielo, definito con termine altisonante *fragor* e con l'aggettivo *tantus*, secondo una formula che è solenne ed epica<sup>4</sup> e che è funzionale a mettere in risalto l'ingenua e sproporzionata paura del bambino. La clausola del verso *et unde* rivela un'ulteriore curiosità del fanciullo, che non solo cerca d'informarsi sulla natura del rumore, ma anche sulla sua origine: con questo graduale accumulo di dettagli vengono riprodotte le modalità della pressante curiosità infantile.

Nel verso successivo, in cui viene riportata una seconda domanda, trova conferma questa raffigurazione. In questo caso, però, si tratta di una proposta di spiegazione avanzata dal bambino stesso, che si chiede se possa trattarsi di un rumore dovuto ai lavori della vendemmia e, in particolare, a quello di stringere le botti e i tini. La particolarità dell'immagine è conferita dall'attribuzione dei verbi *stringit* e *arctat* direttamente alla vendemmia, che funge da soggetto dei due verbi, dando vita a una sorta di personificazione: il procedimento rientra bene nel tentativo d'imitazione delle modalità espressive infantili, che tendono ad animare e personificare anche fenomeni inanimati. L'adozione di due verbi sostanzialmente sinonimici *stringit* e *arctat*, inoltre, conferisce maggiore forza e impatto visivo all'immagine messa in scena, che si divide fra il realismo trasmesso dai verbi e la natura fantasiosa della suggestione della personificazione evocata.

L'ultimo verso della battuta di Quinquennio è occupato da un'esclamazione. Il coinvolgimento emotivo del bambino è testimoniato, quindi, anche dalla particolare natura delle sue frasi: prima due interrogative, poi un'esclamativa. Quest'ultima è introdotta, enfaticamente, dall'interiezione *hei mihi* e ha come oggetto la descrizione dei fulmini che lampeggiano in cielo. Anche in questo caso l'icasticità dell'immagine risiede nell'impiego del verbo, *rutilo*, che nella poesia latina viene associato al termine *ignis* solo al participio<sup>5</sup>. Qui, invece, l'utilizzo della forma finita è funzionale a focalizzare l'attenzione sulla luce dei lampi, così come l'attribuzione al termine *ignis*

---

<sup>4</sup> L'associazione dell'aggettivo *tantus* e del termine *fragor* ricorre in Manil. *Astr.* 1,99 *Nubila cur tanto quaterentur pulsa fragore*; Sil. Ital. *Pun.* 3,212 *Inuolues bello Italiam tantoque fragore*; *Pun.* 17,150 *Vni innixa uiro, tantoque fragore ruentem*; Comm. *Apol.* 1033 *Tot crepitus, tantos fragores t<otque> ruinas*; Avien. *Orb. terr.* 1179 *Spumescit fluctus, neque tantos ulla fragores*; Paul. Petric. *Mart.* 5,233 *Non sensit tantos ampulla impacta fragores*; Carm. gent. *Franc.* 21 *Gallia tunc tanto tremuit concussa fragore*; Gaufr. *Monem. Hist.* 9,271 *Nec mora concurrunt acies tantoque fragore*; Galter. *Alex.* 5,69 *Mater humus prolem, tantumque dat icta fragorem*; *Alex.* 10,431 *Non tantus ciet astra fragor cum quatuor axem*; Ioseph. *Isc. Ylias* 5,114 *Frondebis hibernis, non tanto uerna fragore*; Alb. Stad. *Troil.* 1,513 *In tanto rerum strepitu mundique fragore*; *Troil.* 6,407 *Nec mirum; tanto terebratur Troia fragore*

<sup>5</sup> Così in Avien. *Arat.* 1752 *Nec caligo inhihet rutilantis lampados ignes*; Coripp. *Ioh.* 1,509 *Extulit ut radiis rutilantes Lucifer ignes*; Alex. Neck. *Laud.* 5,293 *Gemmas siderea rutilantes igni micanti*; per le occorrenze nella poesia umanistica: Verino *Carl.* 8, 468 *At Tronus et Seraphis rutilanti fulgurat igne*; Bargaeus *Syrias* 10, 218 *Dum flammis vomit et rutilanti fulgurat igne*.

dell'aggettivo *crebri*, che rispecchia uno stilema epico<sup>6</sup>. Nella parole e agli occhi del bambino, i lampi che balenano nel cielo assumono, pertanto, forme e dimensioni epiche.

vv. 4-10: Abde sinu te, nate, meo atque amplectere matrem,  
Ne trepida: di, nate, focis genialibus astant,  
Castaneasque suo prunis cum cortice torrent.  
Illae, ubi sub cinere ardentem sensere favillam,  
Displosae crepitant; hinc tanta tonitrua coelo  
Disiectique ruunt ignes. Caput exere, nate,  
Di mensas liquere, neque est metus ullus ab igne.

L'intervento di Pelvina offre una spiegazione volta a tranquillizzare il figlio, che si addice alla mentalità e alla fantasia del bambino. Le parole della madre, inoltre, sono caratterizzate da estrema tenerezza e delicatezza, contribuendo a evocare, così, un dolcissimo quadretto familiare. Il primo verso della battuta di Pelvina è, infatti, aperto dall'imperativo *abde*, seguito dal termine *sinu*, con cui la donna esorta Quinquennio a nascondersi sul proprio seno. L'apostrofe che segue, rivolta al figlio, si avvale, inoltre, del termine *nate*, che, evocando l'idea della genitura, tende a sottolineare il rapporto fra i due interlocutori e a caricare il dialogo di maggiore *pathos*. L'apostrofe, poi, divide il pronome *te* dall'aggettivo possessivo *meo*, fungendo da gancio fra le due persone della scena. L'ultima parte del verso è occupata da una nuova esortazione, espressa mediante l'imperativo *amplectere* e il termine *matrem*, che è collocato in posizione finale di rilievo. Nel v.4 sono, quindi, presenti due termini, *nate* e *matrem* che richiamano, esplicitamente alla dimensione familiare e la mettono in evidenza: Pelvina, mediante il termine *matrem*, sottolinea e ribadisce il proprio ruolo.

Il verso successivo si apre con un nuovo imperativo, questa volta negativo *ne trepida*, ma ugualmente enfatico: non a caso lo stesso *incipit* ricorre in contesto epico, in Stat. *Theb.* 4,642 *Ne trepida, nec regna ferox germanus habebit.*<sup>7</sup>

All'esortazione a non aver paura segue il tentativo della madre di fornire al fenomeno dei lampi e dei tuoni una spiegazione 'mitologica', che vede protagonisti gli dei: subito dopo l'imperativo è presente il termine *di*, soggetto del verbo *astant* che chiude il verso. Gli dei vengono raffigurati, secondo un'iconografia antropomorfa, in piedi dinanzi al focolare, con un verbo, *astant*, di carattere epico, mentre anche il focolare viene indicato con una perifrasi solenne e classicheggiante *focis genialibus*. La ripetizione dell'apostrofe *nate*, identica a quella del v. 4, rivela la costanza dell'enfasi patetica della sequenza.

Nel v. 6 viene ampliata la raffigurazione degli dei, che sono immaginati arrostitire le castagne sulle ceneri del focolare. Il verbo indicante l'azione degli dei, *torrent*, occupa l'ultimo piede del verso, in perfetta corrispondenza con la precedente clausola *astant*; in posizione incipitaria spicca, invece, il termine *castaneas*, mentre fra la

---

<sup>6</sup> L'aggettivo *crebrus* e il termine *ignis* ricorrono in associazione in Verg. *Aen.* 1,90 *In tonuere poli et crebris micat ignibus aether*; *Aen.* 11,209 *Certatim crebris collucent ignibus agri*; Sil. Ital. *Pun.* 6,232 *Impatiens crebros exspirat naribus ignes*. Proba *Centio* 1,536 *Occurrunt terrae, crebris micat ignibus aether*; Coripp. *Ioh.* 2,217 *Murmure cum ualido, tum crebris ignibus ardet*; Ps. Isid. *Fabr.* 15 *Produxit floridam lucem ignibus crebris micantem*; Ermold. *Ludow.* 3,183 *Imbribus ast crebris inuitus concidit ignis*; Saxo Gramm. *Carm.* 5,7,6,3 *Colluxere ignes crebri, silua omnis obarsit*,

Per le occorrenze nella poesia umanistica: in Verino *Carl.* 1, 66 *Tam crebrique micant discissis nubibus ignes*; *Carl.* 4, 511 *Sibilat, et crebri scissis e nubibus ignes*, in cui la clausola è identica a quella pontaniana e poi in Mantov. *Exhort.* 3, 36 *Turbine, fulgetris crebros iaculantibus ignes*; *Blas.* 1, 188 *Iam pluit, et crebris ardet coelum ignibus omne*; Cimbriaco *Encom.* 1, 266 *Enceladi crebris conflagrans ignibus Aetna*; Augur. *Chrys.* 3, 290 *Interpicta micant, et crebris ignibus ardent*; Sannaz. *part. Virg.* 1 *antiqu.*, 250 *Obscura et crebris radiantibus ignibus hastas?*; *part. Virg.* 1, 308 *Obscura et crebris radiantibus ignibus hastas?*; Sporeni *Carm.* 3, 53, 59 *Praeterea, crebro fueris cum tactus ab igne*

<sup>7</sup> Ma lo stesso *incipit* è presente anche Iuv. *Sat.* 9,130 *Ne trepida, numquam pathicus tibi derit amicus*

pentemimera e l'eftemimera è collocato, in rilievo, il termine *prunis*: Pelvina sta descrivendo il processo di preparazione delle caldarroste, attribuendolo però agli dei. In questo passaggio viene, così, attuato un originale processo di affiancamento, mistione e confusione della sfera mitologica, con il riferimento agli dei, e della sfera realistica, con il riferimento alle castagne arrostate. In filigrana, è possibile, quindi, scorgere anche lo scenario in cui è ambientata l'ecloga: uno scenario tipicamente autunnale, come farebbero pensare le allusioni alle caldarroste e alla vendemmia.

Nel verso successivo, continuano i riferimenti alle castagne, che costituiscono, in ultima analisi, una descrizione della preparazione delle caldarroste. Il verso si apre con il pronome *illae*, che è separato dal verbo corrispondente *crepitant*, da una temporale che occupa tutto il resto del v. 7 e che descrive le castagne abbrustolirsi sotto la cenere. Ancora una volta, dunque, è in atto una discrepanza fra la semplicità del concetto e la solennità con cui è affrescata l'immagine: per le castagne che vengono cotte dalla cenere arroventata si usa la perifrasi *ardentem sensere favillam*. L'espressione, in primo luogo, immagina le castagne come dotate di senso e, in qualche modo, le personifica, secondo un procedimento che sembra costante nel componimento; in secondo luogo, ottiene un effetto 'nobilitante': l'associazione del participio *ardens* e del termine *favilla* è, infatti, attestata in epica e conferisce un tono ancora solenne<sup>8</sup>.

Nel verso successivo, trova spazio il completamento della proposizione principale che aveva preso avvio nel verso precedente con il pronome *illae*. Il v. 8 si apre con il participio *displosae*, riferito a *illae* e di ascendenza lucreziana<sup>9</sup>, e il verbo *crepitant*; i due termini, messi in rilievo rispettivamente dalla cesura tritemimera e da quella pentemimera, sigillano l'immagine delle castagne, alludendo al rumore che emettono le caldarroste quando scoppiano; dopo la cesura pentemimera l'attenzione ritorna al temporale, con l'espressione *tanta tonitrua coelo*. Non è un caso che il primo aspetto del temporale ad essere descritto è quello 'sonoro' con il riferimento ai tuoni: si è, infatti, appena fatto accenno al rumore delle castagne esplose e l'avverbio *hinc* funge da gancio fra i due concetti. Del resto, in Pontano *Meteo.* 849 *Aequoraque et fracto displosa tonitrua coelo*, il participio *displosa*, qui usato per le castagne, viene impiegato per aggettivare proprio i tuoni, *tonitrua*. Anche la resa fonica del verso è tutta volta alla riproduzione dei rumori menzionati, grazie a un'insistita riproposizione del suono della dentale sorda: *crepitant hinc tanta tonitrua*.

Ancora una volta, le modalità espressive preferite sono epico-solenni e il verso si chiude con un'espressione che funge da clausola anche in Sil. Ital. *Pun.* 12,667 *Fulmina, nec placido commota tonitrua caelo*, dove ricorre, ugualmente, all'interno di una descrizione di un temporale.

Nella spiegazione fantasiosa fornita da Pelvina, i tuoni provenienti dal cielo null'altro sono che il rumore delle caldarroste degli dei. Con una sottilissima conoscenza della psicologia infantile, la donna fa quindi ricorso a un'immagine, probabilmente molto gradita al bambino, quella delle caldarroste, per rassicurarlo e fargli apparire meno terribile la causa della sua paura.

Il verso successivo si apre, ancora una volta, con un participio *disiecti*, che è in corrispondenza con il participio del verso precedente: in questo caso, a essere descritti sono i fulmini (*ignes*) che piovono giù dal cielo. Il termine *coelo* posizionato alla fine

<sup>8</sup> Lucan. *Phars.* 8,752 *Sic fatus plenusque sinus ardente fauilla*; Mart. *Epigr.* 1,42,5 *Dixit et ardentis audio bibit ore fauillas*.

<sup>9</sup> Lucr. *Rer. Nat.* 6,131 *Saepe ita dat paruum sonitum displosa repente*; *Rer. Nat.* 6,285 *Quem grauis insequitur sonitus, displosa repente*. Cfr anche Hor. *Sat.* 1,8,46 *Nam displosa sonat quantum uesica pepedi*; Avien. *Arat.* 1612 *Displosis etenim per apertam nubibus aethram*; Orb. *terr.* 507 *Intendant pelagus, displosisque aequora terris*; Odo Clun. *Occup.* 3,719 *Cetera cum toleret, solum hoc displosaque sorbet*; Froum. *Carm.* 19,39 *Displosa sonitu uolucrum te ligula garrit*; Amarc. *Serm.* 3,342 *Vt uesica tumens, cito quae displosa fatiscit?*

del v. 8 si ritrova, in effetti, a fare da *apò koinou* di tutte e due i termini, *tonitrua* e *ignes*.

Dopo la cesura efteimimera, Pelvina riprende ad apostrofare il figlio, esortandolo a rialzare il capo: il patetismo del passaggio è testimoniato, oltre che dall'apostrofe *nate*, ripetuta, quindi, per la terza volta e collocata nell'ultimo piede del verso, anche dal ricorso a una formula usata nella lingua tragica di Seneca che vede l'associazione del verbo *exero* e di *caput*<sup>10</sup>.

Nel verso successivo viene rappresentato con una nuova immagine la fine del pericolo, facendo però riferimento di nuovo agli dei. Il termine *di* dà avvio al verso, seguito da un'espressione che è ancor una volta epica: *mensas liquere*, usata nell'*Eneide*.<sup>11</sup> Il v.10 si chiude con la rassicurazione di Pelvina al figlio di non aver più nulla da temere dal fuoco, che ha il carattere della *sententia* definitiva e inappellabile e solenne: *neque est metus ullus ab igne*.

vv. 11-15: Quinquennius: Me miserum, properat, procul en vestigia nosco,  
Orcus adest atque ore minax ac dente cruentus.  
Hunc, mater, mihi pelle manu: trahit horrida crura,  
Et quassat caput, et mento riget hispida barba.  
Hunc abigas, Pelvina, mihi.

Scongiurata la paura del temporale, Quinquennio viene afferrato immediatamente dal terrore derivante un'altra fonte di pericolo. Il dialogo appare ancora agile e scattante e movimentatissimo, come mostra l'esclamazione iniziale del v. 11, *me miserum*, che conferisce vivacità alle parole del bambino e contribuisce efficacemente alla resa mimetica del passaggio: non a caso la formula, nella poesia latina, è diffusissima nella commediografia<sup>12</sup>.

L'interiezione già preannuncia ed evoca la possibilità di una nuova minaccia, ma il suo arrivo è rappresentato efficacemente anche dall'asindeto che nel verso lega i diversi segmenti (prima l'esclamazione, poi il verbo *properat*, poi la coordinata *vestigia nosco*) e che imprime velocità alla narrazione rendendola incalzante. Anche le cesure contribuiscono a ritmare il passaggio e a evidenziare e scandire i diversi segmenti: *me miserum*, isolato dalla tritemimera, *properat* dalla pentemimera, *procul* dalla efteimimera. La nuova presenza viene, nel primo verso, solo accennata, senza essere completamente svelata, sortendo come effetto un accrescimento del *pathos* e della tensione narrativa. Anche il ricorso all'espressione solenne *vestigia nosco* evoca una presenza importante.

<sup>10</sup> Sen. *Herc.* f. 594 *Inlustre laetis exeris terris caput*, *Oed.* 532 *Cupressus altis exerens siluis caput* Ag. 554 *Neptunus imis exerens undis caput*; Cfr. anche Ovid. *Epiced.* *Drusi* 46 *Altius et uitiiis exeruisse caput*; Lucan. *Phars.* 5,598 *Primus ab Oceano caput exeris Atlanteo*,

<sup>11</sup> La formula compare dapprima in Verg. *Aen.* 3,213 *Clausa domus mensasque metu liquere priores*; poi in Stat. *Ach.* 1,804 *Liquisset mensas ipsum complexa. sed haeret*; Proba *Cento* 1,579 *Ossa tremor, mensasque metu liquere priores*; Prud. *Cath.* 7,162 *Ieiuna mensas pubis omnis liquerat*; Ysengrimus 1,461 *Frater inexpleta si mensam liquerit aluo*

<sup>12</sup> Numerose le occorrenze sia in Plauto che in Terenzio: Plaut. *Amph.* 160 *Ita quasi incudem me miserum homines octo ualidi caedant*; *Aul.* 409 *Ita me miserum et meos discipulos fustibus male contuderunt*; *Aul.* 462 *Veluti Megadorus temptat me omnibus miserum modis*; *Aul.* 721 *Heu me miserum, misere perii*, *Bacch.* 1094 *Chrysalu' med hodie lacerauit, Chrysalu' me miserum spoliauit*; *Capt.* 503 *Ita me miserum restitendo retinendo lassum reddiderunt*; *Cas.* 991 *Qui etiam me miserum famosum fecit flagitiis suis*; *Merc.* 624 *Mulier? heu me miserum! Flere omitte, istuc quod nunc agis*; *Merc.* 893 *Quid taces? dice. Enicas me miserum tua reticentia*; *Most.* 739 *Tuto in terra? Ei! Quid est? Me miserum, occidi!*; *Trin.* 833 *Distraxissent disque tulissent satellites tui me miserum foede*; Ter. *Ad.* 310 *Me miserum, uix sum compos animi, ita ardeo iracundia*; *Andr.* 646 *Heu me miserum qui tuom animum ex animo spectauit meo!*; *Andr.* 882 *Me miserum! Hem modone id demum sensi, Pamphile?*; *Eun.* 71 *Et illam scelestam esse et me miserum sentio*; *Haut.* 401 *Hocin me miserum non licere meo modo ingenium frui!*; *Phorm.* 187 *Heu me miserum! Quom mihi paueo, tum Antipho me excruciat animi*

È nel verso successivo che alla minaccia evocata viene conferito un nome e un aspetto. Il termine *Orcus* apre il v. 12 in posizione di rilievo, seguito dal verbo *adest* che gli attribuisce un'immagine grandiosa, quasi marziale.

Dopo la cesura tritemimera si apre la descrizione vera e propria dell'Orco, condotta in maniera breve, essenziale, ma efficace: l'aggettivo *minax* specificato dall'ablativo *ore*, mette in risalto la bocca minacciosa, secondo un'associazione non rara nella poesia latina classica e medievale<sup>13</sup>, mentre il participio *cruentus* e l'ablativo di limitazione *dente*, con cui si conclude il verso, evocano l'immagine cruenta della zanna insanguinata dell'orco.

Nel verso successivo, un'esortazione alla madre interrompe momentaneamente la descrizione; Quinquennio apostrofa la madre, pregandola di respingere con la mano l'orco: il pronome dimostrativo *hunc* collocato a *incipit* del verso, l'apostrofe *mater*, il dativo etico *mihi* sono tutti fattori che incrementano il patetismo e la tensione del passaggio, che riprende, dopo la cesura efemimera, con la descrizione del mostro. Dell'Orco vengono messe in evidenza, dapprima, le zampe pelose, con l'espressione *horrida crura*, che costituisce la clausola del verso; all'impressione di terribile anomalia e singolarità contribuisce, poi, anche l'uso del verbo *traho* con il termine *crura*, che rende pauroso anche l'andamento del suo passo, immaginandolo affaticato e trascinato<sup>14</sup>. All'effetto perseguito di riprodurre il senso di paura avvertito da Quinquennio, contribuisce anche, a livello sonoro, il suono della liquida *r*: *trahit horrida crura*, che trasmette l'idea di un terrore che fa rabbrivire.

Nel verso successivo sono messe in risalto due ulteriori caratteristiche dell'Orco: le tre proposizioni del verso sono collegate per polisindeto, con l'intento di enfatizzare l'accumulo di caratteristiche sempre più terribili del mostro. Dopo la singolarità del passo, ne viene messa in risalto la violenza dei movimenti della testa, mediante il verbo *quassat*, e, infine, la barba che gli cresce ispida sul mento, mediante il verbo *riget*. Ancora una volta, l'efficacia della descrizione è affidata ai verbi; il verbo *riget* connota la presenza della barba sul mento anche in Verg. *Aen.* 4,251 *Praecipitant senis, et glacie riget horrida barba*, dove è descritto Atlante; la clausola virgiliana è ripresa quasi fedelmente, ma all'aggettivo *horrida* è sostituito *hispida*, secondo un'associazione che compare, comunque, in contesto epico, in Sil. Ital. *Pun.* 13,333 *Stant aures, imoque cadit barba hispida mento*.<sup>15</sup> Tutta la descrizione ricorda, comunque, molto anche quella, sarcastica, in Mart. *Epigr.* 2,36, 5-6 *Nunc sunt crura pilis et sunt tibi pectora saetis / Horrida, sed mens est, Pannyche, uulsa tibi*, in cui si ricorda, in termini simili, la villosità delle gambe e del petto di Pannico.

Il verso successivo è diviso a metà fra l'intervento di Quinquennio e quello della madre, con il procedimento dell'*antilabè*, che riproduce la rapidità di un frangente estremamente movimentato e incalzante. Il bambino si rivolge, infatti, alla madre, apostrofandola per nome *Pelvina*, e pregandola di scacciare il mostro; l'apostrofe e l'uso del pronome dimostrativo *hunc*, che dà avvio al verso come nel v. 13 riproducono efficacemente il terrore di Quinquennio, che ha quasi paura di pronunciare il nome dell'Orco e ricorre solo al dimostrativo, quasi con l'intento di scongiurare la presenza tanto paurosa.

---

<sup>13</sup> Cfr. Germ. *Arat.* 175 *Cornua fronte gerens et lucidus ore minaci*; Drac. *Orest.* 415 *Ipse sibi genium fastu facit: ore minaci*; Ven. Fort. *Mart.* 4,118 *Intonat et comiti dormitanti ore minaci*; Alf. *Carm.* 13,816 *Armatas acies sic increpat ore minaci*; Vita *Eduard.* 1,241 *Ha! salis humorem luteum bibit ore minaci*; Marbod. *Laur.* 182 *More furens Daci sic intonat ore minaci*; Bern. *Morl. Cont. mundi* 3,612 *Vncia foederat, uncia temperat ore minacem*.

<sup>14</sup> L'associazione del verbo *traho* e del termine *crura* ricorre in Gotifr. *Vit. Frider.* 912 *Calceus aut ocrea crura retrorsa trahit?*; Odo Magd. *Ern.* 7,369 *Et circum talosque secant et crura trahentes*; Ioh. Garl. *Epithal.* 3,376 *Tibia poplitibus crura ligata trahit*.

<sup>15</sup> Cfr. anche le occorrenze nella poesia medievale Bern. *Morl. Cont. mundi* 2,756 *Hinc Venus euirat, inde uirum parat hispida barba*; Hugo Mat. *Milit.* 7,146 *Liuent, ad pectus hispida barba fluit*

vv. 15-17: Pelvina

Fuge, saeve; quid audes  
In puerum? Fuge, claude. Meus iam nocte quiescit,  
Inque diem queritur nihil hic meus. I, pete tesqua,  
Atque famem solare faba ingluviemque lupino.

L'intervento della madre è volto a rassicurare il bambino; Pelvina, immaginando di parlare all'Orco, lo esorta a fuggire.

La battuta della donna prende avvio con l'imperativo *fuge* e l'apostrofe al mostro, definito *saeve*, a cui segue un'interrogativa divisa fra v. 15 e v. 16 con cui la madre immagina di chiedere al mostro, in tono minaccioso, cosa abbia intenzione di fare contro il fanciullo. L'*enjambement* fa scivolare l'espressione *in puerum* in posizione di rilievo a inizio del v. 16, mettendo così in risalto il contrasto fra la crudeltà del mostro e la condizione infantile della 'vittima'. Dopo la cesura tritemimera, compare una seconda allocuzione, costruita sempre con l'imperativo *fuge*, ma l'orco viene apostrofato, questa volta, con l'aggettivo *claude*, che mette in evidenza ancora una volta l'andatura sbilenca e irregolare.

Subito dopo vengono riportate le ragioni per cui l'Orco deve arrestarsi e che sono da ricondurre al buon comportamento del bambino, che è analizzato sia di notte che di giorno. L'ultima parte del v. 16 è, infatti, occupata dall'immagine del bambino che di notte dorme, mentre il verso successivo si apre con l'espressione temporale *inque diem* che risponde a *nocte* del verso precedente e introduce la descrizione del comportamento esemplare del fanciullo di giorno: *queritur nihil*.

Dopo aver esposto le sue ragioni, la donna persevera nella finzione ed esorta l'Orco ad andare via e a ritirarsi nei boschi. La perentorietà del comando è mostrata dall'accostamento dei due imperativi *I*, e *pete*, secondo un modulo epico che ricorre anche in Verg. *Aen.* 4,381 (*I, sequere Italiam uentis, pete regna per undas*), benché in maniera non identica: nell'*Eneide* il comando è, infatti, enfatizzato dalla presenza di un terzo imperativo, *sequere*<sup>16</sup>.

Nel verso successivo, invece, Pelvina invita l'Orco a consolare la propria fame, in maniera diversa, con due cibi: la fava e il lupino. L'espressione *famem solare* ricorre anche in Verg. *Georg.* 1,15 9 (*Concussaue famem in siluis solabere querce*) e in Calp. Sic. *Ecl.* 4,32 (*Colligerem uiridique famem solarer hibisco*); dove, però, gli strumenti per arrestare la fame indicati sono la ghianda e l'ibisco. Alla formula classica è, qui, invece, accostata una formula meno classica: da *solo* dipende, infatti, anche il termine *ingluem* che indica il gozzo e che nella poesia classica compare nella forma *ingluvis*<sup>17</sup>; solo nella poesia latina medievale compare nella formula qui presente *ingluem*, in Romul. *Metr.* 41,17 *Atroxque ingluem compleuit carne ferina*. La fava e il lupino sono menzionati, infine, in associazione in Hor. *Sat.* 2,3,182 *In cicere atque faba bona tu perdasque lupinis*.

vv. 19-21: Quinquennius: Quid, mater? Baculumne quatit ferus et riget aure?

Pelvina: Illum ego, nate, antro inclusi scuticaque cecidi.

Quinquennius: Anne etiam zona vinxisti?

Pelvina: Et compede cruda.

<sup>16</sup> Hor. *Carm.* 3,14,17 *I, pete unguentum, puer, et coronas*; Ovid. *Fast.* 4,731 *I, pete uirginea, populus, suffimen ab ara*.

<sup>17</sup> Cfr. Mimogr. 14 *Ingluuias*; Verg. *Georg.* 3,431 *Improbis ingluuiem ranisque loquacibus explet*; Hor. *Sat.* 1,2,8 *Praeclaram ingrata stringat malus ingluuie rem*, Sil. Ital. *Pun.* 6,155 *Ingluuiem immensi uentris grauidamque uenenis*; Epigr. *Bob.* 37,36 *Non trabe sed tergo prolapsus et ingluuie albus*; Claud. *Carm.* 20,333 *Ingluuiem non Aegaeus, non alta Propontis*; Prud. *Ham.* 1,322 *Ingluuiem uegetamque gulam ganeonis inescens*; *Psych.* 1,608 *Ingluuiie pereunte licet requiescere sanctis*; Ditt. 11 *Coruus enim ingluuie per foeda cadauera captus*; Paul. Nol. *Carm. app.* 2,23 *Faetentis animus sorbet ingluuiem gulae*; Sidon. *Carm.* 7,109 *Intulit ingluuias uentrem, qui tempore paruo*.

Nei versi successivi viene riportato nuovamente un velocissimo e concitato scambio di battute fra madre e figlio. Nonostante le rassicurazioni di Pelvina, infatti, Quinquennio chiede ancora informazioni relative all'Orco. Il carattere colloquiale del frangente è testimoniato dall'attacco del v. 19, costituito dalla formula ellittica *quid mater?*. La nuova fonte di paura del bambino è esplicitata dalla nuova interrogativa che si apre dopo la cesura tritemimera: l'intervento di Quinquennio mostra, quindi, una costruzione difficile, sincopata, quasi che essa venga resa più difficoltosa dal terrore del fanciullo. L'aggettivo *ferus* rivela il punto di vista del bambino terrorizzato, così come le due immagini da lui evocate, il bastone agitato e le orecchie rizzate, che si avvalgono del ricorso ai verbi *quatit* e *riget*, già usati con lo stesso effetto nel v. 14, che indicano un'azione violenta o, comunque, terribile.

Pelvina risponde, assecondando l'immaginazione del bambino, e rassicurandolo di aver chiuso in un antro l'Orco e di averlo anche battuto con la sferza. Il mostro, con una sorta di timore reverenziale, continua ad essere indicato solo con il pronome dimostrativo, *illum*, che apre il v. 20 ed è seguito dal pronome personale *ego*. L'accostamento dei due pronomi, *ego* a *illum*, sottolinea il ruolo della donna; l'apostrofe *nate*, oltre ad enfatizzare il racconto della madre, si colloca subito dopo il pronome personale *ego*, che si viene così a trovare fra il termine riferito all'Orco (*illum*) e quello al figlio (*nate*); con una collocazione che riproduce la funzione stessa della madre, che si pone a difesa del figlio contro l'Orco.

Nel prosiegua del verso, Pelvina immagina di aver rinchiuso nell'antro l'orco e di averlo battuto con la sferza. L'associazione del verbo *cedo* con *scutica* è presente anche in Dom. Mars. *Carm. frg.* 4,1 *Si quos Orbilius ferula scuticaque cecidit*, dove ricorre una clausola quasi identica, ma si riferisce alla sferza di Orbilio. In effetti, il termine *scutica* nella poesia latina compare a partire dalle *Satirae* di Orazio e poi anche nella satira di Persio e Giovenale<sup>18</sup>.

Al v. 21 incontriamo nuovamente il procedimento dell'*antilabè*: il verso è diviso a metà fra Quinquennio e Pelvina, a testimonianza, ancora una volta, del carattere fortemente concitato del passaggio. Quinquennio, non ancora rincuorato del tutto dalla madre, comincia con il chiederle se ha anche legato l'orco con una cinghia. L'attacco *anne etiam* è estremamente teatrale e ricorre, difatti, anche in Plaut. *Cist.* 518 *Anne etiam quid consultura sis sciam? Perge eloqui*.

L'intervento della donna si risolve in una semplice aggiunta all'immagine evocata da Quinquennio, operata con un'espressione ellittica, che riproduce fedelmente le modalità del dialogo, del colloquiale: *compede cruda*. Non solo con la cinghia, ma anche con una catena è stato legato l'Orco: l'aggettivo *cruda* riferito alla catena, sembra ispirato, quasi per metonimia, dalle caratteristiche del mostro, anzi ne costituisce quasi un riflesso, come se l'unico modo per contrastare la sua crudeltà sia una catena altrettanto crudele. Per l'associazione del termine *compes* e *cruda*, l'unico caso rintacciabile è quello, nella poesia umanistica, di M. A. Flamin. *Carm.* 3, 8, 5 (*Ipse tamen Veneris crudeli compede vincus*), dove l'aggettivo è, però, *crudeli*, e la catena di cui si parla è quella di Venere.

<sup>18</sup> Cfr. Hor. *Sat.* 1,3,119 *Ne scutica dignum horribili sectere flagello*; Pers. *Sat.* 5,131 *Atque hic quem ad strigilis scutica et metus egit erilis?*; Iuv. *Sat.* 6,480 *Hic scutica; sunt quae tortoribus annua praestent* Auson. *Protr.* 29 *Virgea, quod fallax scuticam praetexit aluta*; Marbod. *Macch.* 150 *Hunc ferro, flammis, scutica, sartagine, lammis*; Nigell. *Spec.* 2055 *Cum lacrimis pergam, scutica caedente trimordi*; Laur. 1965 *Scutica neruorum, lampas, rota, uimina, restis*; Alan. *Anticlaud.* 2,397 *Asperat illa manum scutica, qua punit abusus*; Gaut. *Wymb. Palp.* 179.3 *Qui trocos scutice iocoso uerbere*; Com. *eleg.* *Baucis* 111 *Hos scutica cedit, hos punit pena flagelli*.

vv. 22-25: *Quinquennius: Nunc, mater, tete amplector, novaque oscula iungo.*  
*Pelvina: Quinquenni mihi care, tua haec sunt oscula; iunge,*  
*Atque itera.*  
*Quinquennius: En itero: dic, o mea, dic, age: quidnam*  
*Hic Orcus deus est?*

Nei versi successivi viene descritta la reazione di sollievo del bambino. L'avverbio *nunc* con cui si apre il v. 22 dà l'idea dell'appagamento dopo una lunga attesa, mentre l'apostrofe *mater* dà la misura dell'enfasi del passaggio. Il prosieguo del verso è occupato dalla descrizione dei gesti d'affetto del fanciullo nei confronti di Pelvina: dapprima l'abbraccio, indicato con il verbo *amplector*, poi i baci, con la clausola elegiaca ovidiana *oscula iungo*.<sup>19</sup>

Con rapido cambio e passaggio di prospettive, ai gesti di *Quinquennio* risponde la madre, con una lunga apostrofe *Quinquenni mihi care*, in cui il pronome *mihi* e l'aggettivo *care* sottolineano il rapporto affettivo fra i due. Dopo l'apostrofe, Pelvina ricambia i baci del figlio e lo invita a dargliene altri: il v. 23 si chiude, così, con l'imperativo *iunge* in posizione finale, in corrispondenza con il verbo *iungo* del verso precedente. Il secondo imperativo è, invece, contenuto nel verso successivo, v. 24, in cui interviene nuovamente l'*antilabè* a bipartire il verso fra i due interlocutori. La porzione di verso dedicata all'intervento di Pelvina è, anzi, costituita unicamente dall'imperativo: *atque itera*.

La battuta di *Quinquennio* prende avvio con il verbo *itero*, ricollegandosi direttamente alle parole della madre, anzi sovrapponendosi, come fa pensare anche la particolare ripartizione del verso. Anche l'interiezione *en* contribuisce a rendere la repentinità, l'immediatezza e la spontaneità delle parole del bambino; essa è, poi, seguita da un'esortazione rivolta alla madre ed espressa enfaticamente con il doppio imperativo *dic dic*, l'apostrofe *o mea* e l'interiezione *age*.

Dopo gli imperativi, il bambino rivolge l'ennesima domanda alla madre, espressa con una interrogativa diretta, che rende sicuramente più efficacemente e icasticamente le modalità della lingua parlata e colloquiale. Anche l'*enjambement* fra il v. 24 e il v. 25, mostrando l'irregolarità della costruzione, che lascia il pronome interrogativo *quidnam* in posizione finale del v. 24, mentre il resto della domanda scivola nel verso successivo *hic Orcus deus est*, riproduce bene l'irregolarità della lingua parlata.

Oggetto della domanda di *Quinquennio* è la natura dell'Orco, sulla cui identità il bimbo vuole informazioni più precise, chiedendo alla madre di che tipo di dio si tratta. Nella fantasia di *Quinquennio*, dunque, l'Orco è assimilato *tout court* a un dio.

L'incalzare del dialogo rompe, nuovamente, il verso in due unità e la seconda parte, dopo la cesura pentemimera, va ad aprire la battuta di Pelvina, che cerca di spiegare al bambino la natura e le caratteristiche dell'Orco, fornendo una duplice raffigurazione.

vv. 25-36: Pelvina *Deus est hic, nate, malignum*  
*Numen et in pueros saevum grassatur. It umbra,*  
*Dentivorax umbra, horrificans noctemque diemque,*  
*Et baculo ferit, et dextra rapit, et trahit unco,*

<sup>19</sup> Ovid. *Am.* 2,5,23 *Improba tum uero iungentes oscula uidi*; *Epist.* 2,94 *Oscula per longas iungere pressa moras*; *Epist.* 18,101 *Excipis amplexu feliciaque oscula iungis*; *Epist.* 20,143 *Contrectatque sinus et forsitan oscula iungit*; *Met.* 2,357 *Huc eat atque illuc et, dum licet, oscula iungat?*; *Met.* 2,430 *Et sibi praeferri se gaudet et oscula iungit*; *Met.* 9,458 *Nec peccare putat, quod saepius oscula iungat*; *Met.* 9,560 *Et damus amplexus et iungimus oscula coram*; *Met.* 10,362 *Flere uetat siccatque genas atque oscula iungit*; *Epiced. Drusi* 35 *Talis erit, sic occurret, sic oscula iunget*; *Manil. Astr.* 5,393 *Osculaque horrendis iungent impune uenenis*; *Sen. Octavia* 110 *Vultus tyranni, iungere atque hosti oscula*; *Drac. Laud. dei* 1,444 *Publica iungebant affectibus oscula passim*; *Eug. Tolet. Hex.* 1,326 *Publica iungebant affectibus oscula passim*; *Anth. Lat.* 941,86 *Iungere nunc dextras, nunc oscula pangere mandat*

Fauce et hiat puerum, queritur qui nocte, die qui  
 Oblatrat matri mammaeque irascitur; illum  
 Et dextra fovet et cauda demulcet amica,  
 Qui ridet matri, inque sinu nutricis amatae  
 Dormiscit, capit absynthi et cum melle liquorem;  
 Quin cui brasicae semen placet, huic dat ab ipso  
 Blandus avem nido, dat pictae colla columbae,  
 Quam tibi pollicitus.

Pelvina riprende le parole con cui il figlio aveva terminato la sua domanda, *deus est*, e gli fornisce una risposta, accompagnandola con una lunga descrizione dell'Orco. La risposta è scandita dalla solita apostrofe al figlio, *nate*, ed è dispiegata su due versi: v. 25 e v. 26. La definizione dell'Orco data dalla donna è sospesa fra i due versi: l'aggettivo *malignum* chiude il v. 25 e il termine *numen* apre il verso successivo; l'associazione dell'aggettivo *malignus* al termine *numen* è in Iuv. *Sat.* 10,111 *Magnaue numinibus uota exaudita malignis*. L'*enjambement* fra i due versi mette in risalto l'aggettivo *malignum* e, quindi, la connotazione negativa ricevuta dall'orco.

In posizione di rilievo è anche l'aggettivo *saevuum* nel v. 26, dove si ritrova incastonato fra la cesura pentemimera e l'eftemimera: a venire sottolineata è la crudeltà, in particolare nei confronti dei fanciulli: *in pueros*. La descrizione dell'orco assume toni sempre più marcatamente spaventosi. Il v. 26 si chiude, infatti, con l'espressione *it umbra*, con cui l'Orco è assimilato a un fantasma.

Nel verso successivo la suggestione viene ripresa e ampliata: al termine *umbra* è accostato, infatti, l'aggettivo *dentivorax*, originale pontaniano. La tensione della sequenza descrittiva cresce progressivamente e, dopo la specificazione, compare un nuovo attributo di grande icasticità: *horrificans*, aggettivo di ascendenza catulliana che ricorre in Catull. *Carm.* 64,270 *Horrificans Zephyrus procliuas incitat undas* per connotare la violenza del vento<sup>20</sup>. La successiva determinazione temporale *noctemque diemque* è funzionale ad accrescere la portata, la risonanza della terribilità dell'Orco.

Dopo la parentesi di carattere puramente descrittivo del v. 27, nel verso successivo sono riportate le azioni dell'Orco, con un *tricolon* costruito in maniera cumulativa e 'ascendente': ogni membro è costituito da un verbo e un ablativo e i tre *cola* sono uniti mediante polisindeto, che sortisce un effetto di accumulo e amplificazione sulla descrizione. I verbi utilizzati, inoltre, indicano tutti e tre un'azione violenta e irruenta: *ferit*, *rapit*, *trahit*, mentre lo strumento lesivo è, di volta in volta, diverso: dapprima il bastone *baculo*, poi la mano stessa *dextra*, infine, il più terribile, l'uncino, *unco*.

Nel *colon* finale l'ordine di verbo e ablativo è variato rispetto ai due precedenti: ciò ha come effetto da una parte una *variatio* che anima e movimenta la sequenza, dall'altra la messa in risalto del termine *unco*, che viene a trovarsi in risalto in fine di verso. I toni narrativi sono decisamente enfatici: l'associazione del verbo *rapio* e del termine *iunco* è epica e ricorre in Verg. *Aen.* 5,255 (*Sublimem pedibus rapuit Iouis armiger uncis*) e in *Aen.* 12,250 (*Cycnum excellentem pedibus rapit improbus uncis*), mentre la tensione messa in moto nel v. 28 culmina nel verso successivo, che si apre con il termine *fauce* accompagnato dal verbo *hiat*, secondo, cioè, una modalità stilistica solenne presente nella lingua della tragedia<sup>21</sup>.

Con l'immagine dell'orco che divora il bambino si conclude la descrizione a tinte fosche abilmente condotta sin qui: subito dopo, infatti, Pelvina descrive il tipo di

<sup>20</sup> Per il participio cfr. anche Hugo Mat. *Milit.* 7,144 *Fetoris, plenus horrificante pilo*

<sup>21</sup> Sen. *Phoen.* 70 *Hic scissa tellus faucibus ruptis hiat*; Cfr. anche Avien. *Orb. terr.* 798 *Persicus hinc aestus fauces hiat: insula rursus*, dove però il termine *fauces* funge da oggetto del verbo e Avien. *Ora Mar.* 17 *Hiantibusque faucibus ueterum abdita*, dove è concordato con il participio.

bambini contro cui si avventa il mostro. Con la prima relativa, contenuta nel v. 29 è designato il bambino che piange di notte (*queritur qui nocte*). Al termine *nocte* è accostato, in contrapposizione, il termine *die*, che fa parte della successiva relativa, in cui, invece, è descritto il comportamento del bambino di giorno. L'*identikit* delle prede dell'orco è, sostanzialmente, quello del bambino capriccioso ed è racchiuso in una bella struttura chiasmatica, che pone agli estremi i verbi *oblatat* e *irascitur*, mentre colloca nel centro i dativi *matri* e *mammae*. Le due figure femminili che popolano la vita del bambino si trovano, in questo modo, suggestivamente accostate in una struttura piuttosto chiusa e avvolgente. La reazione del bimbo è, peraltro, piuttosto 'enfaticizzata' ed esagerata dal ricorso al verbo *oblatro*, che, nella poesia classica, compare solo in contesto epico, in Sil. Ital. *Pun.* 8,249 *Infima dum uulgi fouet oblatratque senatum*,<sup>22</sup>

A partire dall'ultimo piede del v. 30 viene, invece, ritratto un atteggiamento dell'orco diametralmente opposto: è il trattamento che egli riserva ai bambini che si comportano bene. Il pronome *illum*, riferito al bambino, rimane sospeso e isolato alla fine del v. 30, in contrapposizione alle relative appena delineate.

Nel v. 31 sono raffigurati i due gesti favorevoli dell'orco: il primo, *dextra fovet*, è in ripresa e antitesi a quello del v. 28, *dextra rapit*; il secondo si avvale del verbo *demulceo* e dell'aggettivo *amicam* per connotare in maniera positiva il comportamento dell'Orco.

Il v. 32 è costruito in contrapposizione al v. 30 e, in particolare, al verbo *oblatrat* e al dativo *matri* è posto in antitesi il verbo *risit* in associazione con il dativo *matri*. Ugualmente, all'immagine del bambino che fa arrabbiare la nutrice, è contrapposta quella del fanciullo che dorme nel seno della nutrice. Per sottolineare l'atteggiamento positivo e meritevole del fanciullo nei confronti della nutrice viene usato il participio *amatae*, che chiude il v. 32.

Il verbo *dormiscit* costituisce, invece, l'*incipit* del verso successivo ed è in contrapposizione con il verbo *irascitur* del v. 30; l'uso della forma rara *dormisco*<sup>23</sup>, che mettere ulteriormente in risalto l'immagine del bambino addormentato, doveva essere avvertita come più fine e tenera, tanto che ricorre anche in *Coniug.* 2, 19, 13 *Pupe meus, dormisce meus; nae... naenia, nostro*, riferito sempre al sonno infantile.

Nel resto del v. 33, è descritto un altro atteggiamento positivo del bambino: l'assunzione della medicina con il miele, espressa con i termini *absynthi* e *melle*, secondo un'immagine piuttosto diffusa nella poesia latina<sup>24</sup>. Il passaggio, in pratica, offre uno scorcio di vita infantile e una finestra nei piccoli gesti quotidiani e capricci giornalieri di cui è popolata.

<sup>22</sup> Cfr. nella poesia medievale Petr. Dam. *Carm.* 3,4,6.1 *Legem seruat purissimus, ne oblatret impius*; Passio *Christoph.* 66.2 *Qui diis nostris oblatrans Christi cultum praedicas*; Bald. Burg. *Carm.* 154,59 *Cerberus ille triceps oblatrans ore trisulco*; Ioh. Saresb. *Enthet.* 1582 *Maeuius; oblatrant, error utrimque grauis*; Gaufr. Vinos. *Poetr.* 1744 *Oblatrat adas, das thema Resistere temptas*; Ioh. Garl. *Comp.* 2,771 *Et sic oblatrat produc, uult hoc quia latrat*; *Epithal.* 6 praef. 37 *Inuidus percutitur mordax oblatrator*; *Epithal.* 6,519 *Forsitan oblatret aliquis quod plurima pingo*

<sup>23</sup> La forma compare solo nella poesia latina medievale: Sedul. Scot. *Carm.* 2,74,4 *Dormisco stertens: oro deum uigilans*; Frideg. *Breuil.* 1196 *Insidiae ueteres dormiscant otius omnes*.

<sup>24</sup> L'associazione del termine *absinthum* e *mel* ricorre in: Paul. Nol. *Carm.* 11,7 *Admiscere uelis ceu melli absinthia uerbis*; Ven. Fort. *Mart.* 1,39 *Mellis et irrigui haec austera absinthia miscam?*; Paul. Nol. *Carm.* 11,7 *Admiscere uelis ceu melli absinthia uerbis*; Ven. Fort. *Mart.* 1,39 *Mellis et irrigui haec austera absinthia miscam?*; *Mart.* 4,546 *Dirus erat grauiter qui melli absinthia miscet*; Wandalb. *Mens.* 231 *Mellita atque epulis gustare absinthia sumptis*; *Carm. Cent.* 1,22 *Mellis et irrigui haec austera absinthia miscam*; Odo Clun. *Occup.* 3,200 *Per nectar mellisque patent absintia bilis*; Matth. Vind. *Tobias* 1221 *Plausum post lacrimas, mel post absinthia prestet*; Gaut. Wymb. *Carm.* 188. *Fauus est felleus, mel est absinthium*; Ioh. Garl. *Epithal.* 7,515 *Non mellita queunt absinthia dulceque luxus*; Flor. Lugd. *Carm.* 27,75 *Quid tenebras luci, quid melli absinthia misces?*

Con un procedimento parallelo e contrario a quello designato, nelle parole di Pelvina, vengono delineati caratteri sempre più dolci e positivi della figura dell'Orco, che vanno di pari passo con il buon comportamento del bambino.

Il terzo gesto positivo descritto è l'assunzione dei semi di cavolo, che è indicato con il termine *brassiculae* e a proposito del quale la Monti Sabia, nel notarne l'assenza nel latino classico, ipotizza un uso del tempo contro l'enuresi<sup>25</sup>. Il termine, assente altrove, è usato comunque dal Pontano anche nella *Lepidina* in *Ecl.* 1, 596, *Brasiculisque apioque ferum nucibusque coronant*.

Successivamente è riportata la reazione dell'Orco a questo comportamento. Il verbo *dat* inizia a introdurla, ma è nel v. 35 che prende forma l'immagine: l'aggettivo *blandus*, posizionato in rilievo incipitario, carica di tenerezza tutta l'immagine, ma maggiore dolcezza è conferita dai doni stessi dell'Orco: un uccellino e una colomba. I termini *avem* e *nido* evocano le immagini del nido e dell'uccellino, che si pongono in grande sintonia con la tenerezza e la dolcezza della sezione. Dopo la cesura pentemimera, viene descritto il secondo dono: una colomba dal collo 'colorato': dell'animale viene messo in evidenza in particolare il colore del collo, non solo mediante l'aggettivo *pictae*, ma anche con il carattere metonimico dell'espressione *colla colombae*.

Il v. 36 è diviso fra la battuta di Pelvina e quella del figlio. Nella battuta di Pelvina rientra la relativa con cui si chiarisce che l'Orco ha promesso al bimbo la colomba *quam tibi pollicitus*: Quinquennio deve averla, dunque, meritata con il suo comportamento positivo e la relativa costituisce anche un affettuoso apprezzamento nei confronti del figlio.

Quinquennio si sovrappone alle parole della madre, con ansia e irruenza tutta infantile: dopo aver udito dei doni promessi dall'Orco si affretta a chiederne altri, volendo sapere se per caso l'orco gli abbia promesso anche dei crostini spalmati di miele. Il termine *crustula* qui adottato appartiene alla lingua comico-satirica del latino<sup>26</sup>. Quinquennio sta qui facendo riferimento probabilmente a una specialità culinaria dell'epoca, forse di origine araba, come farebbe pensare il riferimento al miele e alla crosta; ma potrebbe fa riferimento anche a dolci della tradizione pasticceria campana, che prevede dolci natalizi fatti di pasta non lievitata, fritti e cosparsi di miele, come gli *strufoli* o le *crepetelle*.

Il v. 37 è ugualmente diviso fra le parole di Quinquennio e quelle di Pelvina: il passaggio è, dunque, velocissimo, colloquiale, spontaneo. La prima parte del v. 37, attribuita al bambino, è costituita dal verbo *est pollicitus* ed è in corrispondenza con la prima parte del v. 36, che termina ugualmente con *pollicitus*. Questo passaggio del dialogo è, in effetti, animato da una sottile armonia e rispondenza tra le due parti, che si può cogliere anche nei versi immediatamente successivi.

<sup>25</sup> I. I. Pontani *Eclogae*, Nota al v. 34, p. 138.

<sup>26</sup> Plaut. *Stich.* 691 *Oleae f̄intripillof̄, lupillo, comminuto crustulo*; Lucil. *Sat.* 1195 *gustai crustula solus*; Hor. *Sat.* 1,1,25 *Quid uetat? ut pueris olim dant crustula blandi*; *Sat.* 2,4,47 *Sunt quorum ingenium noua tantum crustula promit*; Vespa *Iud.* 49 *Crustula nos Iano; sponsae mustacia mitto*; *Carm. epigr.* 1506,1 *Mulsum crustula, municeps, petenti*. Per le occorrenze medievali: Aldh. *Virg.* 1477 *Vt uernam domini nutrirent crustula farris*; Hraban. *Carm.* 82,19 *Nam in cippo Petrus arcto, Marcellinus crustulis*; *Carm. Cant.* 42,11.2 *Sed intentus ad crustula fert patienter omnia*; Guill. Bles. *Alda* 295 *Crustula sunt semper mea portio; cur? Quia nostri*; Saxo Gramm. *Carm.* 6,6,12,15 *Crustula, furtiuum concha sitiente metallum*; *Carm.* 8,8,8,19 *Crustula spumantis patinae bulligine tingis*; Gaut. *Wymb. Carm.* 32.2 *Tenella crustula minutim tremere*; *Carm.* 229.4 *Latus et crustula, pedem, geniculum*. Per le occorrenze umanistiche: Salutati *Phill.* 184 *Et linquit semen crustula fracta meum*; Silvestri *Consol.* 225 *Sic ipsas laceras et mollia crustula tortor*; *Consol.* 270 *Mollia sunt avium crustula facta cibus*; Panorm. *Eleg.* 52 *Et tenuis tosti crustula panis habet*; *Correr. Sat.* 6, 38 *Crustula, si non sunt, poscia; laudare placentas*; Verino *Paneg.* 2, 91 *Crustula, nec posses agnoscere, copia maior*; Perisaul. *Triumph.* 1, 556 *Pastilli, artocreae, globulique et crustula, pultes*; D'Arco *Num.* 1, 41, 22 *Scripta hic crus<t>ula et os papillulasque*; Fr. Luisini *Carm.* 9, 26 *Qua pleno strepitat Crustulus alveo*.

I vv. 37-38, pronunciati da Pelvina, fungono quasi da ricapitolazione di quanto detto. La madre rassicura il figlio con l'affermazione *dabit haec tibi*, enfaticizzata dall'apostrofe *nate*. L'aggettivo *benignum*, riferito a *numen*, secondo una formula presente nella poesia latina classica in Hor. *Carm.* 4,4,74 *Quas et benigno numine Iuppiter*, rimane sospeso alla fine del v. 37, in corrispondenza con il v. 25, in cui era l'antinomo *malignum* a rimanervi sospeso.

In effetti, Pelvina sta qui presentando una nuova "entità divina", come mostrato dalla perifrasi *ille deus* e la successiva relativa sottolinea ulteriormente il carattere benefico di questa divinità: *cui nos atque omnia curae*. Questa dichiarazione di Pelvina dà avvio a una lunga sezione in cui la madre 'istruisce' il figlio su tematiche religiose illustrandogli i caratteri di Dio, ma naturalmente ricorrendo a schemi mentali infantili o, quantomeno, adatti all'infanzia.

vv. 39-43: *Quinquennius Dic, mater: deus iste quis est numenque benignum?*

Pelvina: Qui tenerum lactis florem ac ientacula praebet,  
Dum matri puer obsequitur, dum paret alenti;  
Qui plena melimela manu croceasque placentas  
Dat pueris, dum litterulas et carmina discut.

La descrizione di Pelvina stimola ancora una volta la curiosità di Quinquennio.

La sua nuova battuta ha infatti inizio con l'imperativo *dic*, seguito dall'apostrofe *mater* e poi da un'interrogativa diretta in cui chiede numi sull'identità di questa divinità benigna. Le movenze della domanda di Quinquennio ricordano vagamente quelle di Melibeo in Verg. *Ecl.* 1,18 *Sed tamen iste deus qui sit, da, Tityre, nobis*<sup>27</sup>, riferita al 'dio' che Titiro si è recato a omaggiare in città.

La risposta della madre non tarda ad arrivare e il v. 40 prende avvio con il pronome *qui* che introduce una relativa che descrive le buone azioni di questa divinità, presentandole sempre come consequenziali a un buon comportamento del bambino. Sempre nel v. 40 sono indicati i doni del dio, il primo dei quali è indicato come il 'fiore tenero del latte' (*tenerum lactis florem*): la perifrasi fa riferimento a un derivato del latte, probabilmente la panna a cui pensa la Monti Sabia<sup>28</sup>, ma, forse, potrebbe alludere anche alla ricotta. Il secondo dono è sempre di carattere culinario ed è indicato con il termine *ientacula*, appartenente alla tradizione epigrammatica della poesia latina, come mostrano le sue occorrenze in Mart. *Epigr.* 1,87,3 *Ista linunt dentes ientacula, sed nihil obstant*, *Epigr.* 13,31,1 *Si sine carne uoles ientacula sumere frugi*; *Epigr.* 14,223,1 *Surgite: iam uendit pueris ientacula pistor*.<sup>29</sup>

Nel v. 41 viene riproposta l'associazione della figura della madre e della nutrice. Condizione affinché il bambino riceva i doni del Dio è l'obbedienza a entrambe; i verbi *obsequitur* e *paret*, che indicano lo stesso concetto, sono quasi contigui all'interno del verso e sottolineano la necessità di tale comportamento da parte del bambino. Per indicare la nutrice viene adottato, dopo l'affettivo *mamma* e il formale *nutrix*, ancora un nuovo termine, questa volta un participio, *alenti*, che fa riferimento forte e diretto alla sua funzione.

I due versi successivi (vv. 42-3) sono costruiti secondo la stessa struttura, con una proposizione relativa che espone l'azione retribuitiva del dio e una temporale, che indica il comportamento lodevole e degno di ricompensa del bambino. I doni, in questo caso,

<sup>27</sup> Ovid. *Fast.* 3,436 *Disce quis iste deus, curue uocetur ita*; Alc. Avit. *Carm.* 5,53 *Quis deus iste foret, cui me parere necesse est?*

<sup>28</sup> I. I. Pontani *Eclogae, Traduzione*, p. 69.

<sup>29</sup> Nella poesia medievale il termine ricorre in: Walahfr. *Gall.* 1,245 *Ast ego nullius capiam ientacula uictus*; Walt. Spir. *Scol.* 1,11 *Suauia melliflui prebens ientacula clarni*; nella poesia umanistica si registrano altre due occorrenze, in Faccino *Carm.* 54, 1 *Haec sunt quae dones pueris ientacula terrae* e in Callimaco *Carm.* 100, 5 *Me tua delectant parce ientacula sumpta*.

sono rappresentati da mele nane (*melimela*) e focacce dorate (*croceasque placentas*): le prime sono indicate con il termine *melimela*, presente nella poesia latina nella tradizione satirico-epigrammatica<sup>30</sup>, le seconde con il termine *placentas*, che appartiene ugualmente alla tradizione satirico-epigrammatica<sup>31</sup>. La formula *plena manu*, usata per indicare la generosità del dio è, infine, elegiaca e ricorre in Prop. Eleg. 3,8,4 (*Proicis insana cymbia plena manu*); Tib. Eleg. 1,5,68 (*Ianua, sed plena est percutienda manu*); Eleg. 1,9,52 (*Et pretium plena grande referre manu*); Ovid. Fast. 4,726 (*Saepe tuli plena, februa tosta, manu*). Le focacce dorate qui menzionate devono riferirsi a qualche altra specialità della cucina napoletana dell'epoca, ma l'indicazione appare troppo generica per un'identificazione precisa.

Il verso successivo si apre con il verbo della relativa, *dat*, e il destinatario *pueris*, isolati dalla cesura tritemimera; la seconda parte del verso dopo la tritemimera è occupata, invece, dalla temporale: in questo caso, il comportamento messo in evidenza è relativo all'istruzione, come mostra il verbo *discunt*, che ha per oggetto *litterulas* e *carmina*. Ancora una volta, è prediletto il termine diminutivo *litterulas*, che è di ascendenza oraziana, ma presente comunque nella tradizione epigrammatica di Marziale<sup>32</sup>, e che si adatta bene ai toni teneri e delicati del componimento. Dietro quest'immagine del bimbo che apprende l'alfabeto e le poesie c'è, forse, da scorgere, oltre il solito sguardo bonario e ironico del poeta, anche un certo affettuoso orgoglio per il figlio che già prende dimestichezza con la poesia.

vv. 44-48: Quinquennius Num det fraga mihi, cerasi num molle quasillum,

<sup>30</sup> Hor. Sat. 2,8,31 *Post hoc me docuit melimela rubere minorem*; Mart. Epigr. 1,43,4 *Dulcibus aut certant quae melimela fauis*; Epigr. 7,25,7 *Infanti melimela dato fatuasque mariscas*; Epigr. 13,24,2 *Ponentur, dicas: "haec melimela placent"*

<sup>31</sup> Lucil. Sat. 621 *Iucundasque puer qui lamberat ore placentas*; Hor. Sat. 2,8,24 *Ridiculus totas simul absorbere placentas*; Mart. Epigr. 3,77,3 *Nec te liba iuuant nec sectae quadra placentae*; Epigr. 5,39,3 *Hyblaeis madidas thymis placentas*; Epigr. 6,75,1 *Cum mittis turdumue mihi quadramue placentae*; Epigr. 7,20,8 *Buccis placentae sordidam linit mappam*; Epigr. 9,90,18 *Secta plurima quadra de placentae*; Epigr. 11,31,8 *Hinc pistor fatuas facit placentas*; Epigr. 11,86,3 *Mella dari nucleosque iubet dulcesque placentas*; Iuv. Sat. 11,59 *Coram aliis dictem puero sed in aure placentas*; Anth. Lat. 715,9 *Misi dente leui paulo libata placenta*. Per le occorrenze medievali del termine: Abbo Sang. Bell. 3,21 *Conuenit inualidis apozima necne placenta*; Walt. Spir. Scol. 2,185 *Ad quem uotiuas manibus tollendo placentas*; Amarc. Serm. 1,383 *Huc eme, fer panes et edules adde placentas*; Marbod. Capit. 7,47 *Mellitas etiam solemniter adde placentas*; Radulf. Cadom. Tancr. 602 *Iam sedet, et Turcas auido uorat ore placentas*; Hugo Aur. Carm. 9,31 *Venditur inuenta pro nummo siue placenta*; Ysengrimus 3,995 *Quod canis ambesa fertur meruisse placenta*; Ysengrimus 4,689 *Nunc habet iste suam, nunc paruulus ille placentam*; Rob. Part. Carm. 6,203 *Mellitas solitus simul absorbere placentas*; Walt. Map. Carm. 49,146 *Placentas, artocreas, et cornutas micas*; Saxo Gramm. Carm. 6,9,9,26 *Praeditas suco tenui placentas*; Gaut. Wymb. Sym. et av. 119,3 *Hillas, artocreas, placentas, hinulas*; Hugo Mat. Milit. 2,224 *Luxus, iura dohum, pena placenta domat*. Nella poesia umanistica il termine è attestato in Quatrar. Egl. 4, 53 *Me poterant religasse diu, non melle placenta*; Correr. Sat. 6, 38 *Crustula, si non sunt, poscia; laudare placentas*; Zovenz. Istrias 3, 21, 10 *Et fruges molire rota et torrere placentas*; Perisaul. Triumph. 1, 547 *Saccarei pinus nuclei suavisque placenta*; Sasso Epigr. 3, 54, 13 *Non alicae panes, non quas tibi terra placentas*; Paling. Zod. 6, 890 *Non habeant, vel mellitas croceasque placentas*.

<sup>32</sup> In Orazio è usato sempre in riferimento all'istruzione in Hor. Epist. 2,2,7 *Litterulis Graecis imbutus, idoneus arti*; così anche in Mart. Epigr. 9,73,7 *At me litterulas stulti docuere parentes*. Cfr. poi, le occorrenze medievali: Ter. Maur. Litt. 215 *Quia non adicit litterulis nouum sonorem*; Prud. Perist. 11,7 *Plurima litterulis signata sepulcra loquuntur*; Aug. Anth. 484A,8 *Suspice litterulas primas: ibi nomen honoris*; Ennod. Carm. 1,7,71 *Litterularum*; Ven. Fort. Carm. 5,11,2 *Cernere uos oculis, quaerere litterulis*; Carm. 9,13,6 *Si non possum oculis, uos peto litterulis*; Anth. Lat. 96,2 *Quam cogat primas discere litterulas*; Carm. epigr. 1814,8 *Selige litterulas primas e uersibus octo*. Nella poesia medievale si registrano occorrenze in: Tatw. Enigm. concl. 2 *Litterulas summa capitum hortans iungere primas*; Alacuin. Carm. 24,9 *Has, rogo, litterulas placido percurrere sensu*; Carm. 26,27 *Litterulis, cartis miseris solatia praestat*; Carm. 63,2,1 *Sex mihi litterulae sunt et praeclara potestas*; Carm. 65,1,12 *Depictae formis litterulae uariis*; Carm. 75,2,4 *Litterulas, scripsit quas pietatis amor*; Carm. 76,1,9 *Has, rogo, litterulas nostri perdiscite nati*; Tit. Metr. I 1,1,5 *Litterulas ex quo primeuo tempore sumpsit*

Ad ferulam cum discipulis si crastinus asto?  
Pelvina Quin et cariculas, quin mitia sorba nucemque  
Pineolam et dulci perfusa cydonia musto.  
En crustum, en prunum aridulum, en mustacea et offas.

Il bambino, a questo punto, chiede altri doni: fragole e ciliegie, ricorrendo sempre alle modalità espressive dell'interrogativa diretta. Il processo di attribuzione dei doni è ormai chiaro al fanciullo, che ne chiede di nuovi, ma prospettando l'eventualità di starsene con i compagni davanti alla sferza del maestro. Il primo verso della sua battuta, v. 44, è, così, occupato dall'indicazione dei doni che si augura di ricevere: *fraga* e *cerasi quasillum*. In questo caso, la ricerca di dolcezza e tenerezza è perseguita mediante il ricorso al termine *quasillus*, di ascendenza elegiaca<sup>33</sup>, e all'aggettivo *molle*.

Nel v. 45 è invece espressa la condizione a cui il bambino stesso è consapevole di doversi sottoporre per guadagnare i doni: il termine *ad ferulam*, con cui prende avvio il verso, sottolinea la gravità e la difficoltà dello sforzo del bambino, così come il verbo adottato da Quinquennio, per indicare il suo atteggiamento di fronte alla frusta: *asto*. La specificazione *cum discipulis* rimanda a un contesto scolastico: il bambino sta facendo riferimento alla severità del maestro, che costituisce in realtà un *topos* letterario di ascendenza oraziana (Hor. *Epist.* 2, 1). Lo stesso Pontano ritorna sul motivo in un tumulo in cui ricorda i suoi maestri d'infanzia<sup>34</sup>. È difficile, dunque, distinguere nel passaggio i confini fra letterarietà e realismo, ma è facile riconoscervi il ricorso a un motivo in qualche modo caro all'autore.

Pelvina risponde al figlio, aumentando persino i doni dell'Orco: i tre versi della sua battuta (vv. 46-8) si risolvono, infatti, in un elenco di cibi graditi al bambino.

Nei vv. 46-47, la donna prospetta al figlio altri doni da parte dell'Orco, introducendoli con l'avverbio *quin*. Nel v. 46 sono menzionati fichi, sorbe e noci: i fichi sono indicati con la forma diminutiva *cariculas*, mentre le sorbe mature sono designate con l'espressione *mitia sorba*, che è della satira e compare, per la precisione, in Petron. *Sat.* 135,12 *Conseruabat opes humilis casa, mitia sorba*. L'associazione di noci e sorbe torna anche in Seren. *Med.* 555 (*Castaneas coxisse nuces et sorba vetusta*), dove si fa sempre riferimento alle sorbe mature, benché esse siano indicate con l'aggettivo *vetustus* e non *mitis*.

Nel verso successivo l'elenco continua con la menzione di una pigna, *pineolam* e di mele cotogne *cydonia*: per aumentare il carattere allettante del cibo, le cotogne sono immaginate cosparse di dolce mosto, a cui è attribuito l'aggettivo *dulci*, secondo una formula che compare dapprima nelle *Georgiche* (Verg. *Georg.* 1,295 *Aut dulcis musti Vulcano decoquit umorem*) poi in Marziale (*Epigr.* 13,8,2 *Vt satur in uacuis dulcia musta bibas*)<sup>35</sup>. Il termine *pineola* costituisce un altro derivato pontaniano, volto a conferire maggiore leggerezza e tenerezza al dettato poetico, rispetto alla forma base.

Il v. 48 si risolve in una lunga *cumulatio* di altri doni, scanditi dall'interiezione *en*: dapprima è menzionato un semplice *crustum*, che indica probabilmente un biscotto o una foccaccia. È, poi, la volta di una prugna secca, designata con l'aggettivo catulliano

<sup>33</sup> Prop. *Eleg.* 4,7,41 *Et grauiora rependit iniquis pensa quasillis*; Tib. *Eleg.* 3,16,3 *Sit tibi cura togae potior pressumque quasillo*

<sup>34</sup> 2, 17. *Tumulus trium grammaticorum*. Pontanus ipse loquitur. *Paschalis iacet hic, docuit qui grammata, meque / Instituit puerum nescius insciolum / Melcior huic successit ineptus, et inde Cataldus / Tris hos vix unus ferre potest tumulus. / Ille valet pugnis, ast alter robore luctae, / Hic clamore grues vicerit atque anates. / Ite procul, Musae, puerum me quae nequistis, / His a grammaticis nestorem eripite.*

<sup>35</sup> Anth. Lat. 117,20 *Et spumant pleno dulcia musta lacu*; Theodulf. *Carm.* 14,9 *Dulcibus haud adeo mustis autumnus redundant*; Vita Leudeg. 2,314 *Dulcia musta madent perque et sua uascula cresunt*; *Carm. Cent.* 1,107 *Aut dulcis musti uulcano dequoquit humorem*; Metell. *Ecl.* 4,55 *Vuam portabit, que dulcia musta creabit.*

*aridulum* di Catull. *Carm.* 64,316 *Laneaue aridulis haerebant morsa labellis*;<sup>36</sup> ancora una volta si nota una netta preferenza per la forma diminutiva e vezzeggiativa, che appare più tenera. Ancora più interessante il terzo elemento menzionato e designato con il termine *mustacea*. Nell'antichità il termine *mustaceum* stava a indicare una torta di farina, mosto, formaggio, anice e foglie di lauro e viene menzionata in Cicerone e Catone<sup>37</sup>. Nella poesia classica, la sua menzione ricorre nelle *Silvae* di Stazio (*Stat. Silu.* 1,6,19 *Et mustaceus et latente palma*), ma ancora, sempre, nella satira, in Iuv. *Sat.* 6,202 *Causa, nec est quare cenam et mustacea perda*. È ovvio, però, che qui Pelvina sta facendo riferimento ai biscotti tipici della tradizione dolciaria napoletana, denominati, appunto, mostaccioli, che sono derivazione di quelli antichi, ma presentano una ricetta in parte diversa e più dolce. Nella poesia neo-latina italiana è attestato in un solo altro luogo il termine, ma, come suggerisce il riferimento alla dea Vesta, viene utilizzato con l'accezione antica: Patrizi *Epigr.* 21, 19 *Indulget si Vesta tibi, mustacea mitte*.<sup>38</sup>

L'ultimo dono menzionato è indicato con il termine *offas*, che probabilmente indica delle focaccine, che dovevano costituire un'altra tipologia di dolce. Il termine rientra sempre nella tradizione comico-satirica, ma è anche attestato in quella epica<sup>39</sup>.

vv. 49-54: Quinquennius: Num, genitrix, deus hic panem post vina canenti  
 Mulsa sacerdoti miscet, dat sorbile et ovum?  
 Pelvina: Quin et avem: pinguem ipse suum vult esse ministrum.  
 Det tibi avellanas ficumque uvamque recentem,  
 Invises quotiens templum et veneraberis aram  
 Et faris bona verba.

La curiosità del bambino sembra ulteriormente stimolata dallo scambio di battute con la madre e i vv. 49-50 contengono una nuova interrogativa del fanciullo, che chiede alla donna se sia sempre questo dio a dare il pane e il vino al prete. Nei due versi viene

<sup>36</sup> Altre occorrenze dell'aggettivo nella poesia latina classica e medievale: Cinna *Carm. frg.* 11,3 *Leuis in aridulo maluae descripta libello*; Auson. *Epist.* 14,51 *Pingens aridulae subdita paginae*; Flod. *Antioch.* 2,1233 *Dum faciem uidet aridulam rugisque solutam*; Ioh. Hauv. *Architr.* 1,161 *Aridulae deserta rigans sitientia sacros*; Matth. Vind. *Tobias* 652 *Aridulum, fragilis glebula, saccus olens*; *Tobias* 2157 *Riuulus aridulus de uena paupere pingues*

<sup>37</sup> Cicero, *Epistulae ad Atticum* -5, 20, 4, 1 - pag. : 196; credo, voluit appellatione hac inani nobis esse par: in eodem Amano coepit loreolam in mustaceo quaerere; Cato, *De agri cultura*, 121 *Mustaceos sic facito: farinae siligineae modium unum musto conspargito; anesum, cuminum, adipis p. II, casei libram, et de uirga lauri deradito eodem addito, et, ubi definxeris, lauri folia subtus addito, cum coques.*

<sup>38</sup> Il termine è menzionato anche Vespa *Iud.* 49 *Crustula nos Iano; sponsae mustacia mitto*; Gaut. *Wymb. Carm.* 146.3 *Amusum uirginis dulce mustacium*

<sup>39</sup> Di seguito si riportano le occorrenze nella poesia latina classica e medievale: Naev. *Com.* 122 *Penita offa*; Plaut. *Mil.* 49 *Edepol memoria's optuma. Offae monent*; *Mil.* 760 *Aufer illam offam porcinam, probus hic conger frigidust*; *Poen.* 1235 *Dato mi pro offa sauium, pro osse linguam obicito*; *Enn. Ann.* 454 *Erip... patres pueris plorantibus offam*; Verg. *Aen.* 6,420 *Melle soporatam et medicatis frugibus offam*; *Pers. Sat.* 5,5 *Quorsum haec? aut quantas robusti carminis offas*; *Iuv. Sat.* 2,33 *Solueret et patruo similes effunderet offas*; *Sat.* 6,472 *Tot medicaminibus coctaeque siliginis offas*; *Sat.* 16,11 *Et nigram in facie tumidis liuoribus offam*; *Prud. Cath.* 7,119 *Offam molares dissecarent uuidi*; *Psych.* 1,426 *Colliquefacta uorans reuomit quas hauserat offas*; *Perist.* 10,808 *Ad deuorandas carnis offas mortuae*; *Aldh. Virg.* 356 *Horrendis atram iactabat faucibus offam*; *Carm. libr. III* 40,38 *Partibus adiectis, et sic crescentibus offis*; *Romul. Metr.* 32,14 *Oblatisque domus pascit me dulcibus offis*. Nella poesia umanistica ricorre in: *Boccaccio Egl.* 12, 33 *Galbaneis fumis nigrique bituminis offa*; *Panorm. Eleg.* 49 *Alter sed calidas tritum me mittit in offas*; *Herm.* 2, 6, 11 *Quamvis ipse gula sit longus, quum tamen offa*; *Pontano Uran.* 3, 871 *In nihilumque abeat digitis quam strinxerat offam*; *Callimaco Carm.* 73, 4 *Offas, nam sapiunt idem quod ora*; *Carm.* 99, 4 *Carminis offas*; *Mantov. Calam.* 1, 960 *Concoxit natura, novas superingerit offas*; *Augur. Chrys.* 1, 569 *Divisit tenuem divini pulveris offam*; *Chrys.* 2, 75 *Donec paulatim niveam densetur in offam*; *Chrys.* 3, 194 *Ipsa videtur item, quae sursum reperit offa*;



Addiderim, nulla in gremium si lotia noctu  
Fuderis Unctiliae, tibi quae dedit hubera parvo.  
Nunc grandem loti pudeat.

Quinquennio, secondo lo schema tipico, rialza ‘la posta in gioco’ ed esprime il desiderio di ricevere altri doni. Ancora una volta, si tratti di due uccelli: una gazza e una colomba, evidenziando, quindi, una certa preferenza del fanciullo per i volatili. La battuta del bambino si apre, anzi, con il termine *monedula* in posizione di rilievo, seguito dalla condizionale *si mihi detur*: il termine *monedula* compare, nella poesia classica, solo in Ovidio in *Met.* 7,468 *Nigra pedes, nigris uelata monedula pennis*<sup>43</sup>.

Nel verso successivo trova espressione un ulteriore desiderio, quello di una tortora, che gema in gabbia. Dopo la cesura pentemimera è collocata l’apodosi in cui il bambino si dice diposto a suonare addirittura il campanello durante la funzione religiosa, facendo riferimento, ovviamente, alla figura di chierichetto. Ancora una volta, il poeta si avvale d’immagini classicheggianti per raffigurare momenti e caratteri della religione cristiana: il campanello suonato a messa dai chierichetti è assimilato ai “timpani percossi”, con un’immagine di origine elegiaca<sup>44</sup>.

L’attenzione ai diversi aspetti della funzione religiosa continua nel v. 56, dove è descritto il prete che presiede alla messa: per il sacerdote è usato, stavolta, il termine *antistes*, mentre la messa è designata con l’espressione *rem sacram*; del prete è, infine, colta la tipica e particolare posizione sull’altare, che viene designata con il verbo icastico *incubo*.

vv. 57-60: Pelvina: His ego citriolum frondenti et praecoqua ramo  
Addiderim, nulla in gremium si lotia noctu  
Fuderis Unctiliae, tibi quae dedit hubera parvo.  
Nunc grandem loti pudeat.

Pelvina prosegue nei suoi intenti ‘pedagogici’, prospettando al figlio nuove ricompense, a patto che si attenga a un certo comportamento.

Il v. 57 è interamente occupato dai doni che spetteranno al bambino: un cetriolo e delle percoche. Il termine *citriolum* non è attestato altrove, mentre il termine *precoqua* è

---

<sup>43</sup> Nella prosa classica il termine è invece presente in Cicerone e in Plinio: Cicero Pro L. Ualerio Flacco oratio par.76 *cum vero coronam auream litteris imponebant, re vera non plus aurum tibi quam monedulae committebant, ne tum quidem hominum venustatem et facetias perspicere potuisti?*; Plinius maior, *Naturalis historia*, 10, 77 *Transpadana Italia iuxta Alpes Larium lacum appellat amoenum arbusto agro, ad quem ciconiae non permeant, sicuti nec octavum citra lapidem ab eo inmensa alioqui finitimo Insubrum tractu examina graculorum monedularum, cui soli avi furacitas argenti auri que praecipue mira est*; Plinius maior, *Naturalis historia* 17, 99 *tradunt et monedulam condentem semina in thensauros cavernarum eiusdem rei praebere causas. Per le occorrenze nella poesia medievale, invece: Ruodlieb 5,136 Monedulis sturnis doctis garrire loquelis; 5,173 Psitachus et coruus monedula picaue sturnus; 12,71..... monedula supra; 12,76 Idque monedula discit et ad dominam reuolauit; 12,83..... monedula uerba; 13,21 Matri conuiua solet esse monedula sola; Quid Suum 565 Florula, bitriscus celsique monedula fastus; Amarc. Serm. 4,223 Psitacus et pullis uestita monedula plumis; Ysengrimus 4,527 Restituit pretium nutrita monedula merdam; Ioh. Hauv. architr. 9,427 Pica salutatrix, lasciuia monedula fando, MAtth. Vind. Ars 1,111,39 Garrula nigrescit et auara monedula, sueta; Ioh. Garl. Epithal. 5,563 Aurum comportat sibi nigra monedula, picus; Carm. Bur. amat. 97,4 Ardea uel turtur seu bubo, monedula, uultur.*

<sup>44</sup> L’associazione del verbo *pulso* e del termine *tympana* è infatti in Prop. *Eleg.* 3, 17, 33 *Mollia Dircaeae pulsabunt tympana Thebae*; Ovid. *Ars* 1, 538 *Litore et attonita tympana pulsa manu*; Ovid. *Fast.* 4, 213 *Cymbala pro galeis, pro scutis tympana pulsant*. Cfr. anche Sil. Ital. *Pun.* 17, 19 *Certabant rauco resonantia tympana pulsu*; Carm. Priap. 27, 4 *Ponit et adducta tympana pulsa manu*; Cypr. Gall. *Exod.* 545 *Tympana pulsantes digitis, dum consona dicunt*; Drac. *Laud. dei* 2, 803 *Certatim resonant et palmis tympana pulsant*; Anth. Lat. 941, 40 *Verberat et crotalis responsant tympana pulsu*

già in Calp. Sic. *Ecl.* 2,43 (*Insita praecoquibus surrepere persica prunis*)<sup>45</sup>; e viene usato dal poeta anche nella *Lepidina*: in 1, 114 *Et dixit: Tibi mite pirum, tibi praecoqua servo* e in 1, 413 *Pomaque praecoquaque et auro certantia mala*. Maggiore colore e ricchezza all'immagine è conferita, poi, dalla specificazione *frondenti ramo*, espressa con formula epica virgiliana<sup>46</sup>.

Nel verso successivo scivola il verbo *addiderim*, che è isolato e messo in risalto mediante la cesura tritemimera, mentre nel resto del verso è espressa la condizione a cui il bambino riceverà i frutti dalla madre. Ancora una volta emerge un dato estremamente realistico, legato alla vita infantile: l'incontinenza infantile; a al proposito il poeta recupera qui un termine, *lotia*, che nella poesia classica occorre solo nel Catullo più scommatico (*Carm.* 39, 21 *Hoc te amplius bibisse praedicet loti*), e lo accosta al verbo solenne *funderis*, che stempera e nobilita, in qualche modo, la 'trivialità' della parola.

Il riferimento va di pari passo ancora con la menzione della nutrice: la condizione a cui Quinquennio deve sottostare è quella di non bagnare più il grembo della nutrice. Lo spazio riservato alla figura della nutrice è, in questo caso, decisamente più ampio: non solo n'è citato il nome *Unctilia*, ma la sua funzione viene espressa mediante una relativa, che rimarca il ruolo ricoperto nell'allattamento del bambino (*tibi quae dedit hubera parvo*). Il nome *Unctilia* non è attestato altrove e costituisce una coniazione originale pontaniana, che vuole forse suonare come derivato vezzeggiativo dell'aggettivo *unctus* e vuole, scherzosamente, alludere a un carattere distintivo di una serva. Il passaggio è giocato sulla contrapposizione fra la condizione neonatale del bambino e quella, attuale, più 'matura': il v. 59 termina, infatti, con l'aggettivo *parvo*, mentre nel v. 60 è presente l'aggettivo *grandem*. Il verbo *pudeat* con cui si chiude la battuta di Pelvina segna la distanza fra le due condizioni: l'incontinenza è uno stato che appartiene a una fase anteriore dell'infanzia, Quinquennio deve, pertanto, abbandonarla, essendo entrato in una nuova fase. La madre sembra qui fare appello a diverse argomentazioni: non solo più l'elementare ricompensa ispirata alla logica *do ut des*, ma anche la logica della 'vergogna', che presuppone una certa 'maturità' del bambino.

vv. 60-68: Quinquennius                      Mihi desine, mater,  
 Irasci. Sopor ipse gravat; nam saepe per umbram  
 Ludere cum pueris videor, vel litore primo  
 Nare simul, nassaque leves includere pisces,  
 Exclusos mox elabi, me subdier amni,  
 Stillare et liquidum madefacto e corpore rorem.  
 Hoc nato, mater, praesta, ut deus ille benignus  
 Excitet e somno stupidum exhibeatque matellam:  
 Cedam ego cariculis siccis dulcique placentae.

Il discorso di Pelvina viene interrotto dall'intervento enfatico, patetico di Quinquennio e l'*antilabè* testimonia ancora una volta la concitatezza del frangente. L'intervento emotivo del fanciullo è mostrato dall'apostrofe *mater* e dall'imperativo *desine*. Il verbo dipendente da *desine* scivola nel verso successivo, v. 61, in posizione incipitaria di rilievo: *irasci!* L'attenzione alla rappresentazione della psicologia infantile si fa sempre più profonda: non solo del bimbo emerge un nuovo tratto del carattere, una

<sup>45</sup> Cfr. anche Auson. *Epist.* 20,15 *Semente sera siue multum praecoqua; Ecbasis* 1027 *Precoqua purgetur claris in fontibus uua*

<sup>46</sup> Verg. *Aen.* 3,25 *Conatus, ramis tegerem ut frondentibus aras; Aen.* 7,67 *Examen subitum ramo frondente pependit; Aen.* 7,135 *Sic deinde effatus frondenti tempora ramo; Ovid Met.* 8,295 *Bacaque cum ramis semper frondentis oliuae; Carm. Priap.* 68,26 *Frondenti ramo uix potuisse tegi; Hos. Geta Med.* 134 *Ramo frondente pependit; Proba Cento* 1,176 *Obliqua inuidia ramo frondente pependit; Cypr. Gall. Gen.* 67 *Quos nemus intonsum ramo frondente creauit; Drac. Romul.* 8,254 *Hospitio Telamon. ramos frondentis oliuae; Anth. Lat.* 16a,6 *Membra deo uictus ramo frondente pependit; Anth. Lat.* 719,93 *Exuberant fetus ramos frondentis oliuae.*

certa determinatezza che lo spingono a controbattere alla madre, ma i versi successivi si mostrano estremamente interessati perché Quinquennio cerca di fornire una propria spiegazione al proprio problema, narrando un sogno.

La narrazione del sogno, che è condotta con toni e modalità di grande vividezza, occupa i vv. 61-65 ed è introdotta dalla dichiarazione *sopor ipse grauat*, che contiene in sé già la spiegazione del problema<sup>47</sup>. L'esposizione vera e propria del sogno prende avvio con la congiunzione esplicativa *nam*, che è seguito dalla determinazione temporale, *saepe*, e da quella spaziale *per umbram*, che fa riferimento alla natura di sogno della narrazione riportata. Nel verso successivo è esplicito l'oggetto del sogno: il verbo *ludere* apre il verso in posizione di rilievo, e la narrazione si arricchisce di particolari sempre più numerosi: la compagnia, *cum pueris*, e il contesto, espresso con la formula *litore primo*. Nel verso successivo la scena si movimenta con nuovi dettagli: dà avvio al verso sempre un verbo, *nare*, che viene a trovarsi in corrispondenza con *ludere* precedente. Quinquennio si auto-raffigura intento a nuotare e pescare pesciolini con i compagni: l'attribuzione dell'aggettivo *leves* a *pisces* rirspecchia la tenerezza del racconto fanciullesco. La narrazione è portata avanti, oltre che con grande finezza e dolcezza, anche con una certa incisività e agilità. Nel verso successivo l'avverbio *mox* segna un improvviso movimentarsi del passaggio: vengono infatti raffigurati i pesci che guizzano fuori dalla rete e il fanciullo che si tuffa nel fiume per recuperarli e la rapidità delle azioni descritte è riprodotta mediante l'asindeto che unisce le due proposizioni *elabi, subdier*.

Il v. 65 rappresenta il gancio fra la rappresentazione del sogno e la reazione fisica del bambino: nel sogno egli si tuffa nel fiume e ha l'impressione che l'acqua stili da tutto il suo corpo bagnato. Il verbo *stillare* apre il verso, mentre il soggetto *rorem* lo chiude; incorniciato fra cesura tritemimera e pentemimera è l'aggettivo *liquidum*, e affiancato è il participio *madefacto*, riferito *corpore*<sup>48</sup>: il loro accostamento evoca e rinforza l'immagine e l'idea di bagnato.

L'intervento di Quinquennio si conclude con una tenerissima richiesta rivolta alla madre, a cui chiede che il dio benigno lo svegli e gli porga il pitalino. Il v. 66 prende avvio con l'apostrofe *mater*, che viene affiancata al sostantivo *natus* a creare un suggestivo accostamento. Il verso si conclude con la clausola *deus ille benignus*, ovvero con la figura del dio, che questa volta è chiamato a risolvere la sua enuresi.

Il v. 67 si apre, infatti, con l'immagine del dio che sveglia il fanciullo, evocata dal verbo *excitet*; collocato in *incipit*, mentre l'aggettivo *stupidum* riferito al fanciullo rientra nella costante attenzione al particolare della sezione ed esprime efficacemente e realisticamente la condizione del fanciullo.

Anche nella scena finale fantasia e realismo si fondono e nell'immagine del dio che gli porge il pitalino a un dato fantasioso, che è quello del dio antropomorfizzato, si affianca un dato realistico, come quello del pitaliano. Ancora una volta è il lessico della tradizione epigrammatico-satirico a correre in soccorso del poeta, che ricorre un termine, *metella*, presente nella poesia classica, appunto, in Marziale (*Epigr.* 6,89,1 *Cum peteret seram media iam nocte matellam*; *Epigr.* 10,11,3 *Dispeream, si tu Pyladi praestare matellam*; *Epigr.* 12,32,13 *Matella curto rupta latere meiebat*) e in Iuv. *Sat.* 10,64 *Fiunt urceoli, pelues, sartago, matellae*<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> L'associazione del termine *sopor* e del concetto di pesantezza ricorre anche in: Lucr. *Rer. Nat.* 4,956 *Efficit. et multo sopor ille grauissimus exstat*; Ovid. *Met.* 15,21 *Hunc super incumbens pressum grauitate soporis*; *Met.* 15,321 *Aut furit, aut patitur mirum grauitate soporem?*; Sidon. *Carm.* 11,48 *Mollia; marcebant uiolae grauiorque sopore*; Arator. *Apost.* 2,762 *Mersa sopore graui commisit membra fenestrae*; Vital. Bles. *Geta* 357 *Dumque sopore grauat herus, castigo crumenam*.

<sup>48</sup> Paul. Petric. *Vis. nep.* 53 *Quam citus ad chartam madefacti corporis umor*

<sup>49</sup> Cfr. anche *Carm. epigr.* 932,2 *Si dices quare nulla matella fuit*.

Nel verso successivo il fanciullo si dice pronto a cedere i fichi secchi e le dolci focacce in cambio del favore resogli dal dio. La tenerezza della proposta si mostra nella volontà di cedere gli oggetti tanto desiderati, che vengono racchiusi in un bel chiasmo che pone i sostantivi agli estremi e gli aggettivi al centro: *cariculis siccis dulcique placenta*. La menzione di focacce dolci è, ancora una volta, della tradizione epigrammatica, dove compare in Mart. *Epigr.* 11,86,3 *Mella dari nucleosque iubet dulcesque placentas*.

vv.69-76: Pelvina: Atqui, nate, deus nil esurit; ille matellam  
 Haud curat. Quin dona cape et cape semina, quis tu  
 Urinam moderere et lotia rara remittas;  
 Sin aliter, deus ille atrox tibi nate flagellum  
 Incutiet. Volat explorans, quis lintea parvus  
 Inquinet, urticaeque decem fert se ante maniplos,  
 Et caedit scutica nigroque involvit amictu  
 Micturientem aliquem, tetroque absorbet hiatu.

La richiesta di Quiquennio vede l'immediata reazione della madre, che precisa le sfere di competenze del dio. La sua battuta si apre, infatti, con l'affermazione *deus nil esurit*, con cui rassicura il figlio sulla mancanza d'interesse del dio per le sue offerte.

Nella proposizione successiva, divisa fra v. 69 e 70, la madre rassicura anche sull'estraneità del dio al pitalino: il termine *matellam* viene ripetuto e lasciato in posizione finale di rilievo del v. 69, mentre apre il verso successivo l'espressione *haud curat*. A queste due asserzioni, segue un momento propositivo della donna, che suggerisce al fanciullo di prendere i doni del dio, ma anche dei semi efficaci contro la sua incontinenza. L'esortazione è espressa con un nuovo chiasmo, che pone al centro i due imperativi *cape, cape* e agli estremi i sostantivi *dona e semina*.

La funzione dei semi viene specificata nel verso successivo in termini molto espliciti e realistici: in posizione incipitaria è collocato, infatti, il termine *urinam*, che, ancora una volta, è attestato in Catullo (*Carm.* 37,20 *Et dens Hibera defricatus urina*) e trova poi spazio nella poesia classica solo all'interno della tradizione epigrammatico-satirica<sup>50</sup>. Il sostantivo è accompagnato dal verbo *moderere* e dall'espressione *lotia rara remittas*, che indicano la funzione dei semi. Come argomento di persuasione, Pelvina recupera l'immagine dell'Orco cattivo. Dal v. 71 sono infatte prospettate le conseguenze che attendono il bambino se non seguirà le istruzioni della donna: la cesura tritemimera del v. 72 mette giusto in evidenza la formula *sin aliter*. Dopo la pausa metrica, prende avvio la descrizione del dio, condotta mettendo in risalto di nuovo i suoi caratteri terrificanti. L'aggettivo *atrox* viene risaltato dalla cesura efteimera, e l'enfasi della descrizione è tradita dall'apostrofe *nate* a cui fa ricorso Pelvina. Il v. 72, infine, si chiude con l'immagine della frusta, definita *flagellum* con intento 'enfatico'. La concitatezza della descrizione si traduce in un uso ripetuto dell'*enjambement*, che divide il v. 72 dal v. 73 e il 73 dal 74. Il verbo *incutiet* viene in questo modo isolato a *incipit* del verso 73, in grande rilievo, messo in risalto per giunta dalla cesura tritemimera.

Il verso appare di grande dinamismo: subito dopo *incutiet* e la pausa metrica, la tensione narrativa risale grazie al verbo *volat*, affiancato al participio *explorans*: si dispiega, in questo modo, un'immagine terribilmente grandiosa del mostro, che vola in

<sup>50</sup> Per le altre occorrenze nella poesia classica: Mart. *Epigr.* 3,82,16 *Et delicatae sciscitator urinae*; Iuv. *Sat.* 6,313 *Coniugis urinam magnos uisurus amicos*; *Sat.* 11,170 *Auribus atque oculis concepta urina mouetur*; Seren. *Med.* 587 *Quondam etiam nimio praeceps urina fluento*; *Med.* 843 *Vrinam credunt propriam conducere potu*; *Med.* 1096 *Aut urina canis cum terra inducta madenti*; Anth. Lat. 761,63 *Vltima quem fudit putens urina deorum*

cerca dei bambini che bagnano le lenzuola. Il verso si chiude proprio con il termine *lintea* e l'aggettivo *paruus*.

Il verbo *inquinet* scivola al verso successivo, dove il tono si eleva a un tono epico-solenne. L'orco è immaginato portare con sé dei fasci di ortica, che però sono designati con il termine militare *maniplos*. Le azioni dell'orco sono caratterizzate, poi, da una *climax* ascendente di paurosità e terribilità, marcata dal polisindeto che lega le varie proposizioni e che dà l'idea di un accumulo sempre più drammatico di ferocia.

Il v. 75 vede l'orco battere con la sferza i bimbi e avvolgerli nel nero mantello. La prima proposizione è fittamente scandita dalle cesure: la tritemimera mette in evidenza il verbo *caedit*, la pentemimera il termine *scutica*. Nella seconda proposizione, invece, l'idea di paura è trasmessa in particolare dall'immagine del mantello nero, espressa con la formula epica *nigro amictu*<sup>51</sup>. Al v. 76 scivola l'oggetto dei due verbi, con *enjambement*: in posizione di forte rilievo è collocato il participio *micturientem*, anche questo appartenente alla lingua della *Satira*: compare, infatti, in Iuv. *Sat.* 16,46 *Caedicio et Fusco iam micturiente parati*. L'ultima azione rappresentata segna anche il culmine della *climax* delineata e della tensione narrativa accumulata: l'immagine dell'orco che inghiotte con la sua gola il bambino si avvale di una clausola di ascendenza epica, *absorbet hiatu*, che ricorre anche in Lucan. *Phars.* 3,261 (*At Tigrim subito tellus absorbet hiatu*)<sup>52</sup>. D'altra parte anche l'attribuzione dell'aggettivo *niger* a *hiatus* è epica e presente in Stat. *Theb.* 8,378 (*Campum operit nigroque uiros inuitat hiatu*).<sup>53</sup>

vv. 77-82: *Mitescit tamen et rictus compescit hiantis,  
Pectendum quotiens matri buxoque colendum  
Praebueris caput, et purgandum lende capillum.  
Nam secus intortum orditur de vertice funem,  
Quo puerum trahit et deserta exponit in alga,  
Invitatque avidas adaperto gutture phocas.*

Nei versi successivi, Pelvina mostra l'altro aspetto dell'Orco, quello benigno. Il v. 77 colloca, infatti, in posizione di forte rilievo il verbo *mitescit*, seguito dall'avversativa *tamen*. All'immagine precedente del mostro che inghiotte il bambino, viene opposta quella dell'Orco che chiude la sua bocca, come mostra la clausola *compescit hiantis*<sup>54</sup>

Nei due versi successivi (vv. 78-9) viene anche chiarita a quale condizione l'Orco si comporterà bene, segnata dal relativo *quotiens*. Oggetto e verbo sono chiariti solo al v. 79: *praebueris caput*, mentre nel v. 78 sono anticipati i due gerundivi riferiti a *caput*, che indicano gli obblighi che deve seguire Quinquennio, nella fattispecie quello di lasciarsi pettinare dalla madre con il pettine di busso. I due gerundivi, sostanzialmente sinonimi, *pectendum* e *colendum* incorniciano il verso, mentre il termine *buxo* sta a indicare per sineddoche il pettine usato dalla madre. La struttura adottata, ovvero il verbo *praebere* in associazione con il gerundivo del verbo *pecto*, è ovidiana, e ricorre in diversi passaggi della sua produzione: Ovid. *Ars* 3,235 *At non pectendos coram praebere capillos*; *Epist.* 13,31 *Nec mihi pectendos cura est praebere capillos*; *Met.*

<sup>51</sup> La formula ricorre in Stat. *Theb.* 3,416 *Composuit nigroque polos inuoluit amictu*. Cfr. anche Cypr. Gall. *Gen.* 1170 *Nigrantesque sibi cilicum circumdat amictus*; *Gesta Bereng.* 1,239 *Composuit nigroque polos inuoluit amictu*; Gaufr. *Monem. Hist.* 6,383 *Eloquium monachique nigro uelatus amictu*

<sup>52</sup> Identica la clausola in *Carm. epigr.* 1390,1 *Mors quae perpetuo cunctos absorbet hiatu*; simile quella di Prud. *c. Symm.* 2,931 *Fluminis et subito stagna absorbentur hiatu*; Petr. Dam. *Carm.* 1,102,4 *Te quoque Tartareus simul absorbebit hiatus*; Alex. Neck. *Monach.* 235 *Tartarus horrendo pauidum absorbebit hiatu*,

<sup>53</sup> Cfr. anche Ter. Maur. *Litt.* 1294 *Nam neque mors auide nigros pandebat hiatus*; *Gesta Bereng.* 2,132 *Campum operit nigroque uiros inuitat hiatu*

<sup>54</sup> Una clausola simile ricorre in Theoulf. *Carm.* 28,425 *Ianitor interea turbam compescat hiantem*; Joseph. Isc. *Ylias* 4,448 *Continet, aggeritur busto. Compescit hiantem*.

13,738 *Quam, dum pectendos praebet Galatea capillos*. Nel verso 79, dopo la cesura pentemimera, come oggetto del verbo *praebueris* è adottato proprio il termine *capillum*: il gerundivo attribuitogli è, però, *purgandum*: il riferimento è qui alla pulizia dalle lendini, come mostra il termine *lende*, che è rarissimo nella poesia classica, e viene qui, invece, usato con grande disinvoltura per indicare un ulteriore dato estremamente realistico<sup>55</sup>.

Nei vv. 80-82 emerge nuovamente il lato negativo e oscuro della figura dell'Orco. L'avverbio *nam* con cui si apre il v. 80 introduce, con intento esplicativo, le conseguenze di un comportamento negativo del bambino. L'orco attorciglia, infatti, i capelli del bambino sulla testa ne ricava una 'fune intorta' (*intortum funem*), con cui lo trascina. L'immagine è spaventosa e nel v. 81 essa prende ulteriormente forma e movimento, con i due verbi: *trahit*, che indica la violenza del movimento, ed *exponit*, che designa il momento finale della sua azione. L'aggettivo *deserta* attribuito ad *alga* amplifica l'angoscia dell'immagine, che trova l'espressione più esplicita nel verso successivo. Dopo aver abbandonato il bambino sulla spiaggia deserta, l'orco chiama a cibarsene le foche avido con la bocca spalancata. L'immagine delle foche e della loro ferocia domina tutto il v. 82, con l'aggettivo *avidas* messo in rilievo dalla cesura pentemimera e l'ablativo assoluto *adaperto gutture* incorniciato fra l'aggettivo *avidas* e il termine a esso riferito *phocas*. L'associazione di *avidus* a *phoca* è originale e non attestata altrove, ma già in Verg. *Georg.* 4,395 *Armenta et turpis pascit sub gurgite phocas* c'imbattiamo in una connotazione negativa delle foche, condotta mediante l'aggettivo *turpis*, nell'episodio di Proteo.

vv. 83-84: Quare, age, care, mihi cervicem amplectere, et ipso  
Lude sinu, simul abde oculos et collige somnum.

Con i vv. 83-84 viene superata l'immagine appena evocata: Pelvina esorta il figlio ad abbracciarla e ad addormentarsi. Il nesso relativo *quare* funge da raccordo con la sequenza precedente, mentre l'interiezione *age* e l'apostrofe *care* segnano il passaggio a un momento narrativo dal carattere diverso. Lo snodo richiama, fra l'altro, e per l'apostrofe e per il termine *cervix*, un passaggio virgiliano: Verg. *Aen.* 2,707 (*Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae*); in cui le parti sono capovolte ed è il genitore a rivolgersi al figlio.

Il carattere rilassato del passaggio è testimoniato dai due imperativi: il verbo *amplectere* e il successivo *lude* che apre il v. 84, che si dimostra densissimo. Nello stesso verso sono infatti contenuti altri due imperativi: *abde* e *collige*, legati all'immagine del sonno: la mamma esorta il figlio a chiudere gli occhi e a prendere sonno. Su quest'immagine tenerissima e dolcissima si avvia alla fine l'ecloga.

<sup>55</sup> Il termine compare nella poesia classica solo in: Seren. *Med.* 69 *Vnda maris lendes capiti deducet iniquas*; Anth. Lat. 209,9 *Lendis forma tibi, statu non transilis oua*. Più numerose sono le occorrenze nella poesia latina medievale: Odo Clun. *Occup.* 1,173 *Vel lendim ex nichilo fac, ut fias deus, ergo!*; Froum. *Carm.* 19,34 *Vt teneram lendem frangamus molliter ipsum*; Amarc. *Serm.* 1,337 *Vt scabiem, lendes quam sulcant atque peducli*; Ysengrimus 4,1021 *Te sin esset, ut est, melior pars septima lendis*; Alex. Vill. *Doctr.* 200 *Tis iunges, frondis, lendis glandisque remotis*; *Doctr.* 439 *Lens lendis capiti, lens lentis conuenit ori*; Eberh. Beth. *Graec.* 6,31 *Quae sunt lens lendis, pariter grus mus quoque muris*; *Graec.* 10,50 *Lens lendis capiti, lens lentis conuenit ori*; Ioh. Garl. *Comp.* 3,239 *Pro sexu gemino lens, lendis collocat ipse*. Infine, poche anche le occorrenze nella poesia latina umanistica italiana: Quattrar. *Eleg.* 1, 122 *Lende procul, menti degener esse solet*; Guarino *Carm. diff.* 76 *Lens, lendis capiti; lens, lentis conuenit ori*; T. Folengo *Mosch. (Tusc.)* 2, 145 *Lendinis huic durae tegit omne pellicula corpus*; *Mosch. (Tusc.)* 3, 21 *Pinguis in aguzzo rostitur lendina speto*; *Mosch. (Tusc.)* 3, 81 *Incipit ante focum rostitam mandere lenden*; *Mosch. (al. red.)* 1, 413 *Lendinis hunc totum pellis durissima coprit*; *Mosch. (al. red.)* 2, 173 *Pinguis in aguzzo rostitur lendina speto*; *Mosch. (al. red.)* 2, 241 *Incipit ante focum rostitam mandere lenden*

vv. 85-87: Quinquennius: An, mater, mihi blanditias et carmina dices?  
Pelvina: Dicam, nate; etiam cunas modulabor ad ipsas  
Naeniolam; cape naeniolam, et nigra lumina conde.

Nel v. 85 è contenuta l'ultima richiesta di Quinquennio, che chiede alla madre di intonargli dei dolci canti, indicati mediante l'endiadi *blanditias et carmina*. L'associazione del verbo *cano* al termine *blanditia*, che è elegiaca (Tib. *Eleg.* 1,1,72 *Dicere nec cano blanditias capite*; Ovid *Am.* 2,9,45 *Et modo blanditias dicat, modo iurgia nectat*; Rem. 507 *Nec dic blanditias nec fac conuicia posti*)<sup>56</sup>, imprime un carattere particolarmente tenero e dolce al passaggio.

Ancora una volta la madre rassicura il figlio, come mostra il verbo *dicam*, e l'apostrofe *nate*, con cui ha inizio il v. 86. L'immagine finale è di rara intensità e delicatezza: Pelvina dice che modulerà con la culla una ninna nanna. Tutta l'espressione è densissima e condensa diverse suggestioni: il movimento della culla, la modulazione del canto, l'armonizzare il canto con i movimenti della culla. Sul sottofondo musicale della ninna nanna, si chiude il componimento. Il termine *naeniolam*, che è insieme originale e tipico pontaniano<sup>57</sup>, domina l'intero verso finale: esso viene dapprima collocato in posizione di rilievo incipitaria e viene poi ripetuto, come oggetto dell'imperativo *cape*; il risultato complessivo è quello di una ripetizione trascinata, un rallentamento del ritmo del verso, che diventa ripetitivo e lento come quello di una ninna nanna. Anche la quantità di nasali presenti nel verso contribuisce a quest'effetto naeniolam cape naeniolam et nigra lumina conde, riproducendo la delicatezza dei toni delle ninne nanne e regalandoci ancora una volta un finale di grande suggestione.

---

<sup>56</sup> Cfr anche *Carm. Epigr.* 1176,14 *Et mi omnes gestu dicere blanditias*

<sup>57</sup> Pontano *Coniug.* 2, 19, 5 *Suge; canam tibi naeniolam. Nae... naenia nonne*; *Coniug.* 2, 19, 6 *Nota tibi, nate, est naenia naeniola?*; *Coniug.* 2, 19, 8 *Nota tibi, nate, est naenia naeniola?*; *Coniug.* 2, 19, 10 *Nota tibi, nate, est naenia naeniola?*; *Tumul.* 1, 37, 6 *Naeniolae et lusus nostra querela tibi est*. Cfr anche D'Arco Num. 1, 14, 42 *Pontani lepidi naenia naeniola..*

## APPENDICE I

### *Alcuni esempi di caratteri bucolici nel resto della produzione poetica di G. Pontano*

La variegata libera ispirazione bucolica travalica i confini della raccolta delle *Eclogae* e trova posto in altri luoghi della produzione pontaniana. Si possono individuare, infatti, almeno altri tre casi di componimenti che sono difficili da classificare, ma comunque si possono ricondurre al genere bucolico, perché contengono il mito di Polifemo e Galatea, che a tale tradizione appartiene. Si tratta di tre liriche, di cui una contenuta nel dialogo *Antonius*<sup>1</sup> e le altre due nella *Lyra*<sup>2</sup>.

Nella sezione finale dell'*Antonius*, il Pontano inserisce all'interno del suo dialogo alcuni esempi di poesia composti da un poeta lirico denominato semplicemente *Lyricen*, che si perita in composizioni di diverso metro. Dopo una poesia in distico elegiaco su una fanciulla di nome Telesina<sup>3</sup> e una in endecasillabo falecio sulle sirene<sup>4</sup> segue un componimento in strofe saffica che ha come protagonisti Polifemo e Galatea<sup>5</sup>. In essa viene narrato come, alla vista della ninfa immersa in acqua, il ciclope abbandoni il proprio antro e il proprio bestiame per raggiungerla. A nulla valgono i tentativi di quest'ultima di scappare e chiamare in aiuto gli dei; Polifemo riesce comunque a raggiungere e a baciare la ninfa, a cui non resta altro che ritirarsi mesta nel fiume.

Se nella saffica dell'*Antonius* Polifemo risulta in qualche modo vincitore, perché riesce a strappare almeno un bacio alla ninfa, nel tredicesimo componimento della *Lyra* il ciclope è un innamorato infelice che non riesce a conquistare il cuore dell'amata Galatea, nonostante i numerosi argomenti apportati a proprio sostegno. Non basta la particolareggiata enumerazione delle proprie qualità e delle proprie ricchezze per raggiungere il suo intento e alla fine non gli rimane che prendere atto della fuga e del rifiuto deciso della ninfa, che, anche in questo caso, scompare nascondendosi in fondo al fiume.

L'azione viene ripresa nel sedicesimo carne della raccolta, dove troviamo il deluso Polifemo sulla spiaggia a struggersi per l'amore non ricambiato e a chiedersi cosa ne sia stato della sua antica gloria. Il lamento si trasforma dapprima in attacco duro nei confronti di Galatea, poi in rifiuto della stessa e quindi nel proposito di cedere alla

---

<sup>1</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, pp. 98-99.

<sup>2</sup> Si segue di qui in poi l'edizione contenuta in L. Monti Sabia, *La "Lyra" di Giovanni Pontano edita secondo l'autografo codice reginense latino 1527*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 47, 1972, pp. 1-70.

<sup>3</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, p. 97 (13-20) *Ne faciem, Telesina, colas, neu finge capillum, / Bella satis, soli si modo bella mihi. / Munditia, Telesina, iuvant, fuge candida luxum, / Munditiis capitur deliciosus amor. / Luxus obest formae, forma est contenta pudore, / Ipse pudor veri iura decoris habet. / Simplicitas nam culta sat est. Tu, lux mea, cultum / Effuge, bella quidem simplicitate tua es.*

<sup>4</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, p. 97 (23-29) *Sirenes madidis canunt in antris, / Dum captas male subruunt carinas. / Sic mortalibus ipsa vita blande / Illudens canit ut dolosa Siren, / Donec vel gravis ingruit senecta / Aut mors occupat, estque nil quod ultra / Iam restet nisi fibula atque inane.*

<sup>5</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, p. 97 (34)- 98 (20). Per questo componimento si rinvia alla trattazione successiva.

pretendente Etna<sup>6</sup>, che gli fa cenno da lontano con il suo fuoco e verso la quale alla fine s'incammina insieme al gregge.

Motivi e protagonisti di queste liriche sono ben noti alla tradizione letteraria nel momento in cui il Pontano scrive. L'interrogativo più problematico però riguarda i canali di trasmissione attraverso i quali i motivi giungono alla musa pontaniana: rimane in parte da chiarire, fra le diverse fonti classiche che ne trattano, a quali attinga il poeta nel suo personale riuso della figura di Polifemo. Si sono voluti rintracciare in esse solo una serie di ipotesi, che a un'analisi più approfondita sembrano non esaurire la quantità di riferimenti presenti e limitarlo fortemente al solo carattere ovidiano; sono invece rimasti taciuti e ignorati numerosi segnali e spie che tradiscono una 'densità bucolica' più ampia<sup>7</sup>.

Virgilio allude al mito di Polifemo e Galatea nella seconda ecloga, senza tuttavia mai riferire esplicitamente l'episodio mitologico di partenza: la situazione è, infatti, capovolta e adattata al pastore Coridone, innamorato infelicemente di Alessi<sup>8</sup>. A due personaggi mitologici sono sostituiti due pastori e all'amore eterosessuale un amore omosessuale.

La figura di Polifemo innamorato è presente anche in Properzio al fianco di quella omerica, da lui più volte citata<sup>9</sup>. È un breve accenno quello che ne fa il poeta elegiaco, ma significativo, perché contiene in sé gli elementi essenziali della saga. Sfruttando a pieno le potenzialità del genere, Properzio racchiude tutte le suggestioni di cui è carico il mito all'interno di un unico distico nella seconda elegia del terzo libro<sup>10</sup>: Polifemo viene chiamato in causa come esempio di potenza e forza del canto ed è accostato a Orfeo; il motivo del canto, la figura di Galatea e l'ambientazione siciliana con menzione dell'Etna riproducono nello spazio ristretto di un distico un microcosmo bucolico di ariosa grazia ed esauriente di tutte le componenti della leggenda.

Ma è in particolare in Ovidio, nelle *Metamorfosi*, che al personaggio di Polifemo viene dedicato maggior spazio e una rivisitazione che è insieme debitrice della

---

<sup>6</sup> La figura della pretendente Etna è la personificazione del vulcano siciliano, secondo il gusto tipico del Pontano di trasfigurare località geografiche in personaggi mitologici originali. Questa tendenza rientra nell'attitudine più generale dell'autore a reinventare la mitologica classica, dotandola di nuovi elementi originali. Ai meccanismi che presiedono alla mitopoiesi pontaniana si è già fatto largamente cenno e vengono descritti, per quanto riguarda in particolare la trasfigurazione della figura di Virgilio, nel contributo di L. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio nella poesia del Pontano*. Uno studio sull'argomento è presente poi, come già visto, anche all'interno della trattazione di D. Coppini dei *Carmina* di Giovanni Pontano in *Letteratura italiana. Le Opere*, pp. 713-741, nel paragrafo intitolato *Il mito fabbricato e l'Umanesimo del mito* (pp. 728-730), dove la studiosa dedica particolare attenzione alla tendenza del Pontano di inventare e reinventare miti e ne rintraccia gli esempi più significativi nelle sue opere, ravvisando in essi testimonianza di un'ispirazione poetica originale e unica, non disgiunta da una sensibilità tutta umanistica per l'interesse mitologico.

<sup>7</sup> Cfr. G. G. Pontano, *Poesie Latine*, a cura di Liliana Monti Sabia, Einaudi, Torino, 1977, pp. 366-7, dove nella nota introduttiva il componimento viene ricondotto in larga misura all'antecedente ovidiano, indicando il passo delle *Metamorfosi* come fonte diretta dei due componimenti della *Lyra*. Stesso discorso vale per D. Coppini, *Le metamorfosi del Pontano*, pp. 75-108.

<sup>8</sup> Sulla riscrittura virgiliana: I. M. Le M. Du Quesnay, *From Polyphemus to Corydon. Vergil, Eclogue 2 and Idylls of Theocritus in Creative Imitation and Latin Literature*, edited by D. West and T. Woodman, Cambridge, 1979, pp. 35-69. Un'altra allusione al mito è contenuta anche nella nona ecloga virgiliana, in cui il pastore Meri riporta un breve passaggio di un canto ascoltato, contenente un'invocazione a Galatea ad abbandonare le onde e a godere della primavera sulla terraferma (vv. 39-43): *Huc ades, o Galatea: quis est nam ludus in undis? / Hic ver purpureum, varios hic flumina circum / fundit humus flores, hic candida populus antro / imminet, et lentae texunt umbracula vites. / Huc ades: insani feriant sine litora fluctus.*

<sup>9</sup> Il personaggio omerico è citato in Properzio in: II, 33b; III,26; quello teocriteo in III, 2.

<sup>10</sup> Prop. III, 2, vv. 5-7: *Quin etiam, Polypheme, fera Galatea sub Aetna / ad tua rorentes carmina flexit equos.*

tradizione e depositaria di propri spunti originali<sup>11</sup>. Centrale è naturalmente il motivo elegiaco d'amore, ma esso si arricchisce di nuove componenti e l'amore del ciclope per Galatea è calato all'interno del mito di trasformazione di Aci.

Modello degli antecedenti latini del Pontano è a sua volta il poeta greco Teocrito, ed è anzi costui a consegnare alla tradizione letteraria e all'immaginario collettivo l'immagine di Polifemo innamorato, non corrisposto, di Galatea. Nel *corpus* teocriteo il motivo ricorre in due idilli distinti, il sesto e l'undicesimo: nel primo appare all'interno di un agone bucolico come materia di confronto tra i due pastori, nel secondo come motivo strutturante e portante del componimento, costituito da una lunga *rhexis* del Ciclope stesso.<sup>12</sup>

Il sesto idillio è costruito come una gara di canto fra Dameta e Dafni in cui ciascuno intona un canto sull'argomento. A cominciare è Dafni, che apostrofa Polifemo, esortandolo a prestare attenzione ai segnali che Galatea gli manda per farsi notare. A queste parole risponde Polifemo stesso in prima persona nel canto successivo di Dameta: egli l'ha certamente notata, ma dice di avere altre donne per farla ingelosire e costringerla a cedergli completamente. Con un'osservazione convinta del ciclope sulla propria bellezza, si chiude il canto di Dameta e la gara fra i due pastori finisce in parità.

Molto diversa la struttura dell'undicesimo idillio, che è stato, infatti, oggetto di dibattito per quanto riguarda la sua unitarietà<sup>13</sup>. Il componimento prende avvio con una dichiarazione che costituisce la base d'interpretazione del carne stesso e del personaggio di Polifemo: non esiste alcun rimedio alle pene d'amore, secondo la voce narrante, a parte il canto, e a dimostrazione della sua tesi, egli riporta l'esempio del ciclope. Allo stato di abbandono e follia in cui l'ha ridotto l'amore per Galatea, questi trova come antidoto il canto intonato da un'alta roccia che viene puntualmente riportato dalla voce narrante. Il ciclope, dopo aver ricordato le fasi del suo amore per Galatea – l'incontro, l'innamoramento, l'indifferenza della ninfa – e aver riflettuto sulle ragioni del suo insuccesso rinvenendole nel proprio aspetto fisico, prova a conquistare l'amata con l'esaltazione delle altre doti personali: le ricchezze materiali e l'abilità nel canto. Ma alla fine Polifemo viene richiamato alla realtà dal pensiero della cura del bestiame

---

<sup>11</sup> Ovid. *Met.* XIII, 755 ss. Per l'originalità della riscrittura ovidiana: A. H. F. Griffin, *Unrequited love. Polyphemus and Galatea in Ovid's Metamorphoses*, «Greece and Rome», 30, 1983, pp.190-197; P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch XII-XIII, Kommentar von F. Bömer, Heidelberg, 1983, pp. 440-442.

<sup>12</sup> Il motivo in ambito greco è presente anche in altri autori. Polifemo compare nel quarantasettesimo epigramma di Callimaco, secondo lo schema che gli è convenzionale: innamorato, apostrofato e intento a trovare nel canto il rimedio d'amore. In Bione l'episodio che doveva riguardare Polifemo ci è giunto frammentario (fr. XVI), non appare il suo nome, ma solo quello di Galatea; sono comunque riconoscibili gli elementi tipici della figura del Ciclope innamorato: la presenza della spiaggia, i sospiri di amore, la crudeltà di Galatea. Altre soluzioni in ambito greco sono presenti in Mosco (III, 58 ss.), nel *Lamento per Bione*, in Luciano (*Dial. Mar.* 1), Nonno di Panopoli (*Dion.* XL 553 ss.) e Appiano (*Illyr.* 2); un breve, ma più completo prospetto è contenuto in R.E., s.v. *Polyphemos*, vol. 21(2), 1952, pp.1810-1814. Allo stato attuale delle ricerche sulla ricezione degli autori greci nell'ambito dell'Umanesimo napoletano è tuttavia impossibile stabilire la disponibilità dei suddetti autori per il Pontano; è rintracciabile una dipendenza solo da Luciano, ma con i *Dialoghi dei Morti*, da cui l'umanista trae ispirazione nel suo *Charon*; per i rapporti fra il Pontano e Luciano cfr. E. Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli, 1980, pp. 101-112. Per quanto invece riguarda la ricezione nell'ambito dell'Umanesimo italiano più in generale, sono maggiori i dati a nostra disposizione, tanto da poter stabilire con sicurezza la diffusa circolazione di Luciano per tutta l'epoca umanistica e la lettura di Callimaco e Nonno in ambito fiorentino ad opera di Poliziano: cfr. N. G. Wilson, *Da Bisanzio all'Italia. Gli studi greci nell'Umanesimo italiano*, Alessandria, 2000, pp. 21 ss. e 141 ss.

<sup>13</sup> Cfr. A. S. F. Gow, *Theocritus*, Cambridge, 1965, vol. 2, p. 211; la struttura dell'idillio ha indotto a ipotizzare addirittura un'aporia: Q. Cataudella, *Un'aporia del «Ciclope» teocriteo (XI 13 sg.)*, «Revue des Études Grecques», 66, 1953, pp. 473-478, mentre altri difendono il carattere unitario del testo: A. Barigazzi, *Una presunta aporia nel c. 11 di Teocrito*, «Hermes», 103, 1975, pp. 179-188; L. Belloni, *Il canto di Polifemo nel Ciclope di Teocrito*, «Aevum Antiquum», 2, 1989, pp. 223-233.

che è più importante dello struggimento amoroso, visto che potrà pur sempre consolarsi con qualche altro amore. La parola torna dunque alla voce narrante che si riallaccia all'affermazione iniziale, sostenendo che in questo modo, con il canto, il ciclope curava il suo amore nel migliore dei modi.

La fisionomia della figura letteraria di Polifemo innamorato brevemente tratteggiata fornisce l'impressione di un mito letterario che, o per gli illustri natali omerici, o forse per sua stessa natura<sup>14</sup>, si rivela da subito estremamente ricettivo e disponibile ad accogliere nuove suggestioni, prestandosi pertanto bene alla ripresa, alla rielaborazione e all'ampliamento<sup>15</sup>.

La saffica dell'*Antonius*, dunque, sembra essere un esempio valido delle modalità di riutilizzo del personaggio mitologico da parte del Pontano. Ancora una volta entra in azione la tendenza pontaniana di dare linfa vitale al mito, considerandolo mai come materia cristallizzata, ma sempre come fonte di spunto per nuove soluzioni generate dalla sua fantasia mitopoietica<sup>16</sup>. La poesia è costruita per accostamento e sovrapposizione di immagini, in una tecnica molto dinamica che contrappone in ciascuna strofa a un'azione di Polifemo una della ninfa, avendo con conseguente effetto la creazione di un'atmosfera di attesa e di *suspense*.

La prima strofa<sup>17</sup> è occupata dall'immagine di Galatea, ritratta nella sua nudità (*nudos lacertos*)<sup>18</sup> come una ninfa della migliore tradizione ovidiana<sup>19</sup>. La seconda strofa<sup>20</sup> è dominata invece da Polifemo, nell'atto di lasciare il proprio antro e le proprie attività; la caratterizzazione dell'antro è espressa con formula epica virgiliana<sup>21</sup>, mentre il motivo dell'abbandono delle caprette si inserisce nella topica dell'episodio.

La terza e quarta strofa sono strutturate nello stesso modo. La terza<sup>22</sup> è dominata dall'immagine di Polifemo che si immerge in acqua e scivola come un '*lubricus*

---

<sup>14</sup> Per la questione di Polifemo come mito 'antropologico': J. Glenn, *The Polyphemus myth. Its origin and interpretation*, «Greece and Rome», 25, 1978, pp. 141-155.

<sup>15</sup> Altre allusioni al mito, che viene però celato sotto nuove sembianze senza mai essere esplicitamente citato, sono presenti nella terza ecloga di Calpurnio Siculo e nella seconda di Nemesiano, i cui protagonisti sono pastori infelicemente innamorati che ricordano per alcuni versi il ciclope. In Calpurnio, il pastore Licida confida al pastore Iolla di soffrire per Phillide, che gli ha preferito Mopso, ed, esortato dall'amico, riporta un lungo canto composto per la donna (vv. 45-95), in cui sono visibili alcuni elementi tipici del canto di Polifemo: apostrofa la donna con un'interrogativa affinché ella gli dia conto della fuga (*Quem fugis*, v. 61), ostenta, a titolo di superiorità rispetto al rivale, la propria bellezza (vv. 61-62) e la propria ricchezza (vv. 62-67), ricorda l'abbandono delle attività pastorali a causa dello struggimento amoroso (69-68), introduce come ulteriore argomento a suo favore il motivo dei doni (vv. 76-80). Nella seconda ecloga di Nemesiano il pastore Alcone, allo stesso modo, si lamenta per l'abbandono dell'amata Donace, riproponendo motivi e movenze che sono propri dell'episodio di Polifemo e Galatea (vv. 55-85): il motivo dei numerosi e preziosi doni (60-69) e la rivendicazione orgogliosa della bellezza del proprio aspetto fisico (vv. 70-81) e dell'abilità nel canto (vv. 82-87). Per l'analisi della terza ecloga di Calpurnio si rimanda al commentario di B. Fey-Wickert: *Calpurnius Siculus: Kommentar zur 2. Und 3. Ekloge*, Trier, 2002: in particolare per il canto di Lycida si veda: pp. 182-231. Per Nemesiano si tenga presente l'analisi dell'ecloga in Marco Aurelio Olimpico Nemesiano, *Eclogae*, cura di G. Cupaiuolo, Napoli, 1997, pp. 131-151.

<sup>16</sup> Per il concetto di mitopoiesi pontaniana cfr. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio*.

<sup>17</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, p. 97, 34-37: *Dulce dum ludit Galatea in unda / Et movet nudos agilis lacertos, / Dum latus versat fluitantque nuda / Aequore mamae*.

<sup>18</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, p. 97, 35.

<sup>19</sup> Ricorrente è l'immagine della nudità delle ninfe in Ovidio; solo qualche esempio: Ovid, *Met.* 3, 178: *sicut erant, viso nuda sua pectora nymphae*, in cui si descrive il corteo di ninfe della dea Diana come appare ad Atteone, e Ovid. *Met.* 1, 501: *Brachiaque et nudos media plus parte lacertos*, dove viene usata la stessa espressione *nudos lacertos* per la ninfa.

<sup>20</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, p. 98, 1-4: *surgit e vasto Polyphemus antro. / Linqvit et solas volucer capellas; / Nec mora, et litus petit et sub altos / Desilit aestus*.

<sup>21</sup> La stessa espressione è attribuita al ciclope in *Aen.* 3, 617: *Immemores socii vasto Cyclopi in antro*.

<sup>22</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, p. 98, 5-8: *Impiger latis secat aequor ulnis, / Frangit attollens caput et per undas / Labitur, qualis viridi sub umbra / Lubricus anguis*.

*anguis*<sup>23</sup>; d'altra parte proprio lui nell'undicesimo idillio teocriteo aveva espresso il rimpianto di non possedere le branchie per potersi tuffare in mare e baciarla (v. 54-55)<sup>24</sup> e il desiderio di imparare a nuotare (v. 60)<sup>25</sup>. Si ha quindi l'impressione che il Pontano risponda a distanza alle aspettative create dal testo di Teocrito ed esaudisca con estrema ironia letteraria i desideri di Polifemo contenutivi.

La strofa successiva<sup>26</sup> ritorna a focalizzarsi su Galatea, che si dà alla fuga e invoca gli dei. L'obiettivo si allarga nella quinta strofa<sup>27</sup>, aprendosi alla visione corale degli dei che intervengono a soccorrere la ninfa. Polifemo, tuttavia, non retrocede dal suo intento e continua nella sua azione di forza; l'*akmè* dell'azione, atteso e preparato abilmente nelle sezioni precedenti, occupa l'ultima strofa<sup>28</sup>, in cui Polifemo esce vincitore (*victor*)<sup>29</sup> dalla sua sfida d'amore: egli riesce a rapire un bacio alla ninfa a cui non rimane altro che ritirarsi, sconfitta, nel suo fiume, aggettivato per metonimia con '*moesto*'<sup>30</sup>.

Il componimento prende spunto, a mio avviso, dai vv. 54 ss. dell'undicesimo idillio di Teocrito, dove Polifemo esprime il rammarico di non essere nato con le branchie così da poter raggiungere l'amata in mare per baciarla<sup>31</sup>. È come se l'umanista dialogasse tacitamente con il testo greco, dando qui concretezza a una possibilità nell'antecedente solo immaginata e risposta a un'ipotesi solo avanzata e riabilitando, in questo modo, l'amore di Polifemo fino a concedergli la meritata rivincita.

Una rilettura, dunque, del tutto nuova e originale, al punto da revocare validità all'esito tradizionale del mito. Polifemo è l'innamorato perdente per antonomasia nella tradizione bucolica, illuso nel suo sogno irrealizzabile e quindi destinato ad essere sconfitto nel suo desiderio di amore. Nell'*Antonius*, invece, ci troviamo di fronte a un grado di ricezione estremamente avanzato e a una forzatura voluta, ma allo stesso tempo raffinatissima del mito: il Pontano concede all'infelice innamorato quel bacio che parte della tradizione - la più nota - gli aveva negato. Esiste in realtà un filone della saga che prevede un lieto fine per l'amore del ciclope<sup>32</sup>; può darsi che abbia influito sulla riscrittura pontaniana anche questo fattore, ma rimane significativo come il poeta, pur concedendo a Polifemo un bacio dell'amata, rimanga tuttavia strettamente fedele e aderente al primo filone del mito, quello dell'amore non corrisposto. Galatea si oppone al suo amore e solo con la forza riesce a essere piegata dal pretendente. Il Pontano, cioè, si muove all'interno del filone della ninfa reticente e, tenendo conto di questo, la sua riscrittura appare quindi davvero 'trasversale' e innovativa.

Altro dato significativo è la particolare collocazione di tale componimento all'interno dell'*Antonius* e, *in primis*, l'accostamento a un altro carne in esametri di soggetto pastorale che può considerarsi a tutti gli effetti un'ecloga.<sup>33</sup> La presenza ravvicinata di due componimenti

<sup>23</sup> Il ricorso è ancora una volta a una formula epica virgiliana (*adytis cum lubricus anguis ab imis*, *Aen.* 5, 84).

<sup>24</sup> Teocr. *Id.* XI, 54-55: ὦμοι, ὅτι οὐκ ἔτεκέν μ' ἄ μήτηρ βράγχι ἔχοντα, ὡς κατέδυν ποτὶ τὴν καὶ τὰν χέρα τεῦς ἐφίλησα

<sup>25</sup> Teocr. *Id.* XI, 60: νῦν ἀντίκα νεῖν γε μαθεῦμαι

<sup>26</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, p. 98, 9-12: *Illa velocis movet acris artus / Dum peti sentit; simul et sequentem/ Incitat labens, simul et deorum / Numina clamat.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, 13-16: *Illicet divum chorus hinc et illinc / Fert opem fessae. At Polyphemus ante / Non abit, lassus licet et deorum / voce repulsus.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, 17-20: *Quam ferox nymphae tumidis papillis / Iniicit dexteram, roseoque ab ore / osculum victor rapit. Illa moesto / delitet amne.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>31</sup> Cfr. *supra* n. 29.

<sup>32</sup> Essa viene seguita ad esempio in Prop. IV, 1, 45; Lucian. *Dial. Mar.* I; Nonn., *Dionys.* XL, 553 ss.: cfr. R.E., s.v. *Galateia*, vol. 7(1), 1910, pp. 517-519. Per il versante greco di questo filone della saga tuttavia non è possibile dedurre con sicurezza una conoscenza da parte del Pontano in quanto mancano dati sicuri a riguardo. Cfr. *supra* n. 16.

<sup>33</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, pp. 98 (30)-99(35): si tratta di un lungo componimento di quaranta versi in cui la voce narrante si rivolge ad Amarilli, invitandola a raggiungerlo presso le querce con la ricompensa

riconducibili alla tradizione bucolica nella stessa sezione dedicata alla poesia e, in particolare, a un certo tipo di poesia (quella dotata di *lepos*, di grazia poetica)<sup>34</sup> può illuminare non solo sulla ricezione della tradizione attinente, ma anche sulla teoria poetica relativa alla bucolica, poiché sono rintracciabili elementi di poetica che sono accostabili a quelli contenuti nella conclusione della *Lepidina*. Nella prima ecloga del Pontano la poesia bucolica assume una connotazione precisa tramite le parole dei protagonisti stessi. Essa viene indicata con termini che richiamano la dolcezza e la grazia poetica. Benché l'ecloga stessa prenda il nome di *Lepidina*, è soprattutto nella sua sezione finale che emerge esplicitamente la categoria del *lepos* e la sua esaltazione: *Lepidina*, la protagonista dotata di 'nome parlante', loda il canto della ninfa Antiniana definendolo con l'espressione *lepido sermone*,<sup>35</sup> Macrone raccomanda alla moglie che sia rivolto alla sposa Parthenope il *lepor* che le è proprio e le fa da compagno ovunque<sup>36</sup>; la moglie ribatte dando una precisa collocazione, e caratterizzazione, al suo *lepos*: cultore della campagna e disprezzatore della città.<sup>37</sup> Alla poesia bucolica è, quindi, attribuita la proprietà distintiva della *lepiditas*. Il concetto pare rivestire in generale un ruolo di grande centralità nel mondo poetico pontaniano, al punto da meritarsi la creazione di un mito originale all'interno del *De amore coniugali*.<sup>38</sup> In questa sezione il poeta racconta l'origine e la nascita dei *Lepores*, creature generate dall'unione di Dulcidia, una delle grazie di Venere, e di Apollo allo stesso modo in cui dal connubio di Venere e Adone nascono gli Amori. Significativa è la paternità dei Lepòri: è Apollo, il dio dotato della lira, il dio del canto poetico, unito alla grazia Dulcidia, a dar loro vita. È come dire che il *lepos* poetico è diretta conseguenza dell'unione di dolcezza e grazia alla poesia. I componimenti dell'*Antonius* vengono a inserirsi in un discorso simile sulle qualità poetiche: *lepidus* è aggettivo ricorrente nel capitolo, usato per commentare le poesie del *lyricen*.<sup>39</sup> Pare dunque inevitabile constatare che nella poetica pontaniana è vigente e attivo un nesso fra *lepiditas* e poesia bucolica e la saffica di Galatea e Polifemo si inserisce a tutti gli effetti in questo discorso. Se dunque, come queste evidenze sembrano dimostrare, essa è avvertita essenzialmente come prodotto letterario bucolico, ciò significa che il Pontano ha anche teoreticamente ben presente l'ascendenza letteraria originaria dell'episodio, che è squisitamente bucolica e di matrice teocritea.

Appare poi una coincidenza troppo sospetta che il Pontano rispolveri il personaggio di Polifemo esattamente nella sezione del dialogo dedicata alla poesia. Sintomatica della sua modalità di ricezione della tradizione è, infatti, la collocazione che il mito riceve all'interno della sua produzione: esso trova spazio da una parte, come già detto, in questa sezione dell'*Antonius* dedicata a una celebrazione di diversi tipi di poesia e dall'altra in una raccolta, la *Lyra*, che si prefigge programmaticamente, già nel titolo, di esaltare il potere del canto poetico. Esiste, cioè, un doppio filo che unisce le due sfere: quella della poesia e quella della figura di

---

di ricchi doni pastorali. Dapprima vengono offerti il formaggio e il latte, poi i frutti dell'orto, il miele e due ceste dalla particolare fattura descritte con abile tecnica ecfrastica. Inoltre, per Amarilli pascolano due agnelli e due cerbiatti, cresciuti appositamente per la donna, per la quale sono pronti anche cuccioli di cane. Dopo la descrizione dei doni animati, segue quella dei doni più preziosi: una veste e una clamide, opere di insigne e rara tessitura. L'incontro con l'amata si fa sempre più imminente e l'io narrante già immagina i primi baci e abbracci con Amarilli, per la quale ha raccolto anche due sfere d'ambra, l'una contenente una zanzara con le ali che ancora si muovono, l'altra una formica che barcolla sotto il peso del suo carico. Il finale, con l'accento a segnali positivi che preannunciano l'arrivo di Amarilli, quali il tremolio delle punte degli alberi, lo strepito dei cespugli e i latrati del cane è esemplificato su quello dell'ottava ecloga di Virgilio, dove simili segnali preavvisano l'arrivo dell'amato evocato dall'incantatrice con il suo rituale magico.

<sup>34</sup> I concetti di grazia e dolcezza poetica rivestono un ruolo fondamentale in questa sezione dell'*Antonius*, tanto che l'aggettivo *lepidus* ricorrere tre volte: G. Pontano, *I Dialoghi*, p. 97 (10; 25); p. 100 (25) e sono frequenti anche i termini che riconducono alla sfera della dolcezza: *suavissime*, p. 99 (36); *suaviter*, p. 100 (23); *suavitatem*, p. 100 (v.26).

<sup>35</sup> Si segue di qui in poi l'edizione di L. Monti Sabia: I. I. Pontani *Eclogae* cit., I, 782 *O Macron, nympa haec lepido ut sermone locuta est!*

<sup>36</sup> I. I. Pontani *Eclogae* I, 804: *Qui tuus est et ubique comes, lepor adsit;*

<sup>37</sup> I. I. Pontani *Eclogae* I, 806: *Rura lepos meus is, coniux, colit, effugit urbem*. Non deve sorprendere l'uso di *lepos* al posto di *lepor* in quanto il Pontano usa indistintamente i due sostantivi.

<sup>38</sup> *De Amore coniugali* 2, 7, 1-84 in I. I. Pontani *Carmina. Ecloghe, elegie, liriche* a cura di J. Oeschger, pp. 160-163.

<sup>39</sup> G. Pontano, *I dialoghi*, p. 97 (10, 30); p. 100 (25).

Polifemo. Nella tradizione del mito questa valenza di Polifemo è ben visibile in Properzio<sup>40</sup>, il quale, nel farne un simbolo dell'onnipotenza del canto, lo accosta addirittura ad Orfeo<sup>41</sup> e lo contrappone alla propria condizione limitata di poeta. Ma il personaggio del ciclope si carica di tale valore semiotico a un'altezza già precedente della sua vita mitologico-letteraria: già in Teocrito, e in particolare nell'undicesimo idillio già ricordato, Polifemo diventa simbolo stesso della poesia<sup>42</sup>.

L'inserimento del personaggio del ciclope nella *Lyra* sembra rispondere alla stessa logica. Il nesso Polifemo-poesia appare fortemente vigente e ancora una volta il personaggio ha la stessa valenza presente nell'elegia di Properzio, dove era accostato a Orfeo. Questo riutilizzo di Polifemo da parte del Pontano appare, anzi, ancora più 'properziano', se si considera che la raccolta stessa è aperta da un componimento dedicato a Orfeo (*De Orfeo navigante*)<sup>43</sup>. Quanto detto fa luce su un ulteriore aspetto della ricezione di tradizioni letterarie nel Pontano e può aprire altri interessanti spiragli sulla poetica che presiede alla bucolica pontaniana.

La centralità del motivo del canto è tipica del mondo bucolico del Pontano e in questo essa appare debitrice soprattutto delle figure di pastori-cantori virgiliani. Sempre nella *Lyra* entra in scena, nel quarto componimento (intitolato *Patulcidem et Antinianam nymphas alloquitur*)<sup>44</sup>, Meliseus, il personaggio pontaniano bucolico per antonomasia, nonché *alter ego* del poeta<sup>45</sup>. Meliseo appare nelle *Eclogae* sempre in un contesto di dolore e di canto<sup>46</sup>; il suo personaggio veicola il motivo (virgiliano, ma già teocriteo) del canto di dolore, ma anche del potere di tale canto come sfogo e sollievo al dolore. Oggetto del canto di dolore di Meliseo è la figura della moglie del poeta, ma da questo lamento denso di *pathos* vengono poste le basi per la consolazione e la rinascita<sup>47</sup>. Un compito importantissimo è dunque affidato alla forza del canto e alla figura di Meliseo cantore. La *Lyra* si mostra perciò, sotto questo aspetto, strettamente correlata alla produzione bucolica dell'umanista, quasi come se ne rappresentasse un particolare versante; di certo, comune è l'ispirazione di fondo e comuni numerosi motivi, ambientazioni e personaggi<sup>48</sup>. Se, dunque, è innegabile una fisionomia bucolica alla raccolta, in questa direzione si potrà leggere e intendere anche il Polifemo che in essa compare. Delle diverse identità che confluiscono nel corso della storia della ricezione della sua figura, il personaggio pare incarnare, nella raccolta pontaniana, quella più originaria, più 'bucolica' *strictu sensu*, ovvero quella teocritea. Se i debiti con la tradizione latina, e in particolare con Ovidio, sono lampanti e indubbi<sup>49</sup>, è anche vero che un confronto strutturale e tematico con Teocrito lascia trasparire una più immediata dipendenza dal poeta greco stesso.

Teocritei, da quanto detto, appaiono la stessa ispirazione di fondo dei due componimenti pontaniani della *Lyra* e il valore simbolico complessivo attribuito in essi all'episodio di Polifemo, che combaciano con quelli dell'undicesimo idillio.

Strutturalmente, l'episodio complessivo è diviso in due *tranche* (carne tredicesimo e carne sedicesimo), in cui si assiste rispettivamente a un appello a Galatea e a un monologo del ciclope ormai rassegnato; allo stesso modo, nel *corpus* teocriteo la materia viene trattata in due idilli separati (nel sesto e nell'undicesimo). Il Pontano fa ricorso alla strofe saffica, cosa che rappresenta di sicuro uno scarto rispetto alla tradizione bucolica e un argomento contrario

---

<sup>40</sup> Cfr. *supra*, n. 15.

<sup>41</sup> L'accento a Polifemo nei vv. 5-7 è preceduto dal ricordo della potenza del canto di Orfeo: Prop. III, 2, 1-2: *Orphea detinuisse fera set concita dicunt / flumina Threicia sustinuisse lyra*.

<sup>42</sup> Cfr. *supra*; per il significato del canto di Polifemo e la correlazione della sua figura con la poesia cfr. B. Manuwald, *Der Kyklop als Dichter. Bemerkungen zu Theokrit. Eid. 11*, in *Beiträge zur hellenistischen Literatur und ihrer Rezeption in Rom*, hrsg. von P. Steinmetz, Stuttgart, 1990, pp. 77-91.

<sup>43</sup> I. I. Pontani, *Lyra*, ed. cit., pp. 33-37.

<sup>44</sup> I. I. Pontani *Lyra*, ed. cit., pp. 41-42.

<sup>45</sup> Meliseo compare come protagonista nella II e IV ecloga e come 'comparsa' nella I (vv. 349-355) e V ecloga (vv. 6-13).

<sup>46</sup> Nella seconda e nella quarta ecloga egli piange la figura perduta della moglie, nella prima e nella seconda la morte della figlia, nella quinta ancora quella della coniuge.

<sup>47</sup> All'insegna di questo motivo è soprattutto il finale della seconda ecloga: vv. 210 ss.

<sup>48</sup> Meliseo (*Lyra* IV, *Eclogae* I, II, IV, V), la ninfa Antiniana (*Lyra* III, IV, VI e *Eclogae* I, 701 ss.) e la ninfa Patulci (*Lyra* III e IV, *Eclogae* I, 634 ss.; II, 19 ss.; V, 41 ss.).

<sup>49</sup> L'analisi dei rapporti tra l'episodio pontaniano e quello di Ovidio è condotta in D. Coppini *Le metamorfosi del Pontano, passim*.

rispetto alla 'bucolicità' del componimento; ma la scelta del metro è dettata dalla logica interna della raccolta, che volendo alludere alla lirica antica, prevede l'uso dei suoi metri<sup>50</sup>.

Il tredicesimo componimento prende avvio *ex abrupto* con un'interrogativa diretta: "*Cur fugis, virgo, Polyphemon, Aetna quem cupit pascens tacitas favillas?*" (vv. 1-2), che rappresenta già un segnale della peculiarità della rivisitazione mitologico-letteraria condotta dal Pontano: è la prima volta che la parola viene lasciata completamente al ciclope. Il componimento consiste, infatti, interamente in una lunga 'requisitoria' di Polifemo condotta in prima persona, senza alcuna introduzione, nessuna descrizione del contesto, come avviene nella tradizione bucolica o in Ovidio. A questa altezza della ricezione, il mito è già ben attestato e conosciuto e, con esso, anche la sua tradizione letteraria e, in particolare, il portato di quella bucolica. Polifemo è già così bene conosciuto come il ciclope che soffre d'amore che il lettore sa benissimo davanti a quale pianto si trovi; tutto ciò che precede può venire sottinteso in quanto il contesto non necessita di chiarimenti. Nella rielaborazione fatta dal Pontano, dunque, non si avverte il bisogno di alcun preambolo, spiegazione o contestualizzazione, appunto perché essa viene a inserirsi nel solco di una strada già ben tracciata. In Ovidio, il lamento di Polifemo era invece preceduto da una sezione introduttiva piuttosto ampia (*Met.* XIII, 755-788), finalizzata a riconnettere il mito di Polifemo con il mito di trasformazione di Aci e, quindi, a sottoporlo a una estrema rielaborazione.

La presenza della interrogativa nell'*incipit* pontaniano costituisce un elemento di scarto rispetto alla rivisitazione ovidiana e un dato a favore della dipendenza teocritea. Il rammarico per la condizione di separazione dalla ninfa, in Ovidio, non è affidato a un'interrogativa, ma a una lunga apostrofe (*Met.* XIII, 789-797). Il tentativo di interazione del ciclope non assume, quindi, forma interrogativa, ma caso mai esclamativa. La forma a cui fa ricorso il Pontano mostra, al contrario, una dipendenza più immediata da Teocrito stesso: nell'undicesimo idillio, il lamento di Polifemo inizia con un'interrogativa molto simile: *tié toèn fileéont' a\pobaéll+* (vv. 19 ss.). La riscrittura che ne fa Virgilio (il quale, in generale, costituisce la principale fonte bucolica dell'umanista) nella seconda ecloga<sup>51</sup> fa iniziare sì il lamento di Coridone con un'interrogativa (vv. 6-7: "*O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?/ nil nostri miserere? Mori me denique cogis?*"), ma molto diverso è il contenuto della domanda. Il cruccio del personaggio virgiliano è dettato dall'indifferenza dell'amato e dal mancato ascolto del suo canto; l'immagine che domina nell'interrogativo pontaniano è invece percorsa dalla stessa idea della fuga e dalla stessa dinamicità di quella di Teocrito.

Un altro spunto d'interesse è contenuto nella domanda e, precisamente, nell'accento all'interesse amoroso dell'Etna nei confronti di Polifemo. Il motivo viene completamente taciuto in Ovidio, in cui anzi il ciclope viene caratterizzato come un essere completamente estraneo all'amore, sia come amante (è la prima volta che s'innamora) che come amato (è temuto dalle selve stesse)<sup>52</sup>. Esso è presente invece in Teocrito, dove il ciclope si vanta di avere molte pretendenti e corteggiatrici (*Id.* XI, 77-79). Allo stesso modo, il Polifemo della *Lyra* ricorda in modo ricorrente l'amore dell'Etna nei suoi confronti (vv. 1-2; 17-18; 33-35)<sup>53</sup> e nei versi 31-32 fa un accenno anche a un'altra pretendente: Gela<sup>54</sup>. D'altra parte è lo stesso ciclope teocriteo del sesto idillio ad ammettere di stuzzicare Galatea dicendole di avere un'altra (vv. 25 s.)<sup>55</sup>. Il meccanismo che qui presiede alla scelta dei nomi è quello tipico del poeta, cioè

---

<sup>50</sup> D'altronde nello stesso *corpus* teocriteo sono presenti componimenti in metro diverso dall'esametro, come ad esempio i metri eolici laddove il contenuto lo esige: è il caso del ventottesimo, del ventinovesimo, e del trentesimo carne.

<sup>51</sup> Cfr. n. 13.

<sup>52</sup> v. 760: *horrendus silvis et visus ab hospite nullo*.

<sup>53</sup> Il motivo viene a costituire quasi un ritornello che si arricchisce di volta in volta di nuovi elementi in una sorta di *climax* ascendente, tesa a mettere in risalto la passione di Etna: vv.1-2: *Cur fugis, virgo, Polyphemon, Aetna / quem cupit pascens tacitas favillas?*; 17-20: *Cur fugis, virgo, Polyphemon, Aetna / innuit cui et vocat usque ab alto / monte succensis facibus suosque / indicat ignes*; 33-36: *Cur fugis, virgo, Polyphemon, ipsa / Aetna quem cursus vocat, atque ab alta / innuit rupe et facibus superbum in / vitat amantem?*

<sup>54</sup> *Fibula amplexu, Gelae benignum/munus amantis*.

<sup>55</sup> Il ciclope adotta come strategia di conquista la gelosia; egli, facendo finta di non guardare Galatea e dicendole di avere un'altra donna, crede che nella ninfa si scateni una reazione di gelosia: vv. 25 ss:

rispondente alla tendenza pontaniana a personificare località geografiche, in una fusione propria di attualizzazione e mitopoiesi: Etna e Gela, che sono presenti nella tradizione del mito a livello di ambientazione, diventano due personaggi del mito stesso, due spasimanti del ciclope<sup>56</sup>. La connessione fra Etna e Polifemo e la 'benevolenza' di questa nei suoi confronti è, allo stesso modo, motivo teocriteo, riportato di sfuggita nei versi 47-48 dell'undicesimo idillio<sup>57</sup>, dove Polifemo si vanta del fatto che l'Etna faccia scendere l'acqua appositamente per lui. È come se il Pontano recepisce e facesse propri alcuni spunti che sono solo *in nuce* nel testo di partenza e li sviluppasse dando vita a nuova materia letteraria secondo la propria fantasia poetica.

Il motivo dell'esaltazione della propria bellezza da parte di Polifemo, che è sviluppato nelle terza e quarta strofa, è invece presente sia in Teocrito, nel sesto idillio (vv. 34-38), che in Ovidio, ma in questo frangente il Pontano appare più dipendente da Ovid, *Met.* XIII, 845-850, al punto da tradire una puntuale ripresa nella connotazione della barba<sup>58</sup>.

La sezione dedicata agli ornamenti del ciclope (vv. 21-32) è invece tutta pontaniana. La descrizione del *baculum* e del *galerum* pare rispondere a una topica precisa del mondo bucolico del Pontano, popolato di personaggi con simili attributi<sup>59</sup>. Il bastone è attribuito di Polifemo anche in Ovidio<sup>60</sup>, ma fa anche parte dell'iconografia ricorrente del pontaniano Meliseo. Di un copricapo di Polifemo invece non si fa menzione né in Teocrito né in Ovidio; si tratta evidentemente di un'aggiunta originale del Pontano per fornire una maggiore caratterizzazione pastorale al personaggio, secondo una modalità che ritrova riscontro in altri passi della sua produzione bucolica<sup>61</sup>. La menzione della pelle di cerbiatto come componente del suo ornamento<sup>62</sup>, invece, potrebbe ricollegarsi alla menzione del cerbiatto presente in Theocr. *Id.* XI, 40<sup>63</sup>; è al contrario completamente assente nel passo delle *Metamorfosi*, dove, anzi, non si fa mai alcun accenno a cerbiatti.

La sezione successiva, in cui Polifemo passa ad enumerare i suoi beni adducendoli come argomento a favore della sua causa, è presente in tutti e tre i poeti. Naturalmente, secondo la tendenza generale della riscrittura dell'episodio, è più ampia in Ovidio, che si dilunga in una vasta e ridondante enumerazione dei suoi possessi, e più contenuta nella *Lyra*. Ad essere divergente, in alcuni punti, è anche l'andamento strutturale e lo schema adottato dal Pontano sembra più vicino al referente greco. Nel Pontano, dopo le iniziali lodi di Galatea e di Polifemo (vv. 1-36), si trova prima l'accenno al bestiame (vv. 37-48), poi un intermezzo sulla bellezza del ciclope (vv. 49-52), in seguito compare il motivo del latte (vv. 53-56), per tornare subito dopo di nuovo su quello del bestiame posseduto (vv. 57-60); a questo punto Polifemo esprime il desiderio che Galatea si unisca alle sue danze abbandonando il mare (vv. 61-64); segue un'altra autocelebrazione (vv. 65-80), l'esaltazione della propria stirpe (vv. 81-84), l'offerta di orsacchiotti (vv. 85-92) e infine l'esortazione a Galatea (vv. 93-101). In Teocrito alle iniziali lodi di Galatea (vv. 19-30) segue la descrizione fisica di Polifemo (vv. 31-33) e quindi l'esaltazione dell'abbondanza del proprio bestiame (v. 34), del latte e del cacio (vv. 35-36); a questo punto si frappone un intermezzo di lode di Polifemo (vv. 38-39), per poi ritornare sugli animali posseduti: cerbiatte e orsi (vv. 40-41); trova quindi espressione il desiderio che la ninfa

---

ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἐγὼ κνίζων πάλιν οὐ ποθόρημι, ἄλλ' ἄλλαν τινὰ φαμί γυναικῆ ἔχεν· ἃ δ' αἰοισᾷ ζαλοῖ.

<sup>56</sup> Cfr. n. 11.

<sup>57</sup> Invitando la Ninfa nel suo antro, non manca di ricordarle che avrà acqua in abbondanza che l'Etna gli procura dalla sua neve: ἐλέστι yucroèn u|édwr, toè moi a| poludeéndreov Ai|étnia / leuka%v e|k cioénov potoèn a|mbroésion proi=éhti..

<sup>58</sup> L'immagine usata dal Pontano in *Lyra* XIII, 14-16, *sunt et mihi setae, quibus ipse et hircos / atque oves solus supero, genisque / et nemus horret* si accosta nell'uso del termine *setae* accanto al verbo *horrere* ad Ov. *Met.* XIII, 846, *nec mea quod rigidis horrent densissima saetis*.

<sup>59</sup> Esempi sono la rappresentazione di Meliseo nella quarta ecloga e Amilcone nella quinta; del primo si dice che è ammantato di pelli e fornito di bastone (v. 22: *pellitum pastorem* e v. 112: *nodoso incumbens baculo*); del secondo si descrive nei dettagli il singolare copricapo: vv. 23-24: *Ad coreas, nitet alba seni coma, deque galero / cauda lupi et furuis horrent umbracula cirris*.

<sup>60</sup> In *Met.* XIII, 782 Polifemo posa davanti ai suoi piedi il '*pinus, baculi quae praebuit usum*'.

<sup>61</sup> Cfr. la descrizione di Amilcone: *Ecl.* IV, 23-24: *nitet alba seni coma deque galero / cauda lupi et furuis horrent umbracula cirris*.

<sup>62</sup> Polifemo definisce il suo copricapo con l'espressione: *hinnuli pelle* (v. 27).

<sup>63</sup> Τράφω δέ τοι ἔνδεκα νεβρώς.

si rechi da lui (vv. 42-53) e si fa accenno alla nobiltà della sua stirpe (v. 55); si conclude con l'esortazione ad unirsi alle sue attività (vv. 63-66) e un altro accenno alla propria stirpe (vv. 67-71). In Ovidio, dopo l'iperbole delle caratteristiche di Galatea (vv. 789-809), si passa all'enumerazione dei beni posseduti dal ciclope (vv. 810-820); quindi sopraggiunge il motivo del bestiame (vv. 821-828), del latte da esso ricavato (vv. 829-830), l'offerta di animali insoliti tra cui gli orsacchiotti (vv. 831-839), le lodi di Polifemo (vv. 840-853), l'esaltazione della nobiltà della stirpe (vv. 854-855) e la supplica finale a Galatea (vv. 856 ss).

La struttura del testo ovidiano è, dunque, quella che sembra rispondere a una logica più scorrevole e ciò è da riconnettere evidentemente alla sua estrema elaboratezza formale. Lo schema di Ovidio appare più 'logico' in quanto accorpa, in una sola volta, tutte le indicazioni relative a un certo campo (prima tutte le informazioni sulla bellezza di Galatea, poi quelle sulla ricchezza del ciclope, poi quelle sui doni e così via), mentre quello del Pontano, nella sua mancanza di sistematicità, nel suo costruirsi per salti e ritorni sullo stesso motivo (il motivo del bestiame, ad esempio, è presentato ai vv. 37-48 per poi essere riproposto ai vv. 57-60, dopo una parentesi sulla bellezza di Polifemo, vv. 49-52, e sull'abbondanza di latte, vv. 53-56) appare più simile a quello di Teocrito.

La stessa specificazione numerale del bestiame riconduce a quella teocritea piuttosto che a quella ovidiana; il Polifemo di Teocrito vanta la quantità del proprio bestiame con il ricorso al numerale mille (*Id.* XI, 34)<sup>64</sup>; Ovidio ricorre a un'indicazione generica (*Met.* XIII, 821 s.)<sup>65</sup>, il Pontano invece adotta lo stesso numerale mille (v. 55)<sup>66</sup>. Il passaggio è significativo ed emblematico per il modo di procedere del Pontano: nell'adozione del numerale presente nell'idillio teocriteo, egli sfrutta la tradizione bucolica virgiliana, riprendendo l'espressione della seconda ecloga *Mille meae Siculis errant in montibus agnae* (v. 21).

Riprese e originalità si avvicendano nel corso dell'argomentazione di Polifemo: se il motivo espresso ai vv. 85 ss.<sup>67</sup> del conservare in serbo per la donna determinati capi del bestiame è comune a Ovidio (*Met.* XIII, 831 ss.), quello del dono dei pesciolini (v. 90)<sup>68</sup> è proprio del Pontano e svolto con tecnica tutta originale: l'umanista accosta due termini provenienti da due sfere diverse coniando un'espressione completamente nuova. *Foetus*, nella tradizione pastorale, è di solito usato per il gregge ed è specificato da parole come *ovium*<sup>69</sup>: è dunque termine pastorale, ma qui trova completamento, invece, in un vocabolo che rimanda a tutt'altra sfera, quella marina. Si potrebbe pensare che tale soluzione sia stata dettata dalla particolarità del tema e, in particolare, dell'ambientazione dell'episodio; d'altra parte, però, Ovidio, che pure si ritrova a lavorare con la stessa materia, non giunge mai a soluzioni così originali; il suo episodio risente maggiormente della bucolica 'latina', che conosce in generale in misura molto inferiore a quella greca la dimensione marina<sup>70</sup>. L'episodio del Pontano è invece estremamente sensibile a questa suggestione: non solo l'accenno a v. 28 al riccio marino<sup>71</sup>, ma anche l'espressione *piscium foetus* sono sintomatici di una sensibilità molto diversa. L'episodio di Ovidio ha ambientazione pastorale in senso stretto, senza mare; qui il mare compare e in larga misura (in misura ancora maggiore nel sedicesimo componimento della *Lyra*). I fattori determinanti sono diversi: da una parte, una maggiore apertura alla dimensione del mare è testimoniata dalla bucolica napoletana per propria innata natura: esempi si ritrovano

<sup>64</sup> Βοτὰ χίλια βόσκω.

<sup>65</sup> *Hoc pecus omne meum est: multae quoque valli bus errant / multas silva tegit, multae stabulantur in antris.*

<sup>66</sup> *Mille equae ad ripas stabulantur.*

<sup>67</sup> vv. 85-91: *Sunt mihi ursorum, simul et leonum / fistulae assueti catuli manique / quos ego in lusum illecebrasque natis / et tibi servo: sunt et assueti minibus iocisque / piscium foetus teneri: hos puellis / et tibi servo.*

<sup>68</sup> *Piscium foetus.*

<sup>69</sup> L'espressione compare ad esempio nella prima ecloga di Virgilio: *Pastores ouium teneros depellere fetus* (*Ecl.* 1, 21).

<sup>70</sup> Il mare è dimensione molto presente nel *corpus teocriteo*: basti pensare all'ambientazione del sesto e undicesimo idillio, contenenti l'episodio di Galatea e Polifemo, ma anche e soprattutto al ventunesimo idillio intitolato *I pescatori*.

<sup>71</sup> Il riccio marino è presente nel mondo bucolico del Pontano, e precisamente nella *Lepidina*: cfr. I.I. Pontani *Eclogae* I, 189; 417; 468.

non solo in quello scontato delle *Piscitoriae* di Sannazaro<sup>72</sup>, ma anche nella stessa prima ecloga del Pontano, la *Lepidina*; dall'altra, influisce in questo caso anche il dettato poetico teocriteo e, quindi, una maggiore fedeltà all'originale greco, in cui la dimensione marina è pervasiva, può essere ravvisabile anche in questo senso<sup>73</sup>.

Quindi, nella spiccata ambientazione marina che caratterizza i componimenti del Pontano che hanno come protagonista Polifemo, possono entrare in gioco diversi fattori: da una parte una componente personale e originale dell'umanista, capace di lasciare la propria impronta anche nella produzione bucolica napoletana a lui successiva, dall'altra la suggestione derivante dai trascorsi greci della tradizione.

Una spia fondamentale nella dimostrazione dei rapporti di dipendenza del componimento del Pontano dall'undicesimo idillio di Teocrito è, inoltre, sicuramente l'indicazione contenuta nel v. 56. Isolata ed esaltata dalla posizione di spiccato rilievo che le fa occupare l'intero adonio è l'espressione '*Flumina Anapi*'. Il Ciclope afferma che il suo bestiame pascola presso il fiume Anàpo<sup>74</sup>: è un'informazione di capitale importanza. Nel passo ovidiano il fiume Anàpo non viene mai menzionato, mentre in questo passaggio il Pontano lo mette pacificamente in connessione con Polifemo; tale nesso è presente, e con uguale energia, nell'idillio VII di Teocrito (v.151).<sup>75</sup> Dunque, non solo l'Anapo è fiume bucolico e attestato in Teocrito, ma esso viene anche messo indissolubilmente in correlazione con Polifemo. La mancanza di menzione in Ovidio e

---

<sup>72</sup> È interessante notare, poi, come la vicinanza d'ispirazione tra la bucolica del Pontano e quella di Sannazaro si traduca anche nel ricorso a episodi narrativi simili: l'episodio di Galatea e Polifemo viene trasfigurato dal secondo, benché con modalità in parte diverse dal suo maestro, nella seconda *ecloga piscatoria*, intitolata appunto Galatea (un'analisi della seconda ecloga di Sannazaro con riferimento alla dipendenza e originalità rispetto ai modelli classici greci e latini è presente in C. Salemme, *Il canto del golfo. Le Eclogae piscatoriae di Iacopo Sannazaro*, Napoli, 2007, pp. 27-39. Qui si segue l'edizione *The Piscatory Eclogues of Iacopo Sannazaro*, ed., with introd. and notes by W. P. Mustard, Baltimore, 1914). Al personaggio di Polifemo viene sostituito il pescatore Lycon, ma molti elementi ricorrenti del mito sono rispettati. Dopo una breve introduzione che presenta Lycon (vv. 1-7) in un'ambientazione notturna nell'atto di abbandonare, stanco, le attività della pesca e intonare un canto, viene riportato il canto stesso del pescatore che occupa buona parte dell'ecloga (vv. 8-82) e che si rivela un lamento d'amore per Galatea. Nella parte iniziale il pescatore, rivolgendosi direttamente a Galatea, contrappone la propria condizione isolata d'infelicità alla tranquillità da cui è avvolta tutta la natura di notte (vv. 11-17). Dopo aver menzionato il successo che egli riscuote presso altre donne (vv. 18-25), passa in rassegna i doni mandati, e quelli destinati, a Galatea, con particolare riferimento a una lana donatagli da Meliseo (vv. 26-46). Ma, dopo aver preso atto dell'irreversibilità del rifiuto di Galatea (vv. 47-50), lo smarrimento e la disperazione inducono il pescatore al proponimento suicida di lanciarsi in mare (vv. 51-82); proprio a questo punto, tuttavia, viene interrotto il canto del pastore dall'io-narrante che annuncia la luce di Lucifero e con essa l'arrivo del giorno (vv. 83-86). L'accostamento al Pontano si fa tanto più significativo se si considera l'accenno fatto a Meliseo ai versi 41-45: *Lana maris spumis quae mollior. Hanc mihi pastor / Ipse olim dedit, hanc pastor Melisaeus, ab alta / Cum me forte senex audisset rupe canentem, / Et dixit, "Puer, ista tuae sint praemia Musae, / quandoquidem nostra cecinisti primus in acta"*. Il pastore Lycon sostiene di aver ricevuto la lana che intende donare a Galatea dal vecchio Meliseo come ricompensa per la sua abilità nel canto. Nelle convenzioni letterarie della bucolica pontaniana Meliseo è il Pontano stesso e in questo passo va riconosciuto un omaggio consapevole di Sannazaro al maestro, che non può che intensificare l'accostamento fra le produzioni poetiche di sapore bucolico dei due e adombrare il rapporto di dipendenza di Lycon-Sannazaro, qui definito *puer*, nei confronti dei Meliseo-Pontano, connotato invece con l'aggettivo *senex*. Pare, dunque, essere lo stesso Sannazaro ad alludere fra le righe al debito poetico nei confronti del maestro. Tale debito non risulta essere solo generico, ma sembra doversi estendere anche a uno degli aspetti della poesia di Sannazaro considerati più originali: l'ambientazione marina delle sue ecloghe. L'accostamento di bucolica e dimensione marina è, infatti, già in nuce, come visto, in diversi luoghi della produzione del Pontano (cfr. *supra* p. 00 n. 73). Un quadro più approfondito dei rapporti fra la produzione bucolica pontaniana e quella sannazariana è offerto da un mio studio attualmente in fase di preparazione.

<sup>73</sup> Cfr. *supra* n.75.

<sup>74</sup> vv. 55-56: *mille equae ad ripas stabulantur, alti et/flumina Anapi.*

<sup>75</sup> Nel VII idillio, parlando di Polifemo, lo si definisce: *τῆνον τὸν ποτ' Ἀνάπῳ τὸν κρατερὸν Πολύφαιμον.*

in tutte le altre fonti latine che parlano del ciclope dimostra che qui il Pontano si stacca nettamente dal poeta latino e procede indipendentemente dal suo racconto, tenendo presente un altro ipotesto da cui ha ricevuto questa informazione: così Teocrito, che fa dell'Anapo il fiume di Polifemo, al punto da citarlo come marca distintiva, in una soluzione formulare che suona come una sorta di 'Polifemo dell'Anapo'<sup>76</sup>.

Dopo la sezione dedicata all'esaltazione della propria ricchezza, al verso 61 il ciclope esprime il desiderio che la ninfa gli si presenti mediante l'espressione '*si semel mecum*'<sup>77</sup>. Anche questo desiderio è un elemento in comune con Teocrito e assente in Ovidio. Il tono è, infatti, simile nell'undicesimo idillio (XI, 63), dove la stessa speranza viene espressa dall'uso dell'ottativo aoristo desiderativo, che bene corrisponde al congiuntivo perfetto usato dal Pontano<sup>78</sup>. Affine è non solo la cadenza, ma anche il contenuto del desiderio di Polifemo: in Teocrito egli si augura che la Ninfa esca dal mare e si unisca alle sue attività pastorali (pascolare le greggi, mungere il latte, preparare il cacio)<sup>79</sup>; il ciclope del Pontano, ugualmente, desidera che Galatea venga a visitare le terre siciliane e si unisca alle sue danze pastorali.<sup>80</sup> Ciò che accomuna i due passaggi è anche la contrapposizione fra terra e acqua, quest'ultima intesa, in entrambi i testi, come ostacolo all'amore dei due; la Ninfa deve abbandonare il suo elemento<sup>81</sup> e vedere 'le terre e le spiagge siciliane' per unirsi al Ciclope. È, inoltre, anche l'uso del complemento di compagnia '*con me*' ad avvicinare i due passi<sup>82</sup>. In Ovidio non è presente nessuna espressione ottativa del genere; Polifemo si rivolge a Galatea non con la leggerezza e l'ironia che tale espressione potrebbe veicolare, ma con la perentorietà e la pateticità dell'invocazione imperativa: *Iam modo caeruleo nitidum caput exere ponto, / iam, Galatea, veni nec munera despice nostra! [...] Tantum miserere precesque / supplicis exaudi!* (*Met.* XIII, 839-40; 855-56). D'altra parte il vero ostacolo e impedimento all'amore di Polifemo non è rappresentato dall'appartenenza a due elementi diversi (terra e mare), ma dalla presenza di un altro pretendente corrisposto, Aci, motivo che è completamente assente negli altri due autori. L'assenza di rivali è altro motivo che unisce Teocrito e il Pontano e contribuisce a realizzare maggiori punti di contatto tra i due.

Tutta la sezione successiva (vv. 65-84) è dedicata alla celebrazione della straordinarietà di Polifemo (prima quella fisica e poi quella della stirpe). Anche in questo frangente, come in precedenza, il Pontano mostra di staccarsi dagli ipotesti e di ricorrere all'uso di immagini e motivi tipici del proprio personale mondo bucolico: la figura degli *oriarchi* qui citata (v. 67), completamente assente nella tradizione antica<sup>83</sup>, è presente nella prima ecloga, la *Lepidina*<sup>84</sup>, dove essi fanno parte della quinta pompa.

Nella sezione conclusiva del componimento si presentano altri notevoli spunti d'interesse per la comprensione della riscrittura pontaniana. Nelle strofe 22, 23 e 24, Galatea viene apostrofata ripetutamente con la stessa identica espressione situata nella stessa identica posizione (nell'ultimo endecasillabo saffico della strofa e nell'adonio): *O age, dura nostrae/ causa querelae*. Anche nel concepire e delineare la figura di Galatea il componimento pontaniano tradisce maggiori affinità con i carmi di Teocrito. Nella *Lyra* del Pontano, Galatea è

<sup>76</sup> *ibid.*

<sup>77</sup> vv. 61-64: *si semel mecum, Galatea, mecum / litus invisens, Siculasque terras / duxeris mecum choreas amatae ad / carmen avenae.*

<sup>78</sup> Teocrito si augura che la ninfa esca dal mare e, una volta sulla terraferma, se ne dimentichi: XI, 63-64: ἔξένθοις Γαλάτεια καὶ ἔξενθοῖσα λάθοιο ὥσπερ ἐγὼν νῦν ὧδε καθήμενος οἴκαδ' ἄπενθεῖν; il Pontano esprime il desiderio che Galatea visiti la terra siciliana: cfr. nota precedente.

<sup>79</sup> *Id.* XI, 63-66.

<sup>80</sup> *Lyra* XIII, 61-64.

<sup>81</sup> In Teocrito, XI, 63, deve uscire dal mare: ἐξεένθοις; nel Pontano è esortata ugualmente a visitare la terra, i *litus Siculasque terras*, ma nell'episodio del Pontano ella in realtà si nasconde in un fiume, come si evince dalla chiusa di *Lyra* XIII, 103-194: *sub imo conditur amne.*

<sup>82</sup> Nell'undicesimo idillio: v. 65 suèn e\min. Nella *Lyra* è addirittura ripetuto: *si semel mecum, Galatea, mecum* (v. 61).

<sup>83</sup> Gli *oriarchi* sono, nella fantasia del Pontano, gli eroi dei monti attorno a Napoli che prendono parte al corteo nuziale di Partenope e Sebeto.

<sup>84</sup> v. 401: *mox tibi et heroas referam summosque Oriarchas*; v. 550: *Hos ego, cara soror, uidi nouique Oriarchas.*

una figura ‘sfuggente’ in tutti i sensi, non solo perché fugge dal ciclope, ma perché fugge da qualsiasi reale connotazione ed esistenza indipendente. La stessa, identica situazione è ravvisabile in Teocrito, dove ella rimane una figura muta, che non vive di vita propria, ma solo grazie alle e nelle parole di Polifemo; è il canto del ciclope a conferirle fisionomia e vitalità, Galatea non esisterebbe al di fuori del suo canto. Ovidio, invece, fa della ninfa una figura attiva o, meglio, la narratrice stessa dell’episodio: è lei stessa a riferire le parole del discorso del ciclope; Polifemo è, quindi, contenuto nella storia di Galatea, che assume di conseguenza un ruolo dinamico e di primo piano. Nella riscrittura dell’umanista, Galatea, dunque, è semplicemente l’oggetto eterno del canto d’amore, una sorta di eterno femminino, ma il Pontano può mutuare questa valenza da Teocrito, non certo da Ovidio, che fa di Galatea già una figura a sé, dotata di propria dignità narrativa (e letteraria). Nelle *Metamorfosi* si è ormai evoluta da personaggio muto a persona, depositaria di una propria storia, di propri sentimenti, di un proprio amore e di una propria mitologia;<sup>85</sup> non è contenuta, ma contiene, è oggetto del canto di Polifemo, ma Polifemo, a sua volta, è oggetto del racconto di Galatea. L’ispirazione pontaniana, che torna a farne un personaggio muto, appare quindi molto più vicina a quella di Teocrito. Ugualmente, le reazioni della Galatea ovidiana sono caricate di sentimenti e reazioni più intensi e umani, dai tratti molto più marcati e meno sfuggenti: ella racconta, interpreta, piange e odia. Diverso l’atteggiamento della Galatea del Pontano, che è caratterizzata da indifferenza e insensibilità al canto di Polifemo, esattamente come quella di Teocrito, risultando così nel complesso una figura ‘inafferrabile’ e quasi ‘sfingica’, per nulla ‘dinamica’ perché mossa, o meglio non mossa, da ‘non’ reazioni.

Nella parte conclusiva del carme della *Lyra*, Polifemo invita la ninfa a fargli una carezza (v. 93, *fove ingentem Polyphemon*); un’altra voce risuona nel polifonico mondo letterario e mitologico del Pontano ed è quella del Virgilio dell’*Eneide*, dove il ciclope viene descritto da Enea con questo stesso aggettivo *ingens*<sup>86</sup>; ne deriva un’aggettivazione pontaniana dal sapore formulare e fortemente allusivo. Teocrito, Virgilio, Ovidio, Propertio: numerose voci poetiche e generi letterari si intersecano nella riscrittura del Pontano, che ancora una volta fa dell’ibridismo la parola d’ordine e la chiave di lettura della propria poesia.

Nella strofa successiva (vv. 101-104) Galatea viene esortata a dare un bacio. Il motivo, come già visto<sup>87</sup>, è presente anche in Theocr. *Id.* XI, 55-56, nel desiderio espresso da Polifemo di raggiungere la Ninfa per baciarle anche solo la mano, in caso di rifiuto della bocca.<sup>88</sup> Completamente assente qualsiasi riferimento a baci in Ovidio, che si limita ad attribuire al ciclope esortazioni di carattere generico<sup>89</sup>. Che il motivo pontaniano del bacio non debba essere inteso come una presenza casuale e scontata, che dà vita a una semplice coincidenza con il testo greco, è testimoniato anche da un altro fattore. È dimostrato non solo, in negativo, dalla mancanza di un riferimento del genere in Ovidio, ma anche, in positivo, da una concordanza con un altro passo della restante produzione pontaniana e, cioè, dall’ulteriore sviluppo che ne fa l’autore nell’*Antonius*. Ciò dimostra che l’umanista conosceva bene l’episodio e lo spunto presente nel passo teocriteo, al punto da svilupparlo in due luoghi e momenti diversi. Il bacio tanto atteso e lasciato in sospeso nell’undicesimo idillio e l’*osculum* invocato nel tredicesimo carme della *Lyra* trovano realizzazione nell’*Antonius*. I tre testi dialogano tra di loro. La sottile e velata corrispondenza lascia tracce anche nella posizione incipitaria di rilievo che il termine *osculum* assume in entrambi i componimenti del Pontano<sup>90</sup> e nella loro logica strutturale: il vocabolo appare alla fine di entrambi. Uno stesso mito in uno stesso autore, dunque, ma due esiti diversi. Anche sotto questo aspetto i due testi, il tredicesimo carme della *Lyra* e quello dell’*Antonius*, si corrispondono intimamente: le due conclusioni presentano affinità situazionali,

<sup>85</sup> Anche, più tardi, in Luciano, verrà concessa parola alla ninfa nel primo dei *Dialoghi Marini*.

<sup>86</sup> Verg. *Aen.* III, 58: *Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum*.

<sup>87</sup> Cfr. n. 29.

<sup>88</sup> Theocr. *Id.* XI, 55-56: ὡς κατέδυν ποτὶ τὴν καὶ τὸν ψυχὰν ἀνεχοίμαι Ἔ καὶ τὸν ἔν ὀφθαλμὸν, τῷ μοι γλυκερότερον οὐδέεν.

<sup>89</sup> *Met.* XIII, 838-839: *iam modo caeruleo nitidum caput exere ponto / iam, Galatea, veni nec munera despice nostral!*; e vv. 855-856: *tantum miserere precesque / supplicis exaudi!*

<sup>90</sup> Nel carme tredicesimo della *Lyra* il termine *osculum* compare nell’ultima strofa a inizio del v. 102, nella saffica dell’*Antonius* sempre nell’ultima strofa a inizio del penultimo verso (G. Pontano, *I Dialoghi*, p. 98, v. 19).

lessicali e strutturali evidenti; il finale vede in entrambi i casi la ninfa ritirarsi nel fiume, che occupa in tutte e due le poesie la stessa posizione, l'ultima parte dell'adonio<sup>91</sup>, così come l'aggettivo che vi si riferisce è posizionato nell'ultimo piede dell'ultimo adonio<sup>92</sup> ed è accompagnato da un verbo che indica il nascondersi (*delitet* nell'*Antonius*, *conditur* nella *Lyra*).

Dal passo delle *Metamorfosi*, privo di desideri di baci o altre richieste circostanziate e precise, ciò che emerge dal passo pare non essere tanto il desiderio d'amore del ciclope, come nel tredicesimo componimento della *Lyra*, dove le esortazioni, i tentativi di interazione e le allocuzioni alla ninfa sono molto più frequenti e insistenti. Il Polifemo di Ovidio sembra piuttosto 'recitare' la parte affidatagli dal mito; il suo monologo, infatti, dà l'impressione di essere finalizzato più a ostentare le caratteristiche, ben conosciute, del ciclope che il suo reale desiderio d'amore, tradendo quasi una volontà di compiaciuto virtuosismo nel riutilizzo del mito. Assume invece qualità di canto d'amore in senso proprio il componimento del Pontano. Per la sua forma metrica, per la sua fisionomia di componimento in sé concluso, per i caratteri propri di canto poetico che rivela, quali la struttura ben ponderata derivante da una disposizione accorta della materia nelle strofe, ma anche l'uso di ripetizioni e la presenza del ritornello, la saffica pontaniana si profila a tutti gli effetti come 'canto' e pare quindi rispondere molto di più alle prerogative del monologo del Polifemo teocriteo, la cui identità viene stabilita nell'undicesimo idillio stesso. Nel carme di Teocrito sono infatti riscontrabili diversi termini che definiscono e caratterizzano la natura delle parole di Polifemo: *Pieriédev* (v. 3); *a'éieide* (v. 18); *mousiésdwn* (v. 81); questi valgono come elementi connotativi del discorso del Ciclope, che si configura quindi come canto poetico e, precisamente, come canto poetico d'amore (v. 1-4)<sup>93</sup>. Se tale è, dunque, l'essenza del lamento di Polifemo per Teocrito, ovvero quella di canto amoroso, ancora una volta l'ispirazione pontaniana appare più vicina a quella dell'antecedente greco piuttosto che di quello ovidiano. La presenza del ritornello (l'attacco *Cur fugis, virgo, Polyphemon*, si ripete cinque volte a v. 1; v. 17; v. 33; v.49; v. 65, con l'intervallo di tre strofe, venendo così a scandire il componimento stesso in sezioni) contribuisce, poi, a connotarlo ancora più precisamente, fornendo l'idea generale di un canto pastorale, di cui il *refrain* è elemento strutturante tipico. Nonostante dunque l'uso delle saffiche, che allontanerebbe formalmente il componimento dal genere bucolico, esso presenta altri elementi formali che invece segnano una stretta contiguità con esso.

La vena creativa e mitopoietica del Pontano continua ad emergere nel finale. Accanto al termine *osculum*, che ci riporta a un contesto erotico, nel tredicesimo carme della *Lyra*, compare 'voces'<sup>94</sup>, che invece rimanda alla sfera della parola, del canto e della poesia: sono questi i due poli intorno ai quali si concentra l'attenzione e il rammarico del ciclope; non solo Galatea rifugge i baci di Polifemo, ma anche le sue parole. Entrambi i termini, che spiccano in posizione di rilievo, costituiscono motivo di ispirazione e forniscono materia preziosa al poeta. Se il motivo del bacio viene svolto e ampliato nell'*Antonius*, quello del canto trova immediato sviluppo nella stessa raccolta della *Lyra*, nel componimento sedicesimo. Il rilievo concesso alla parola (*scil.* parola poetica), che è tale da essere messo sullo stesso piano di quello dei baci, non è in Ovidio, in cui il ciclope reclama sempre e solo un amore del tutto materiale. Il Polifemo del Pontano si mostra anche in questo più teocriteo: fra suoi vanti, nell'undicesimo idillio teocriteo, c'è quello di superare tutti i pastori nel canto<sup>95</sup>; il Polifemo di Teocrito è soprattutto 'cantore'. È questa identità che gli viene attribuita nel testo greco e che tiene presente il Pontano, ed è a questa precisa figura che egli dedica interamente l'altro componimento.

Il sedicesimo carme della *Lyra* si apre ancora una volta in *medias res*, direttamente con le parole del ciclope e senz'alcun elemento introduttivo. Si riaggancia idealmente al tredicesimo,

<sup>91</sup> Nell'*Antonius* l'adonio finale è così composto: *Delitet amne* (G. Pontano, *I Dialoghi*, p. 98, 20); in *Lyra* XIII, 104: *conditur amne*.

<sup>92</sup> L'ultimo adonio della saffica dell'*Antonius* presenta in posizione finale di rilievo l'aggettivo *moestus*: *osculum victor rapit. Illa moesto* (v. 19); l'ultimo del componimento tredicesimo della *Lyra*, invece, l'aggettivo *imus*: *ah parum felix fugit et sub imo*.

<sup>93</sup> Nei quattro versi iniziali dell'undicesimo idillio è espressa la tesi che non esiste altro rimedio all'amore che il canto.

<sup>94</sup> La ninfa è accusata di fuggire non solo i baci del ciclope, ma anche le parole d'amore: *osculum et voces fugit; ah superba* (v.102)

<sup>95</sup> v. 38: *συρίσθεν δ' ὡς οὔτις ἐπίσταμαι ὧδε Κυκλώπων*.

perché ritroviamo Polifemo solo, respinto da Galatea, nell'atto di lamentarsi sulla spiaggia. L'umanista napoletano mostra in questa seconda parte dell'episodio un più alto grado di indipendenza dai modelli e una soluzione completamente diversa da Ovidio. Spunto al secondo componimento del Pontano è, infatti, l'ultima parte dell'undicesimo idillio, che costituisce il momento critico dell'episodio, quello di riflessione, autocritica e rinsavimento del ciclope, che è completamente assente in Ovidio.

Il rifiuto di Galatea genera, nel passo del tredicesimo libro delle *Metamorfosi*, una reazione abnorme nel suo pretendente, il quale diventa completamente preda dell'ira. Il personaggio ovidiano paga il pegno impostogli dal duplice piano di narrazione: la sua figura è caratterizzata mediante il filtro dagli occhi di Galatea e quindi ad essere messe in evidenza risultano *in primis* le sue qualità di maestosità, terribilità, smisuratezza. Il Polifemo del Pontano, pur mutuandone i connotati di grandezza e di forza fisica, si libera del filtro narrativo ovidiano e assume la fisionomia di un gigante buono e tenero, esattamente come quello teocriteo.

La stessa situazione iniziale non è ovidiana, ma teocritea. La lirica prende avvio, infatti, con un'allocuzione alla spiaggia (vv. 1-4) e il titolo stesso esplicita l'ambientazione del canto: *in litore*<sup>96</sup>. Il canto del ciclope è, dunque, un lamento e avviene sulla spiaggia. Nelle *Metamorfosi*, non si parla mai di 'un dopo', di un lamento posteriore al rifiuto, ma solo del canto intonato dalla rupe (vv. 778 ss). Il personaggio ovidiano è dotato di minore capacità introspettiva e meditativa, è anzi completamente privo di tali qualità, così come di ogni qualità riconducibile alla sfera intellettuale; egli è tutta forza fisica. Il Polifemo del sedicesimo carne della *Lyra*, invece, si strugge sulla spiaggia esattamente come quello del sesto idillio di Teocrito (vv. 6 ss.), ma soprattutto dell'undicesimo (13 ss.). Semplicemente, l'ordine delle azioni è capovolto: in Teocrito, questo momento, è anticipato, dal momento che Polifemo dapprima si aggira per la spiaggia (vv. 14-16) e solo in un secondo momento sale sulla rupe e rivolge il suo canto a Galatea (vv. 17-18). In ogni caso, le risposdenze fra i due testi sono visibili: l'apostrofe contemporanea al *litus* e all'*alga*<sup>97</sup> sembra adombrare in maniera perspicace il 'lido algoso' su cui si strugge il Polifemo di Teocrito<sup>98</sup>.

La domanda retorica contenuta nella seconda strofa *Illene heu quondam Polyphemus, ille/ maeret ad fluctus?*<sup>99</sup> richiama, poi, quella presente nel finale dell'undicesimo idillio teocriteo: *ὦ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότησαι*, (v. 72). In entrambi i casi è Polifemo ad apostrofarsi in terza persona, esprimendo il suo stupore per l'attuale condizione di smarrimento rispetto a quella precedente di notorietà. L'*iteratio* di 'ille' nel testo pontaniano, che corrisponde a quella di "Κύκλωψ" in Teocrito, costituisce un preciso segnale: è un'allusione alla precedente tradizione, che lo vuole violento, forte, rozzo e inesperto di faccende amorose. Il Pontano pare anzi cogliere e fare suo anche questo aspetto particolare dell'antecedente; questa sottile sfumatura allusiva era già contenuta nell'idillio teocriteo, dove l'utilizzo di *ciclope* al posto di Polifemo tradisce l'uso di un'antonomasia che allude a tutta la memoria letteraria precedente. I due testi rispondono pertanto a uno stesso schema e a una stessa logica: la contrapposizione fra la fama che Polifemo (che è il 'Ciclope' per antonomasia in Teocrito e 'quel famoso Polifemo' nel Pontano) e il suo attuale abbandono agli struggimenti vani d'amore. Dopo l'interrogativa retorica, subentra il motivo dell'abilità nel canto (vv. 6-12), che è parimenti teocriteo (*Id.* XI, 38). Le tre strofe successive sono tutte dedicate a descrivere gli effetti del canto di Polifemo sul mondo pastorale e le sue qualità straordinarie di cantore, che ne fanno quasi un novello Orfeo. Come già accennato, sotto questo aspetto l'umanista appare debitore del Polifemo di Properzio, che dà un'analogica connotazione del ciclope in III, 2, vv. 5-7<sup>100</sup>. Il passo properziano però fa capo al secondo filone del mito e il canto di Polifemo riesce a vincere l'attenzione e l'ammirazione di Galatea, a differenza di quello pontaniano.

<sup>96</sup> Il titolo recita: '*Polyphemus conqueritur in litore*'.

<sup>97</sup> vv. 1-2: *Litus o nostris faveas querelis / sparsaque ad siccas ades, alga, cautes*.

<sup>98</sup> *Id.* XI, 13-14: *ὁ δὲ τὰς Γαλάτειαν ἀείδων ἑαυτῷ ἐπ' αἰῶνος κατετάκετο φουκιοέσσα*

<sup>99</sup> *Lyra*, XVI, 5-6.

<sup>100</sup> Cfr. *supra* p. 00 n. 15.

L'umanista, ancora una volta, si trova a confrontarsi con una versione alternativa del mito e con l'altro filone della tradizione; dal confronto ne esce, come al solito, in maniera elegantissima e originalissima; ne detrae gli elementi che meglio si confanno alla sua musa e li fonde con gli altri.

Un tratto canonico del canto del Polifemo secondo un filone della tradizione, del resto, è proprio la sua dolcezza; nella produzione del Pontano si viene a sovrapporre con la connotazione peculiare di altri suoi personaggi, più esattamente la figura di pastore-cantore del Meliseo delle *Eclogae*. Anche il canto di Meliseo, ad esempio, ha un effetto simile sulla natura circostante<sup>101</sup>. Il che dimostra, ancora una volta, che la figura di Polifemo è avvertita come bucolica e che è il Polifemo bucolico, e quindi teocriteo, che opera nel Pontano. Il motivo è inoltre accompagnato da un'altra immagine ricorrente della poesia pontaniana: al canto del ciclope accorrono diversi personaggi, Gela<sup>102</sup>, Lilibea<sup>103</sup>, Acianeia<sup>104</sup>, Arethusa<sup>105</sup>, Anape<sup>106</sup>, tutte personificazioni di altrettante località siciliane. Tra di esse emerge la personificazione del fiume Anapo, per il quale, dunque, come nel sesto idillio di Teocrito viene istituita una stretta connessione con Polifemo<sup>107</sup>.

Dopo due strofe prettamente 'pastorali', caratterizzate da motivi e immagini della tradizione bucolica (vv. 21-28)<sup>108</sup>, si ripresenta nell'ottava la domanda retorica presente nei versi iniziali (*O ubi ille, ille est Polyphemus*, v. 29), accompagnata dal ricordo delle qualità di Polifemo. Di grande interesse per le relazioni teocritee appare anche questa sezione prettamente 'bucolica': a parte la natura contenutistica della sequenza, spicca il riferimento al cipero fatto a v. 26 (*haec Cerastinum religat cypero*). Tale menzione, apparentemente scontata in quanto si inserisce in maniera armonica con la natura pastorale della strofa, costituisce invece un segnale illuminante per quanto riguarda i rapporti di dipendenza con Teocrito. Il cipero è pianta della tradizione bucolica teocritea, ma non latina; non esistono occorrenze nei bucolici latini, mentre è presente più volte in Teocrito (*Id.*, I, 106; V, 45; XIII, 35). Essa è, quindi, pianta essenzialmente teocritea e il suo uso in questo passo è un'ulteriore spia che accosta la saffica del Pontano al bucolico greco.

È nella decima strofa, esattamente a metà del componimento, che culmina la tensione narrativa sin qui costruita e che ha come esito il rifiuto di Galatea. L'andamento narrativo tradisce una coerenza strutturale raffinatissima e un procedimento emotivo simile a quello dell'idillio teocriteo, dove, dopo le parole d'amore rivolte a Galatea (*Id.*, XI, 19-71), si ha come esito positivo del canto il ravvedimento, che emerge nella serie di domande e di consigli che il ciclope rivolge a se stesso (*Id.*, XI, 72-79). La sofferenza d'amore viene, in entrambi i casi, rielaborata attraverso il canto e in entrambi i casi il segnale di questo gradino di evoluzione è rappresentato dalla domanda retorica. Il processo porta a due risultati significativi: la svalutazione della bellezza di Galatea che in Teocrito avviene presentando l'ipotesi che la bellezza di Galatea sia eguagliabile, se non addirittura superabile e la prospettiva di un nuovo amore (*Id.*, XI, 75-79). Anche nella *Lyra* il processo si svolge in maniera

---

<sup>101</sup> Meliseo è protagonista della seconda e quarta ecloga del Pontano (pur apparendo anche nella prima e quinta) e in queste trova particolarmente spazio la descrizione di tali effetti: si veda ad esempio I. I. Pontani, *Eclogae*, II, 5 ss., dove si descrive l'eco del canto di Meliseo da parte delle valli e delle balze boschive o IV, 60 ss., in cui al dolore per il ricordo dell'amore antico del poeta partecipa tutto il mondo circostante (ninfe, rocce e bestiame).

<sup>102</sup> v. 13.

<sup>103</sup> v. 14.

<sup>104</sup> v. 16.

<sup>105</sup> v. 17.

<sup>106</sup> v. 20.

<sup>107</sup> Per tale meccanismo di personificazione si rinvia anche alla trattazione precedente a p. 00 n. 11, a proposito delle figure di Etna e Gela.

<sup>108</sup> Le due strofe contengono immagini di giochi pastorali fra le Ninfe menzionate e il gregge.

simile e con simili risultati. La svalutazione della bellezza di Galatea arriva come punto cruciale del rinsavimento di Polifemo: viene preparata a poco a poco dal ricordo delle passate 'glorie' (vv. 5-20), dall'osservazione della felicità altrui (vv. 21-28), dal senso di ingiustizia che questa ingenera nel Ciclope (vv. 38-39); il risultato finale è il ribaltamento completo del mito e della figura della ninfa, che arriva ad essere definita 'informis' (v. 39). L'uso dell'aggettivo *informis* è un segnale preciso, perché *informis* nel mito di Polifemo è il ciclope stesso: così lo definisce Virgilio nell'Eneide<sup>109</sup> e tale attributo è rigettato decisamente dal Coridone della seconda bucolica<sup>110</sup>, liberamente modellato sul Polifemo teocriteo<sup>111</sup>. Attribuire quest'aggettivo a Galatea significa attuare una consapevole operazione di ribaltamento del mito, con effetti umoristici. È anche quest'ultimo aspetto a richiamare Teocrito; il tono generale dell'episodio pontaniano, a differenza di quello ovidiano, risulta improntato all'ironia e alla ricerca dell'effetto parodico; tale aspetto nelle *Metamorfosi*, dove pure è presente, pare invece scavalcato dalla ricerca di quello patetico.

Un altro segnale del percorso di rielaborazione della sofferenza d'amore è costituito dall'allocuzione alle caprette (vv. 41-44). Essa va di pari passo con il rinsavimento: il rimprovero mosso a Polifemo, sia in Ovidio (v. 763) che in Teocrito (vv. 12-13), era stato quello di aver abbandonato le cure del proprio bestiame; man mano che egli retrocede dal suo amore per Galatea, recupera quello nei confronti del gregge. Il Ciclope prende a interloquire con le caprette subito dopo aver definito Galatea 'informis' e rivolge loro la finale esortazione quando ormai il processo di rinsavimento è concluso e il suo amore stornato verso altro obiettivo, l'Etna.

Il finale ha il sapore di altri finali bucolici, quelli virgiliani. Il poeta offre, infatti, la conclusione più virgiliana e bucolica possibile, ricalcando quella della decima ecloga: *ite domum saturae, venit Hesperus, ite capellae* (*Ecl.* X, 77), in cui calava ugualmente il sipario su un amore infelice, quello di Gallo<sup>112</sup>. Anche il finale della prima bucolica contiene un'esortazione al gregge *Ite meae, felix quondam pecus, ite capellae* (*Ecl.* I, 74) da parte di Melibeo ed è scandito da un segnale fisico ben preciso come la chiusa pontaniana; nella prima ecloga virgiliana è il fumo in lontananza dei tetti dei casolari a marcare la chiusura della narrazione poetica, nella decima la luce di Espero, nel Pontano il fuoco dell'Etna<sup>113</sup>. La volontà di inserire o comunque connettere la propria saffica alla sfera bucolica appare incontestabile.

Al termine della trattazione delle diverse riscritture pontaniane di Polifemo, un ultimo dato balza all'attenzione del lettore: l'assenza di riferimenti al destino tragico di Polifemo. È un ulteriore segnale del livello avanzato di ricezione della tradizione riguardante il ciclope. Accenni al Polifemo omerico sono presenti sia nell'episodio di Teocrito (*Id.* VI, 22-23; XI, 53, 61) che di Ovidio (*Met.* XIII, 770-776). I due autori non mancano di alludere anche piuttosto esplicitamente alla fine omerica del personaggio. Manca invece alcun accenno nel Pontano. Nei due autori classici, Polifemo bucolico paga ancora il tributo a quello epico, nell'umanista egli è ormai personaggio indipendente e dotato di vita propria. Esiste ormai un Polifemo che ama Galatea oltre a un Polifemo che viene accecato da Odisseo. L'accenno a quest'ultimo appare pertanto inutile: intenzione del poeta è riconnettersi direttamente alla figura per così dire

<sup>109</sup> In *Aen.* III, 658 viene così descritto Polifemo: *monstrum horrendum, informe, ingens*.

<sup>110</sup> Tessendo le proprie lodi, Coridone tende a sminuire la sua bruttezza con l'affermazione *nec sum adeo informis* (*Ecl.* II, 25).

<sup>111</sup> Per la rivisitazione virgiliana dell'episodio cfr. *supra* p. 00 e n. 13.

<sup>112</sup> D'altra parte la decima ecloga si era aperta proprio con un'apostrofe ad Arethusa, menzionata anche nel componimento del Pontano. Arethusa è legata a una vicenda simile a quella di Galatea: ninfa amata dal fiume Alfeo, lo rifiuta ma rimane ugualmente vittima del suo amore.

<sup>113</sup> Verg, *Ecl.* I, 82-83: *Et iam summa procul villa rum culmina fumant / maioresque cadunt altis de montibus umbrae.*; nel Pontano, nella *Lyra*, il segnale fisico che innesta il movimento dei personaggi è la luce apportata dal fuoco dell'Etna: *Lucet. En montis dea porgit ignes* (v. 78).

‘bucolica’ del ciclope. Della tradizione relativa a Polifemo egli accoglie qui il filone ‘bucolico’; lo sente quindi come personaggio essenzialmente teocriteo. Anche questo costituisce in qualche modo un *argumentum ex silentio* per la dipendenza e la ricezione dal poeta bucolico greco.

Dall’esame condotto emerge un dato di fondo inoppugnabile: la complessità e la varietà della vena bucolica pontaniana. Non solo essa trova, come è stato dimostrato, un ampio e diversificato campo di attuazione (nella raccolta delle *Eclogae*, nell’*Antonius*, nella *Lyra*), ma si colora anche di una vasta gamma di sfaccettature, com’è testimoniato dall’eterogeneità tematica dell’*Eclogae*, ma anche dalla natura ibrida dei carmi di Polifemo dell’*Antonius* e della *Lyra*, che, se non sono classificabili come ‘bucolici’ dal punto di vista meramente formale per l’assenza del metro tipicamente bucolico, lo sono a tutti gli effetti per il contenuto e i referenti stilistici. La complessità dell’ispirazione bucolica del Pontano, è connessa, inoltre, anche alla tradizione letteraria a cui fa capo, che appare in ultima analisi significativamente più ampia di quanto si sospetti. Ciò avviene perché ‘bucolico’, per il Pontano, non è una categoria dai confini e dai tratti rigorosamente delineati, bensì è categoria dinamica e malleabile e, in più, fortemente allusiva: Virgilio, Ovidio e Teocrito possono essere accostati e fusi in maniera originale e armonica senza stridere.

Che il codice bucolico proprio del Pontano sia tanto refrattario a una definizione unitaria, costituisce, da un certo punto di vista, proprio una prova a carico della sua ‘bucolicità’. È come se l’umanista recuperasse la fisionomia più antica e originaria della poesia bucolica, caratterizzata nei suoi inizi teocritei da un’estrema apertura e varietà, che perderà nel corso della sua evoluzione e in particolare in ambito latino<sup>114</sup>. In questo modo, nello stile che gli è tipico, il Pontano riesce a tenersi miracolosamente in equilibrio tra la più grande originalità personale e la più genuina ripresa della tradizione precedente.

---

<sup>114</sup> Il processo di restrizione che subisce il codice bucolico nella sua evoluzione storico-letteraria e, in particolare, con Virgilio trova un’illustrazione chiara e allo stesso tempo approfondita nella storia della letteratura bucolica e pastorale di E. Kegel-Brinkgreve, *The echoing woods. Bucolic and pastoral from Theocritus to Wordsworth*, pp. 123-149.

### *La 'settima' ecloga: l'Amarylli dell'Antonius*

La vena bucolica del poeta, che, come visto, non si esaurisce all'interno della raccolta delle *Eclogae*, conosce ancora un altro esempio significativo, benché celato all'interno di un'opera in prosa. Si tratta di un canto pastorale intonato dal Lyricen nel dialogo *Antonius*<sup>1</sup>. È ancora l'*Antonius*, dunque, a offrire spunti d'interesse per la poesia del Pontano e per il lato 'bucolico' della sua produzione.

Abbiamo già parlato dell'importanza per la poetica pontaniana rivestita dalla sezione del dialogo che ha come interlocutori Errico, Suppazio, il Lyricen e un ospite e contiene una serie di componimenti poetici, intonati da lirico, di diversa lunghezza e metro, ma che hanno come tema comune l'amore.

Subito dopo la saffica che ha per soggetto l'amore di Polifemo, il lirico si esibisce nel canto di un componimento in esametri di soggetto pastorale, che può essere ascritto a pieno titolo al genere bucolico e presenta, infatti, tutte le caratteristiche di un'ecloga: a partire dal metro e ai motivi, tipicamente pastorali, in esso contenuti, passando per l'uso di una onomastica appartenente alla tradizione bucolica, fino all'allusione, più o meno scoperta, alle *Bucoliche* virgiliane.

Se ne riporta di seguito il testo, per comodità di consultazione:

Ad quercus, Amarylli, veni, dum retia servo,  
Aere dum timidus funda detrudo palumbes,  
Ipsa dolo errantem per devia falle sororem.  
Ipsa ades, o Amarylli, recens tibi caseus et lac  
Ad fontem pendetque gravis fiscella sub alno.  
Te cucumis viridisque pepon, hortensia dona,  
Te servata cavo lampride subere mella  
Expectant; bini lento de vimine quali  
Servantur, quis labra niger flaventia claudit  
Iuncus et intexto dependent cornua cervo;  
Percurrit medius lacrimoso flore hyacinthus,  
Et niger auratas suspendit gracculus ansas,  
Gracculus, a dextra serpens latet et fugit ala.  
Quid cessa, Amarylli? duos tibi pascimus agnos  
Hinnuleosque duos, quos matris ab hubere raptos  
Inter lactantes ipsi saturavimus hedos  
Nec dominum ignorant catuli veniuntque vocati.  
Est mihi praeterea, thalami, seposita supelex,  
supparus; hunc nevit Lyrineia, tenui Alcon,  
Palladi dilectus Alcon, cui tortile collum  
Nectit ebur, laevi stringit nova fibula buxo;  
Brachia ceruleae decurrunt tenuia lanae,  
Lanae, quis medius pavo nitet intertextus,  
Filaque purpureus miscet variantia limbus.  
Haec tibi servatur festis, Amarylli, diebus  
Rara chlamys, rarum specimen, mirabile textum,  
Vel tibi ut invidet Lalage, rumpatur ut Olcas,  
Spectatum veniant ut munera ad ipsa Napaeae,  
Maeonis ut tantum decus admiretur Aragne,  
Obvius ad corylos venio tibi, hic mihi primos  
Amplexus, Amarylli, dabis, dabis oscula prima.  
Lenta ego ad cerasum duo succina quae tibi servo;  
Altera nutantem sub iniquo pondere celant

<sup>1</sup> G. Pontano, *Dialoghi*, 1943, p. 98-99.

Formicam; illa honeri incumbens trahit horrida farra.  
Haec primo pro complexu tibi munera sunt.  
Quid moror? En coryli iam summa cacumina motant,  
Iam strepitant virgulta, Lycas latrat, eia, age, Thirsi,  
(Ispa venit) propera. Miserum me, num strepit aura?

(Ed. Previtiera, pp. 98-99)

Il motivo dominante, come anticipato, è quello amoroso, ma viene condotto secondo il *topos* tipicamente bucolico del pastore che esorta la donna amata ad avvinarglisi e la lusinga con l'offerta di doni. Archetipo è ancora una volta il Polifemo teocriteo del nono idillio, che ha come corrispettivo, in ambito bucolico, il Coridone virgiliano, infelicemente innamorato di Alessi, del secondo componimento delle *Bucoliche* e, nella poesia ovidiana, il Polifemo del XIII libro delle *Metamorfosi*. A differenza degli antecedenti classici, però è assente il motivo dello struggimento dovuto a un amore infelice e non corrisposto: l'appello della voce narrante non si rivolge nei confronti di una figura che rifiuta e disprezza l'amante e presenta, difatti, un epilogo diverso e originale.

Nelle *Eclogae*, lo stesso modulo narrativo, che si ricollega al *topos* bucolico, compare in almeno due passaggi: nella quarta ecloga, nel canto di Meliseo per Ariadna (vv.) e nella quinta, nel canto di Coryleno per Aridia (vv.). Se Meliseo è *alter ego* del poeta, anche il Coryleno della quinta ecloga adombra, seppur ironicamente, Pontano stesso; e lo stesso Lyricen dell'*Antonius* tradisce un'ispirazione che è rappresentativa della poesia pontaniana e allude, in qualche modo, all'umanista.

La voce narrante, che si cala immediatamente in un contesto bucolico (*ad quercus*), si rivolge ad Amarilli e la invita a raggiungerlo. Egli si presenta, all'inizio, intento a badare alle reti e cacciare colombe con la fionda (p. 98, vv. 30-32). L'uso del nome Amarilli rientra pienamente nelle convenzioni bucoliche<sup>2</sup>: Amarilli, nelle ecloghe virgiliane, è la donna di Titiro; la scelta di questo nome sottende quindi una precisa allusione, e dichiarazione, letteraria: il Lyricen decide qui di assumere i caratteri del pastore bucolico virgiliano.

Anche l'ambientazione di questo *incipit* appare sostanzialmente in linea con la tradizione bucolica, come dimostra, oltre alla già citata menzione delle querce, quella di attività pastorali quali la cura delle reti e la caccia alle colombe: l'espressione *retia servo* (v. 1) ricorre, infatti, identica nella terza ecloga virgiliana e, ugualmente, per di più in un appello alla donna amata: *Si, dum tu sectaris apros, ego retia seruo? / Phyllida mitte mihi: meus est natalis, Iolla* (Verg. *Ecl.* 3,75-6).

Le colombe, poi, vengono menzionate nella poesia bucolica virgiliana, proprio nella prima ecloga, come animali amati da Titiro<sup>3</sup>, benché lì siano aggettivate con l'attributo *rauca* e qui con *timidas*, secondo un'associazione che è, in realtà, ovidiana<sup>4</sup>.

Le colombe, inoltre, sono qui benché qui oggetto di un verbo 'epico' e altisonante come *detrudo*; anche l'associazione di *funda* con l'aggettivo *aere*, a creare l'immagine della 'fionda di bronzo', sortisce un effetto stridente, che avvolge tutto il quadretto di una nota di sorridente ironia, con la quale viene seguito il tentativo della voce narrante di esaltare la propria figura.

Amarilli è quindi invitata ad unirsi al pastore ingannando la sorella e lasciandola vagare per luoghi solitari (p. 98, 32): in un solo verso pare riemergere la vena ovidiana del poeta, in quanto il riferimento all'inganno (*dolo*, v. 3), e l'uso della formula *per*

<sup>2</sup> Cfr. pp. 00.

<sup>3</sup> Cfr. Verg. *Ecl.* 1,57 *Nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes*

<sup>4</sup> Ovid. *Ars* 2,363 *Accipitri timidas credis furiose columbas*

*devia*, particolarmente cara ad Ovidio, detengono tutto il sapore della piacevolezza narrativa ovidiana.

L'invito a recarsi presso le querce (*ipsa ades, o Amarilli*, v. 3) è invece espresso con movenza del tutto bucolica: l'uso di *ades* nel primo piede del verso, seguito da un'apostrofe, è ricorrente nelle *Bucoliche*, dove compare in Verg. *Ecl.* 2,45 (*Huc ades, o formose puer: tibi lilia plenis*), Verg. *Ecl.* 7,9 (*Huc ades, o Meliboe; caper tibi saluus et haedi*); Verg. *Ecl.* 9,39 (*Huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis?*); Verg. *Ecl.* 9,43 (*Huc ades; insani feriant sine litora fluctus*).

Anche la successiva menzione del latte e del formaggio come doni da offrire alla donna si ascrive fra le convenzioni della tradizione, ancora meglio grazie all'indicazione spaziale da cui è accompagnata: *ad fontem* (v. 5), che rimanda a uno scenario bucolico. In Verg. *Ecl.* 3,97-8 (*Ipse, ubi tempus erit, omnis in fonte lauabo. / Cogite ouis, pueri: si lac praeceperit aestus*) si fa riferimento a una fonte in cui verranno lavate le caprette e subito dopo alla mungitura del gregge. In Verg. *Ecl.* 2, 21-22, inoltre, fra le ricchezze di cui Coridone si vanta di possedere per conquistare Alessi, figurano proprio le pecore e il latte da esse ricavato.

L'immagine successiva della cesta che pende sotto l'ontano appare frutto della compenetrazione di diverse suggestioni bucoliche: una raffigurazione simile è usata da Nemesiano in riferimento però alla zampogna e con l'indicazione dell'albero dell'olmo, al posto dell'ontano<sup>5</sup>.

I doni elencati successivamente, invece, non sono propri della poesia bucolica, ma compaiono, piuttosto, in quella georgica: è il caso di *cucumis* (v. 6)<sup>6</sup> e di *servata mella* (v. 7)<sup>7</sup>.

L'apposizione a essi riferiti, *hortensia dona*, costituisce, poi, una clausola tipica del poeta e compare in nella quarta ecloga: *Ecl.* 4, 45 *Haec cecinit Meliseus, humique hortensia dona*, oltre che in Pontano *Uran.* 2, 1005 *Ut coelo stetit exposuitque hortensia dona* ed *Hesp.* 2, 28 *Et Venerem atque hortos amat atque hortensia dona*.

Il termine *qualus* usato per indicare le ceste non compare nelle *Bucoliche*, ma nelle *Georgiche*, per di più in connessione con il *vimine*, come in Pontano: Verg. *Georg.* 2,241 *Tale dabit specimen: tu spisso uimine qualos*. D'altra parte anche la formula *lento vimine* (v. 8), adoperata per descrivere la fattura delle ceste, è georgica, di Verg. *Georg.* 4,34 *Seu lento fuerint aluaria uimine texta*, ma non estranea alla poesia bucolica, dove è usata in Nemes. *Ecl.* 2,33 *Ipse ego nec iunco molli nec uimine lento*<sup>8</sup>.

La menzione dei due oggetti è accompagnata da una vivace *ekphrasis* (vv. 5-8), accostabile, per abilità descrittiva, a quelle che compaiono nelle *Eclogae*. La *descriptio* si avvale di un sapiente gioco cromatico, basato sul contrasto fra il colore nero del giunco (*niger iuncus*, p. 99, 5) e quello biondo dei vimini (*flaventia*, p. 99, 4), quello nero della cornacchia (*niger gracculus*, p. 99, 8) e quello dorato delle anse (*auratas ansas*, p. 99, v.7). C'è ancora spazio per l'allusione ovidiana, nella raffigurazione del giacinto associato al fiore lacrimoso, che è un rimando all'episodio delle *Metamorfosi* della morte di Giacinto (*Ov. Met.* 10, 185 ss.)<sup>9</sup>.

In questi versi il procedimento ecfrastico tipico pontaniano, per cui la figura descritta sembra gradualmente prendere vita, acquistando man mano maggiore

---

<sup>5</sup> Nemes. *Ecl.* 3,3: *cum Pan uenatu fessus recubare sub ulmo / Coeperat et somno laxatus sumere uires; / Quem super ex tereti pendebat fistula ramo.*

<sup>6</sup> Verg. *Georg.* 4,122 *Cresceret in uentrem cucumis; nec sera comantem*

<sup>7</sup> Verg. *Georg.* 4,228 *Si quando sedem augustam seruataque mella*

<sup>8</sup> Verg. *Aen.* 6,137 *Aureus et foliis et lento uimine ramus*; Ovid. *Met.* 15,563 *Et iam non telum, sed lenti uiminis arbor*; Fast. 6,262 *Et paries lento uimine textus erat*; Fast. 4,435 *Haec implet lento calathos e uimine nexos.*

<sup>9</sup> Il Pontano ricorda il giacinto in connessione con le lacrime anche in *Uran.* 1, 1061 *Narcissi et lacrimas Hyacinthi et nobile gramen.*

movimento e vivacità: all'uso di verbi statici come *claudit* (p. 99, 4), *dependet* (p.99, 5) segue quella di verbi di movimento come *percurrit* (p. 99, 6); ancora più dinamici, quelli riferiti alla cornacchia: *serpens, fugit* (p. 99, 8).

Un' ulteriore invocazione ad Amarilli è accompagnata dalla promessa di altri doni pastorali (p. 99, 9-12): due agnelli e due capretti ben pasciuti, nonché cagnolini ben addestrati<sup>10</sup>.

Il resto dell'ecloga si sviluppa secondo il procedimento già attuato: alla promessa di un dono segue la sua descrizione di gusto 'alessandrino', volta a metterne in evidenza la preziosità e la specialità.

Il pezzo forte dei doni del pastore è rappresentato da una veste, indicata con lo stesso termine '*supparus*', che Meliseo usa per indicare la veste che vuole offrire in regalo ad Ariadna nell'*Acon* (v. 37). La somiglianza dei due luoghi risiede anche nell'invito rivolto, nella quarta ecloga, ad Ariadna da Meliseo, *Huc ades, o mihi cara* (v.28), che ha le stesse movenze di quello presente in quest'ecloga. Se le movenze e le modalità del canto d'amore intonato dal lirico per Amarilli sono le stesse di quelle del canto di Meliseo rivolto ad Ariadna, si può immaginare che il Pontano, in qualche modo, nasconda dietro Amarilli Ariadna stessa.

Proseguendo nell'analisi dell'*ekphrasis* ci si imbatte in un altro richiamo alla quarta ecloga pontaniana. Alla menzione della veste, segue, infatti, quella dei suoi artefici: Lyrineia e Alcone. Se per il primo nome non sono rinvenibili ulteriori attestazioni, il secondo, invece, oltre a comparire nella tradizione bucolica<sup>11</sup>, è menzionato proprio nell'*Acon* e proprio come artefice della veste che Meliseo promette ad Ariadna: *Egl. 4, 39 Te vocat; hunc suit Alcidas, distinxit et Alcon,*

L'espedito retorico descrittivo adottato è ancora una volta quello, prediletto dell'autore, della valorizzazione della sfera cromatica: della lana si sottolinea il colore azzurrino, definendola '*cerulea*'(p. 99, v. 17), la parte centrale della veste presenta una raffigurazione del pavone che evoca quindi un'immagine variopinta, il lembo è purpureo, ma attraversato da fili di molti colori (p. 99, v. 19).

All'offerta della veste si accompagna quella di un mantello, descritto con i soliti toni iperbolici: già l'indicazione dell'indumento con il termine *chlamys* (p. 99, v. 21) lo circonda di una particolare solennità; inoltre la ripetizione dell'aggettivo *rarum* (p. 99, v. 21: *rara, rarum*) ne sottolinea l'unicità.

La bellezza della clamide è tale da suscitare l'ammirazione e l'invidia generale: il poeta nomina Lalage (che è nome presente in Orazio<sup>12</sup>, Properzio<sup>13</sup> e Marziale<sup>14</sup>), Olcas, che non trova altre attestazione, le Napee e Aragne, che è un'allusione al mito ovidiano, sfruttato, come già visto, anche nella *Lepidina*. È solo a questo punto che si deduce il nome del pastore che parla, posizionato in rilievo all'inizio del v. 24: *Maeonis*.

L'antroponimo rappresenta un altro rinvio alle *Eclogae* di Pontano, delle quali la terza è intitolata, appunto, *Maeon*. In questa, però, il nome è attribuito al pastore defunto pianto da Zefireo e Sincero, dietro il quale è adombrato il medico Paolo Attaldi. Se conoscessimo con precisione la data di morte del medico, potremmo avanzare qualche ipotesi certa sui rapporti di dipendenza cronologica fra le due ecloghe. Ma, come già visto, abbiamo solo la notizia del Percopo che Attaldi 'non era più tra i vivi nel 1493'<sup>15</sup> e sappiamo che l'*Antonius* fu messo a stampa nel 1491 (e

---

<sup>10</sup> Un riferimento ai *catuli in associazone con i capretti* è presente anche in Verg *Ecl. 1,22 Sic canibus catulos similes, sic matribus haedos*

<sup>11</sup> Verg. *Ecl. 5,11 Aut Alconis habes laudes aut iurgia Codri* ; Calp. Sic. *Ecl. 6,1 Serus ades, Lycida: modo Nyctilus et puer Alcon*

<sup>12</sup> Hor. *carm. 2,5,16 Fronte petet Lalage maritum,*

<sup>13</sup> Prop. *eleg. 4,7,45 Caeditur et Lalage tortis suspensa capillis*

<sup>14</sup> Mart. *epigr. 2,663 Hoc facinus Lalage speculo, quo uiderat, ulta est, ,*

<sup>15</sup> E. Percopo, *Vita di Giovanni Pontano*, p. 183.

comunque non può risalire a prima del 1471, anno della morte del Panormita, a cui è dedicato).

Un'uguale difficoltà si incontra nella definizione dei rapporti di dipendenza cronologica fra l'*Acon* e l'ecloga dell'*Antonius*. Anche dell'*Acon* non conosciamo la data di composizione, ma se si accetta una datazione successiva alla morte della moglie Ariadna, si può collocare dopo il 1491. Nel canto di Meliseo viene invocata Ariadna, di cui non si cita mai esplicitamente la morte, essa anzi è presentata ancora in vita, ma i pastori che riportano il canto, sottolineano il fatto che si tratti di *veteres amores* (p. 99, v. 22), ovvero di un canto riferito a un tempo e a una vicenda passati. Inoltre, la raffigurazione di Meliseo, che viene presentato vecchio e solo, e i toni drammatici generali, prevalenti soprattutto nella seconda parte dell'ecloga, che sono improntati al dolore e alla disperazione, fanno pensare tutti a una composizione successiva alla morte della moglie. In tal caso, l'ecloga sarebbe dipendente dall'*Antonius*, che, messo alle stampe nel 1491, ne deve essere sicuramente anteriore e in cui è presente ancora un vivace e sorridente ritratto di Ariadna e della vita coniugale del Pontano. I motivi in comune fra le due ecloghe, dunque, discenderebbero dall'*Antonius* e sarebbero stati rielaborati solo in un secondo momento nell'*Acon*.

La stretta correlazione fra i due passaggi e la definizione *veteres amores* che i due pastori Petasillo e Saliunco attribuiscono al canto di Meliseo potrebbero far pensare a addirittura all'intenzione del Pontano di alludere, nell'*Acon*, al componimento contenuto nell'*Antonius*.

Subito dopo la menzione della clamide, è presente un'altra allusione alla raccolta pontaniana ed è rappresentata dall'albero del nocciolo, come mostrato dall'espressione *ad corylos*, (p. 99, v. 25), che, come visto, un ruolo di primaria importanza gioca nel mondo bucolico, e nella vicenda personale, di Pontano.

La stessa determinazione è presente sempre nell'*Acon a incipit* del v. 126, che segna l'inizio della rievocazione di un canto intonato da Ariadna: *Ad corylos Ariadna canit subtegmina ducens*.

Non a caso è qui evocato in connessione con il motivo erotico, con l'invito ad Amarilli a dargli i primi baci. A sua volta, il motivo di primi baci e dei primi abbracci è presente anche nella *Lepidina* (vv. 9 ss.)<sup>16</sup>.

Dopo quest'invito, ritorna l'offerta dei doni, che si rivelano di grande raffinatezza: due sfere di ambra raccolte dal ciliegio. Il gusto per l'*ekphrasis* ha modo di rivelarsi anche in questo frangente, con una descrizione 'microcosmica' dei due doni di ambra. La finezza della raffigurazione è riflessa anche nella struttura della *descriptio*, che dedica due versi a ciascun dono, introducendo ciascuno da *Altera* in parallelismo e rispondenza a inizio dei vv. 33 e 36.

Entrambe le sfere di resina, poi, racchiudono un insetto e l'abilità del poeta consiste nel presentare la vita che ancora pulsa in esse. La prima, infatti, contiene una zanzara le cui ali ancora si muovono producendo rumore (*stridentibus alis*, v. 33)<sup>17</sup>, la seconda una formica, intenta a trasportare il proprio carico. Anche qui la raffigurazione è vivacissima e riesce a rendere icasticamente il senso dello sforzo dell'insetto mediante l'espressione, che ricorre simile in Nemesiano, *nutantem sub iniquo pondere* (v. 35)<sup>18</sup> e i successivi due verbi di sforzo: *incumbens, trahit* (v. 36). Alla fine della descrizione, il verso 37 si ricollega con il motivo del primo abbraccio al v. 31 che aveva preceduto l'*ekphrasis*, in una sorta di composizione circolare.

---

<sup>16</sup> L'associazione del termine *oscula* e dell'aggettivo *prima* torna nel v. 18 della *Lepidina*: *Illa, uxor, memini nunc, oscula prima fuere*

<sup>17</sup> Verg. *Aen.* 1,397 *Vt reduces illi ludunt stridentibus alis*

<sup>18</sup> Nemes. auc. 1,16 *Saepe ego nutantem sub iniquo pondere uidi*

Negli ultimi tre versi (vv. 38-40), il pastore sembra avvertire dei segni che annunciano l'arrivo dell'amata: le cime dei noccioli si agitano, i cespugli strepitano, il cane latra. La chiusa è esemplificata sul finale dell'ottava ecloga virgiliana, dove l'"incantatrice", dopo un lungo rituale magico con cui invoca il ritorno di Dafni, avverte finalmente dei segnali positivi: la cenere si apprende all'altare, le fiamme tremolano, il cane abbaia sulla soglia (Verg. *Ecl. VIII*, 105 ss.).

Pontano, tuttavia, si avvale anche di espressioni tratte da altri luoghi bucolici: *'coryli iam summa cacumina motant'* (p. 96, 31) è mutuata dalla sesta ecloga, da Verg. *Ecl.* 6,28 *Ludere, tum rigidas motare cacumina quercus*, con la sostituzione delle querce con i noccioli. L'accento al latrato del cane (*Lycas latrat*, p. 96, 35) è invece fedele ripresa dell'*Hylax latrat* dell'ottava ecloga (v. 107), con cambiamento del nome del cane. L'incidentale *Ipsa venit* (p. 96, 35), allo stesso modo, ricorda la constatazione *'venit... Daphnis'* (v. 108) del finale dell'ottava ecloga virgiliana. Lo stupore provato dal pastore ed espresso dall'esclamazione *miserum me* (v. 40), dalla domanda retorica immediatamente successiva *num strepit aura?* (v. 40), trova rispondenza nell'incredulità dell'amante virgiliana che si interroga sulla veridicità delle sue sensazioni: *"Credimus? An qui amant ipsi sibi somnia fingunt?"* (v. 108). Il nome Tirsi, qui menzionato, pur non essendo virgiliano, è comunque bucolico; è, anzi, il nome del pastore del primo idillio di Teocrito, che ha in comune con quest'ecloga la tematica amorosa, in quanto propone la morte di Dafni per eccesso di amore, e il ricorso alla tecnica dell'*ekphrasis*. Sempre per quanto riguarda l'ambito dell'"onomastica", il nome Amarylli non è solo quello della donna amata da Titiro, ma anche quello della serva dell'incantatrice dell'ottava ecloga<sup>19</sup>.

Nel complesso, l'ecloga contenuta nell'*Antonius* appare, paradossalmente, il componimento più bucolico del Pontano. La misura contenuta della poesia, l'assenza di toni fortemente personali ed enfatici, una sorta di stilizzazione e distacco ironico, la sapiente fusione di luoghi e di motivi virgiliani, l'aderenza e fedeltà al modello latino, la mancanza di incursioni audaci in altri generi letterari fanno di questa ecloga un prodotto forse meno originale di quelle della raccolta delle *Eclogae*, ma l'ascrivono a pieno diritto nella letteratura del genere, a cui procurano, anzi, una sorta di piccolo gioiello, di prezioso cammeo incastonato in un'opera, l'*Antonius*, che ha nella difesa e lode di Virgilio il suo carattere principale.

D'altra parte in questa sezione dell'*Antonius* il poeta si mette alla prova con diversi generi letterari e metri: elegia, endecasillabo, saffica, esametro, epica, quasi per offrire un saggio, compiaciuto, della propria abilità nella ripresa e riformulazione dei generi antichi. La sezione è, cioè, all'insegna dell'*aemulatio* più genuinamente umanistica.

---

<sup>19</sup> Verg. *Ecl.* 8,78 *Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores*



## Appendice II

### Testi

#### I.I. Pontanus

##### *Eridanus 2, 23. De Sebetho* (Ed. Soldati)

Cantabat vacuus curis Sebethus ad amnem,  
Si vacuum sineret perfidiosus Amor:  
"Ipsa veni ad salices et opacae umbracula vitis,  
Ipsa veni ad nostros, culta Labulla, modos:  
5 En hic coeruleae saliunt per litora nymphae,  
Ludit et ad fontes picta Napaea meos.  
Culta Labulla, veni, sunt hic tibi sarta parata,  
Nexa simul calthis, iuncta simul violis,  
Lilia servantur canis praelata pruinis,  
10 Quaeque meis iactat se melilotos agris,  
Fragaque servantur summo mihi lecta Vesevo,  
Fraga maroneis mane petita iugis.  
Sunt etiam geminae frondosa in vite cicadae,  
Cesserit his cantu vel Philomela suo;  
15 Hae tibi munus erunt, et erunt tua munera ranae,  
Quae mecum ad salices carmina culta canunt.  
En audi, ad salices, formosa Labulla, venito;  
Dum canimus, volucres duc, age, et ipsa choros.  
En sternunt niveae muscosa cubilia nymphae,  
20 O ros in pratis ipsa futura meis."  
Talibus ille suis incassum clamat ab antris,  
Incassum ad salices murmura vana iacit.  
Non mihi ad Eridanum, mihi non ad mincida ripam.  
Non opus ad salices: "Lucida nympha, veni;"  
25 Nil opus est cantu, nec picti munere serti,  
Nec quae de ramis rauca cicada canit.  
Tantum opus obsequiis. Sponte en mihi candida fulget  
In thalamis, nostro Stella corusca toro,  
Sponte meo cubat ipsa sinu. Mihi plaudat ovanti  
30 Ipse Amor, e curru plaudat et ipsa Venus.

##### *Parthenopeus 2 14. Ad Musam, de conversione Sebethi in fluvium* (Ed. Soldati)

O nec docta nimis nec dum satis apta cothurno  
Musa, sed ad teneros ingeniosa sales,  
Digna amarantheis crines intexere sertis,  
Et madidam assyrio tingere rore comam,  
5 Ac gelidos circum fontes, per gramina laeta  
Virginibus mistos ducere nata choros,  
Dum licet, et virides suadet decedere in umbras  
Phoebus, et argutum concitat aura nemus,  
Huc placidum ad fontem ripae subeamus opacae,  
10 Qua sua Sebethos candidus arva rigat;  
Hinc non vulgatos fontis referemus amores,  
Quos legat in nomen Fannia nata meum.  
Amnis, arundinea velans sua tempora mitra,  
Et dolor et carae Doridos aptus amor,

15 Quis tua tam riguo mutavit membra liquore?  
 Nunc amnis, certe candidus ante puer.  
 Forma tibi nocuit, nocuit placuisse puellae,  
 Iraque coerulei quam male nota dei.  
 Litore constiteras; illuc quoque coerula nymphe  
 20 Currit in amplexus nympha decora tuos.  
 Alcyones testes, testes vineta Vesevi,  
 Vos pariter socio secubuisse toro.  
 Lectus erat frondes et opaci gramina campi,  
 Umbra erat antiquis myrtea silva comis;  
 25 Silva comas frondosa dabat, quae lenibus auris  
 Spirabat, Zephyro sollicitante, nemus;  
 Tum volucres laetis concentibus aera miscent,  
 Et raucum illis murmurat aequor aquis.  
 Forte inter virides Nereidas una loquaci  
 30 Ore, sed et Nereo fida ministra, fuit;  
 Vidit ut haec molli capientes litore somnos,  
 Nerea non fictis sedula rebus adit.  
 Ille autem, irato properans ad litora curru,  
 Coerula coeruleis per vada currit equis;  
 35 Cuius ob adventum resonant Tritones in antris,  
 Candidaque in scopulis laesa remugit aqua.  
 Excita nympha latet, te somnus perdit inertem  
 Coerulaque in membris fuscina iacta tuis.  
 Flerunt noleae, flerunt te sarnides undae,  
 40 Flevit discissis mater Acerra genis,  
 Et stabias nymphas inconsuetumque Vesevum  
 Tunc etiam lacrimis immaduisse ferunt;  
 Scilicet is tenerae recolebat furta iuventae,  
 Et memor antiqui moestus amoris erat.  
 45 Multos hunc perhibent crudeli funere menses  
 Confectum specubus delituisse suis;  
 At postquam in rabiem dolor hic se vertit acerbam,  
 Vindex ex antris prosilit ipse cavis,  
 Eructansque vomit fumantis pectoris ignes,  
 50 Ignibus et latos undique vastat agros;  
 Iamque insurgebat ponto, tumidumque per aequor  
 lactat ab incensis saxa liquata iugis,  
 Cum subito ex alto vox reddita: "Numen aquarum  
 Sebethos fonti est nomen honosque suo."  
 55 Nec mora: qua iacuit, vitrei fluxere liquores,  
 In laticemque abeunt membra soluta novum;  
 E puero liquidus fit fons, fit numen et idem  
 Ex homine; hinc subitis in mare currit aquis.  
 Talibus ille ferox victus mentemque repressit,  
 60 Imposuitque suae bacchica sarta comae,  
 Laetior et campis duxit de monte choreas,  
 Concinuitque novo carmina digna deo.  
 Haec tibi, quae canerem molli resupinus in umbra,  
 Edidit imparibus nostra Camoena modis;  
 65 Tempus erit, caros cum dicemus hymenaeos,  
 Ut sit iuncta tuo Parthenopea toro;  
 Interea nostri nomen titulusque libelli  
 Pro tibi promisso munere pignus erit.

*De Tumulis 2, 24* (Ed. Soldati)

**Tumulus Ariadnae Saxonae Neapolitanae.  
Viator, Genius et Hyacinthus colloquuntur**

Viator: Unde rosae ad tumulos, unde haec violaria? Numquid  
Hi tumuli et violas et peperere rosas?

Genius Ver tribuit sua iura, simul tribuere Napaeae  
Huic cineri; hinc violas, hinc peperere rosas;  
Ipsae et acidalio Charites de fonte liquorem,  
Ipsa et acidalio rorat ab amne Venus.  
Hinc violae florent, hinc roscida lilia canent,  
Hinc tener ipse tuo flore, Hyacinthe, nites;  
Et nitet et queritur moerenti flore Hyacinthus  
Suspiratque novo iure dolore puer.  
En audis? Miseranda volant suspiria, et hudis  
E foliis sese flebilis aura ciet.

Hyacinthus Formosae quondam dominae mihi cura vacabat;  
Hinc mihi tuta aestas, hinc mihi mitis hiems.  
Me dominae faciles digiti studiumque colebant;  
Ver mihi sic semper, rosque perennis erat.  
Extinctam flerunt nymphae, Venus aurea questa est,  
Terque comam vellit, ter scidit ipsa genas;  
Inde mihi et nitidus cecidit flos, et mihi tristis  
Venit hiems, periit qui fuit ante nitor.

Viator: Felices tumuli, cinis at felicior. En tu  
Dic, puer: unde novus, qui tibi venit, honos?

Hyacinthus Arebam dominae interitu, sed coniuge adempta  
Vir mihi de lacrimis subvenit usque suis;  
Hic tumulo ex oculis rorem diffundit amicum,  
Hic cinerem ex oculis hembre fluente rigat.  
Hinc redeo in florem, flos hinc ad busta resurgit,  
Scribitur et foliis nota querela meis.

Viator: Felices tumuli, cinis at felicior. Heu, quae  
Sors dominam eripuit, moeste Hyacinthe, tibi?

Hyacinthus Invidia eripuit dominam. Lucrinide in unda  
Dum lavat et calidis nuda fovetur aquis,  
Obstupuit forma nymphae Misenia, et atro  
Invidia infestas felle venenat aquas.  
Hinc rapta est. Flevere deae, lacrimisque dolorem  
Testatae; ad tumulos inde perennis honos;  
E lacrimis violae, lacrimisque rosaria vernant,  
Et mihi de lacrimis hic quoque crevit honor.

Viator Usque fluant lacrimaeque tibi violisque rosisque,  
Umbraque flebilibus usque rigetur aquis:  
Dic, age, de lacrimis sate flos, dic, o puer alte  
De lacrimis, titulum dulceque nomen herae.

Hyacinthus Illa tori bene fida comes custosque pudici,  
Cuique et acus placuit, cui placuere coli,  
Quaeque focum castosque lares curavit, et arae  
Et thura et lacrimas et pia sarta dedit,  
In prolem studiosa parens et amabilis, uni  
Quae studuit caro casta placere viro,

Hic posita est Ariadna. Rosae violaeque nitescant  
Qua posita, et lacrimis hic mihi surgat honos.

Viator Urna crocum dominae fundat, distillet amomum  
Ad tumulum, et cineri spica cilissa fluat.

***De Tumulis, 2, 25*** (Ed. Soldati)

**Pontanus coniux ad tumulum Ariadnae Saxonae uxoris**

Quas tibi ego inferias, coniux, quae munera solvam,  
Cum lacrimae et gemitus verbaque destituant?  
Pro veteri tamen officio, pro munere lecti  
Annua lustrato dona feram tumulo  
5 Thura, puer, laticesque sacros. Tu verba, sacerdos,  
Dic bona, et aeternos rite precare deos.  
Rite sacras adolete faces. Mihi mortua vivis,  
Uxor, et in nostro conderis ipsa sinu,  
(Viva mihi ante oculos illa obversatur imago)  
10 Et mecum lusus deliciasque facis,  
Viva domum cultosque lares remque ordine curas,  
Viva, Ariadna, domi es, viva, Ariadna, toro es,  
Mecum perque hortos et culta vireta vagaris,  
Et mecum noctes, mecum agis ipsa dies.  
15 Sic mihi viva vales, sic est mihi grata senectus,  
Ut tua mors lasso vita sit ipsa seni.  
Haec ipse ad feretrum; at tecum mens ipsa moratur,  
Tecum post paucos laeta futura dies.  
Interea cape et haec miserae solatia mortis,  
20 Atque in perpetuum, fleta Ariadna, vale.

**Polyphemus ad Galateam**

	Cur fugis, virgo, Polyphemon, Aetna Quem cupit pascens tacitas favillas? En ego ad litus propero, ipsa in altos Is vaga saltus.				
5	Qualis in pratis melilotos hudis Carices inter nitet, inter ipsa Cratidis nymphas facieque et omni Corpore praestas;				
10	Alta ut in silvis humiles myricas Fagus excellit, pecudum magistros Ipse sic cunctos et honore barbae et Crine relinquo.				
15	Est tibi insignis coma, qua nitescis; Sunt mihi et setae, quibus ipse et hircos Atque oves solus supero, genisque Et nemus horret:				
20	Cur fugis, virgo, Polyphemon, Aetna Innuat cui, et vocat usque ab alto Monte succensis facibus, suosque Indicat ignes?				
25	En pedum, cuius capulo suilli Albicant dentes, riget acer ictu Corneus mucro, medio revinctus Serpit acanthus;				
30	Aspice hunc sparsis maculis galerum: En decus rarum capitibus, superbit Hinnuli pelle, en tremit asper hirtio Conus echinno;				
35	En tegit plantas capreae revulsus Pero de tergo, ligat hunc acerno Fibula amplexu, Gel[ae] benignum Munus amantis.				
40	Cur fugis, virgo, Polyphemon, ipsa Aetna quem rursus vocat, atque ab alta Innuat rupe et facibus superbum in- Vitat amantem?				
45	Non mihi desunt, Galatea, lanae, Non oves, bis quae pariant in anno, Bis die ad mulctram veniant vocatae Nomine vaccae,				
50	Vellera atque assunt nivea, et petulci Vir gregis bifrons caper, et tricornis Ille et insultans aries, sicani Litoris horror,				
	Ille et insultans vitulis mihique Taurus instans cornibus: ah Pelori, Ah Gelae pastor, cave, et insolentem Pelle iuvenum.				
	Cur fugis, virgo, Polyphemon, illum, Cuius ad formam stupeant vel undae, Cuius et robur nemora et lacertos Saxa tremiscant?				
		55	Lacte de nostro fluitent et amnes, Surgat hoc ipso tumulus coacto, Mille equae ad ripas stabulentur alti et Flumina Anapi;		
		60	Mille te caprae totidemque et hedi, Mille te vaccae totidemque tauri, Mille te e nostris stabulis sequentur Hubera equarum,		
		65	Si semel mecum, Galatea, mecum Litus invisens sículasque terras, Duxeris mecum choreas amatae ad Carmen avenae.		
		70	Cur fugis, virgo, Polyphemon? Ecquem Italiam tellus Polyphemon, ecquem Brutii montes Oriarchon, amnis Ecquem habet ullus?		
		75	Unicum est soli Polyphemo, at ingens Lumen: hoc uno fugo et ipse nubes, Montium hoc uno fugo tetra et amplae Monstra lacunae.		
		80	Ipse, dum vastum mare curro, adaequant Genua nec fluctus; tiliæ nec aequant, Erro dum silvis; mihi cedit unda, Cedit et aer.		
		85	Quin et, hac dextra quotiens Pachynni Verticem aut summi quatio Pelori, Ausonum litus tremit et libysae Tractus arenae.		
		90	Quem fugis, demens Galatea, cuius Aequet et divos genus, et propago Imperet silvis, pecori, ac magistris, Et maris undis?		
		95	Sunt mihi ursorum simul et leonum Fistulae assueti catuli manuque, Quos ego in lusum illecebrasque natis Et tibi servo,		
		100	Sunt et assueti manibus iocisque Piscium foetus teneri: hos puellis Et tibi servo. O age, dura nostrae Causa querelae, Et fove ingentem Polyphemon, antra Ipsa quem vix iam capiunt, vel ipsi Montium saltus; age, dura nostrae Causa querelae, Et tege amplexu Polyphemon, ipsae Quem tegunt vix aut tiliæ, aut comantes Esculi, aut pinus; age, dura nostrae Causa querelae, Osculo et dona Polyphemon. Heu heu, Osculum et voces fugit; ah superba, Ah parum felix fugit, et sub imo Conditur amne.		

*Lyra 16 (Ed. Soldati ) Polyphemus a*

**Galatea spretus conqueritur in litore**

Sparsaque ad siccas ades, alga, cautes,  
Vos meos questus procul, icta longe  
Saxa, fovete.  
5 Ille ne, heu, quondam Polyphemus, ille  
Moeret ad fluctus? Pudet heu canorae  
Fistulae, quae olim et tilias et alnos  
Blanda movebat,  
Cuius ad cantum pecudes coibant,  
10 Et ferae e lustris, et aves ab alto  
Aethere, et mutae procul a Palici  
Litore ranae.  
Ad meam dulcis Gelae cicutam,  
Ad meam mollis Lilybea avenam,  
15 Et meos flava ad calamos ruebat  
Aciaena,  
Saepe et ad nostros Arethusa cantus  
Flexit et molles iniit choreas,  
Saepe et ad nostros numeros per attam  
20 Lusit Anape.  
Agmen o felix ovium, beati  
Et greges, felix aries et hircus;  
Hunc amat mulcens Arethusa, at illum  
Ardet Anape,  
25 Illa Cirronem viola coronat,  
Haec Cerastinum religat cypero,  
Ludit in pratis utraque et sequenti  
Plaudit amanti.  
O ubi ille, ille est Polyphemus, albi  
30 Velleris dives niveique lactis,  
Mille quem vaccae, totidem iuveni,  
Mille capellae  
Cum suis hedis, pecudesque mille,  
Mille post agni comitantur? Albet  
35 Terra candore, et nemora ipsa balant,  
Balat et aer.  
Mille equae armentum Polyphemi, et Aetna,  
Aetna miratur Polyphemon. Una  
Ridet informis Galatea, nigro  
40 Pectore, nigris  
Displicens mammis Galatea. Abite,  
Mille oves, mille et pecudes, capellae  
Mille cum foetu, procul ite, equarum  
Tanta propago:  
45 Hoc pedum dextrae decus, hoc puella  
Brutiae gentis Galatea ridet,  
Ridet hoc saxo sata, ridet heu heu  
Hoc Galatea,  
Quod tremit litus siculum, quod afra  
50 Horret et Syrtis. Procul ipse rupem  
Colle de summo obiiciam, et fluenti  
Hostia claudam,  
Ne in mare accessus pateant superbae,  
Quae meam temnit male grata barbam,  
55 Iure cui marsi invideant et ipsi  
Cinyphes hirci;  
Quae meos spernit male amica cirros,  
Quis vel intonsae invideant capellae;  
Quae meo avertit faciem galero,  
60 Dedecus undae.  
Hunc mihi dono dedit illa quondam  
Carminum cultrix Helime atque avenae,

Litus o, nostris faveas querelis,  
Despuit quem (pro pudor) e lutoso  
Edita fonte.  
65 Lumen hoc unum mihi, quod decora  
Fronte diffulget, nec honori soli  
Cedit, hoc, o Crathidis orta coeno  
Filia, damnas?  
I, nigris mammis, nigricante dente,  
70 Crine subcrispo Galatea, et amne  
Merge te immundo. Polyphemon Aetna,  
Aetna tenebit,  
Aetna nympharum decus, Aetna florum  
Mater. O longum mihi culta, salve,  
75 Et tuos ignes specula e suprema  
Porrige amanti.  
Ite, oves, ite, o placidae capellae.  
Lucet. En montis dea porgit ignes.  
Linquite et noctem Galateae, et atram  
80 Linquite nubem;  
Ite io, fidae comites capellae,  
Eia io, incanae pecudes, abite;  
Vos manet, meque innuit en ab altis  
Rupibus Aetna.

**Hieronymus Aleander iunior. *Egloga cui nomen Amaryllis*** (M. Gerussi, tesi di laurea Università degli studi di Trieste, 1969-70)

**Lycidas**

En rapidis torret omnes sol ignibus ardens,  
Aret et aestivis hirsutus campus aristis:  
Hic mecum, Doryla, hic mecum requiesce sub umbra.  
Floribus hic pingit variis Lipientia ripas,  
5 Hic animos mulcet vitreae leve murmur aquai,  
Hic sunt et virides pinus et mollia tempe.  
Interea pascent herbas per pabula laeta  
Tauri, quos noster nobis servabit Amyntas.  
Tu cantabis, ego at modulabor carmen avena.

**Dorylas**

10 Heu, Lycida, nostra efflexerunt gaudia mente,  
Nec mihi pulchra magis nunc aestas laeta videtur,  
Quam si humus hibernis alberet tecta pruinis.  
In luctu vitam posthac trahere inque tenebris  
Mens est et largos lacrimarum effundere rivos.  
15 Illa, heu, illa mihi tantum usque Amaryllis amata,  
Cui pater Aemonius, genuit quam mater Anilla,  
Aemonius dives pecudum, cui pascua centum  
Balantumque greges centum per rura vagantur;  
20 Illa Amaryllis, oves quae mecum saepe solebat  
Pascere per prata, at, cum nox induceret umbras  
Terris, sueta erat illas mecum in tecta vocare,  
(Heu misero mihi) nunc fato est erepta maligno.

**Lycidas**

Scilicet id fuerat, quod dum inter opaca rubeta  
Alitibus nuper laqueos et retia tendo:  
25 Nescio quid streperet corvus, crocitaret et ore,  
Et passim ad tumulos ululae per gramina sparsae  
Complerent maestis silvas ploratibus omnes.  
Cum iam nec querulae ranae per stagna silerent,  
Nec solitas geminaret avis Philomela querelas,  
30 Sed faceret cum maesto muta silentia luctu.

**Dorylas**

Ad tumulos Amaryllis aves (si credimus) illas,  
Ad gemitus Amaryllis aves, ad iusta vocabat;  
Namque usque ipsa Amaryllis aves dilexit et usque  
Dilexere Amaryllida aves, dum vita manebat.

**Lycidas**

35 Iam memoro, volucres cum eius vestigia circum  
Ludebant; illa at dextra mulcebat et ipsis  
Tritica saepe manu, spargebat saepe cuminum.

**Dorylas**

40 Heu, quam blanda fuit, quam nobis cara Amaryllis!  
Nunc recolo, his oculis cum illius funera vidit  
Funera prospexi, nec vitam ac aera liqui.  
Ipsa "Vale - dixit - Doryla mihi care, valeto."

**Lycidas**

45 Magna quidem, magna est Doryla tibi causa querendi,  
Si ipse agites animo quam Nympham immitia fata  
Abstulerint; quae sueta fuit sedare querelas  
Agricolum, pacem inserere atque in rustica corda;

Tanta fuit semper nitidi reverentia vultus.  
Sed tu, si quid habes, priscos quod ploret amores,  
Ossa quod et cineres tantum testetur amicos:  
Incipe, quandoquidem multum hoc Amaryllis amabit,  
50 Incipe, dum Phoebus percurrit lumine terras.

**Dorylas**

Immo, hos in celsi versus, quos cortice pinus  
Descripsi, cum prospicerem alti saxa sepulcri,  
Cantabo: flores tu sparge ad busta nitentes,  
Atque super tumulum myrtis umbracula texe.

**Lycidas**

55 En tibi cupressum teneram, muscumque virentem  
Adferimus tumulumque hederis obducimus albis.  
Eia, age nunc, Doryla, solemnes incipe cantus;  
Incipe, dum Thyrsis viscata arbore virgas  
Detrahit et pedicas virgultis explicat altis.

**Dorylas**

60 Quas mihi nunc caecas latebras, quae ostenditis antra  
O Linqentiades Nymphae, quas panditis amnis  
Ignotas partes, ubi, terrarum orbe relicto,  
Ah infelix, fluvii et factus novus incola vestri  
Vos comiter verso piscosis corpore lymphis?  
65 Nam quid ego (heu) posthac terris Amaryllide rapta  
Infelix faciam? Aut quid iam miser amplius optem?  
Quid sperem? Lux effugit me fulgida postquam,  
Mens est in tenebris et luctu ducere vitam.  
Has ego felices taedas gratosque hymenaeos  
70 Concelebrem? Certe hos lusus, haec gaudia laeta  
Promisit Venus? Haec nostri solatia lecti?  
Heu miser, has taedas, hos speratos hymenaeos  
Aspicio? Sunt haec thalami solatia nostri?  
Quis mihi, quis tete rapuit, formosa Amarylli?  
75 O nostrae spes et requies luxque unica vitae!  
Quae mihi, quae te tempestas, quis fluctus ademit?  
Sic raperis? Sic muta siles? Sic lumina condis?  
Nec me me miserum paulum solare querentem?  
O me, me tandem ferro, me absumite Nymphae  
80 Motenses (si qua est pietas), me perditte ferro.  
Sic mihi, sic tecum optatos coniungere somnos?  
Sic mihi, sic licuit tecum deducere vitam,  
Aetatis primae et dulces decerpere fructus?  
O quis me scythicis saxis et rupe Promethei  
85 Alliget? Instiget rapidas quis vulturis ungues?  
Syrtribus aut mediis statuatur mediave Charybdi?  
Sic mihi sic raperis? Miserum sic linquis amantem?  
Carior o luce et vita mihi, blanda Amarylli?  
Sic raperis? Sic me solum sine corde relinquis?  
90 Currite, pastores, o undique currite Nymphae,  
(Proh stupor) eia omnes miracula cernite amoris.  
Cor Amaryllis habet nostrum, nos vivimus absque  
Corde. Quis hoc umquam vidit? Quis hoc audiit umquam?  
O mecum o pisces, mecum o lugete, volucres.  
95 Orbis honos perii: perii nam pulchra Amaryllis.  
O mecum o silvae, mecum o lacrimate fluente.  
Lux mundo erepta est: erepta est namque Amaryllis.  
O mecum o pecudes, mecum o vos flete feraeque.  
Sol obiit, fuscis terras nox occupat umbris.  
100 Naiades o mecum, mecum o lugete Napaeae.  
Et plangant mecum Panes Faunisque bicornes.  
Vos, o vos Dryades, mecum geminate querelas.  
Ah dolor, ah gemitus. Vitae, eheu, gaudia nostrae

105 Ruperunt, quae te fata absumpsere, Amarylli.  
 O mecum o coryli, mecum o plorate myricae,  
 Cortice quae illius servatis nomina vestro.  
 Et plangat pastor maerens et plangat arator;  
 Extinctamque Amaryllida ager deploret et hortus,  
 Et deserta domus, deserti et compita ruris.  
 110 Ah dolor, ah lacrymae! Quis te, formosa Amarylli,  
 Eripuit clausitque aeterno lumina somno?  
 O me, me tandem ferro, me perditte, Nymphae  
 Motenses (si qua est pietas), me absumite ferro.  
 Cur non crudeles terras, crudelia dicam  
 115 Astra miser, me crudelem, quod iam amplius orbe  
 Vitam agitem, tecum tandem nec lumina condam?  
 Te sequor, o Amarylli, expecta, Amarylli, sequentem.  
 Arescant herbae et mihi olus iam deneget hortus.  
 Non olus o mihi, non quae tondeat alba Amaryllis.  
 120 Ah, pereant pisces, omnes pereantque volucres.  
 Non o non volucres capiat quae mecum Amaryllis.  
 Squalescant fruges, segetes agrique negarint.  
 Non o non segetes quae ventilet alba Amaryllis.  
 Non mulctralia dent lac, aut pomaria fructus.  
 125 Non o non fructus comedat quae mecum Amaryllis.  
 Non dent fetum armenta, negent viridaria flores.  
 Non o non flores quae colligat alba Amaryllis.  
 Dispereant fontes, arescant fluminis undae.  
 Non o non undas mihi quae hauriat alba Amaryllis.  
 130 Gignat apis non mella, ferat non pampinus uvas.  
 Non o non uvas mihi quae exprimat alma Amaryllis.  
 Ah, moriantur oves, nullas dent vellera lanas.  
 Non o non lanas mihi quae neat alba Amaryllis.  
 Omnia deficient et totus concidat orbis.  
 135 Non o non orbem quae habitet mecum alma Amaryllis.  
 Sic te, sic, heu, te amisi, mea vita, meum cor?  
 Crudeles mage sunt Parcae an deus improbus ille,  
 Qui te, qui iussit fulgentes claudere ocellos?  
 Improbus ille deus, crudeles vos quoque Parcae.  
 140 Nusquam igitur, nusquam terrarum te amplius, eheu,  
 Carior o vita, aspiciam, formosa Amarylli?  
 O mecum, o violae, mecum o plorate ligustra.  
 Flores mecum omnes lacrimant iungantque querelas,  
 Addere nec cessent querulae suspiria frondes.  
 145 Triste fleant Amaryllida aves, Amaryllida montes  
 Responsent, Amaryllida agri, atque Amaryllida silvae,  
 Murmuraque ipsa sonent Amaryllida, et antra resultent  
 Flebilibus numeris, iterentque Amaryllida saxa;  
 Ad gemitum colles veniant, Amaryllida valles,  
 150 Speluncae referant Amaryllida, flebilis Echo  
 Semper "Io Amaryllida, io Amaryllida" clamet.  
 Nunc recolo infelix, cum saepe armenta solebas  
 Ducere mecum una in saltus vallesque repostas,  
 Dum curru oceani Phoebus se tolleret undis.  
 155 Ah, quoties una laqueis viscoque volucres  
 Cepimus! ah, quoties una cantavimus, ambo et  
 Viximus usque velut gemini sine lite columbi!  
 Tunc mihi, tunc teneras nudabas blanda papillas.  
 Oscula tunc tibi ego et mihi tu oscula mutua labris  
 160 Iungebas, nostro et nectebas brachia collo.  
 O, quoties mecum armenta intra tecta vocabas,  
 Cum nox obscuris terras obduceret umbris!  
 O, quoties capras et oves mulgere solebas  
 Et tua candenti tunc brachia lacte madebant!  
 165 Candidiora albo sed brachia lacte videbam.  
 Sed quid ego haec refero? Crescunt referendo dolores.  
 Quae nos, quae miseri tibi solvimus, accipe iusta.

Hos flores, Amarylli, tibi atque haecserta paramus.  
 Nec non perpetui monumenta ac pignora amoris  
 170 Hos gemitus Amarylli tibi lacrimasque vovemus.  
 Nos tibi, nos septem niveo splendentia saxo  
 Aras ponemus, septem de more quotannis  
 Hirsutos hircos, septem mactabimus agnos,  
 175 Floribus ac variis tumulum sertisque tegemus,  
 Atque incisa gerent tua cortice nomina trunci.  
 Constituent omnes tibi certis sacra diebus  
 Pastores, veluti Pani Faunisque Palique.  
 Hic Nymphae nectent choreas rurisque coloni  
 180 Contendent cursu et nudabunt membra palaestris.  
 Quinetiam Uranius dulci cantabit avena  
 Carmina, quae solitus quondam Syncerus amoenis  
 Sebethi canere in ripis, dum vimine nassas  
 Sarciebat, tenui et nectebat arundine linum.  
 185 Sed tu, seu sedes habitas fulgentis Olympi  
 Sub pedibus nubes atque aurea sidera spectans,  
 Seu silvas colis Elysias interque beatos  
 Concelebras choreas manes (ubi murmure rivi  
 Dulcisono currunt, volucres atque aera mulcent  
 190 Concentu vario) atque legis per gramina flores,  
 Aspice nos et mitis ades. Tu numen amicum  
 Semper eris, felix semper pastoribus omen.  
 Interea hoc socii tumulo superaddite carmen,  
 Carmen, quod, volucres dum fallit, perlegat auceps,  
 Perlegat et lacrimans suspiria pectore fundat:  
 195 "Qui transis, genua inclina, et venerare sepulcrum.  
 Orbis honos Amaryllis ego, usque ad sidera nota."  
**Lycidas**  
 Dulce tui resonant gemitus, tua carmina dulce  
 O Doryla: mihi nec malim sentire querelas,  
 200 Quas geminat quercus maerens Philomela sub umbra,  
 Dum raptos queritur natos, crudelis arator  
 Quos nido implumes servans detraxit ab alto.  
 At tu: sic varias volucres dum fallere tentas,  
 Plurima avis visco captetur; proxima Gerde  
 205 Sic ferat incautos turdos pavidasque columbas.  
 Quandoquidem nondum vesper consurgit Olympo,  
 Eia itera rursus cantus, Doryla, incipe rursus,  
 Et colles questus geminent atque antra querelas:  
 Permulcet carmen geminatum suavius aures.  
**Dorylas**  
 210 Ne, Lycida, miserum cogas renovare dolorem.  
 Dum questus canto, infelix, nova cura recursat.  
 Sat lacrimis maduere genae. Dolor anxius, eheu,  
 Me pene extinxit. Sentin singultibus inum  
 Ut quatit pectus, me et iam vox deserit aegra.  
 215 Sed, quoniam socii expectant per gramina passim,  
 Nunc age, iam surgamus. Ego haec ad busta manebo:  
 Ipsos tu invise; armenta est nam ducere tempus  
 Et pecudes tecta ad solita, ad praesepia nota.  
 Furtibus est rabidum nox opportuna luporum.

**Decimus Magnus Ausonius. *Cupido cruciatus* (Ed. Teubner).**

Aeris in campis, memorat quos Musa Maronis,  
Myrteus amentes ubi lucus opacat amantes,  
Orgia ducebant heroides et sua quaeque,  
Vt quondam occiderant, leti argumenta gerebant,  
5 Errantes silua in magna et sub luce maligna  
Inter harundineasque comas grauidumque papauer  
Et tacitos sine labe lacus, sine murmure riuos;  
Quorum per ripas nebuloso lumine marcent  
Fleti, olim regum et puerorum nomina, flores,  
10 Mirator Narcissus et Oealides Hyacinthus  
Et Crocus auricomans et murice pictus Adonis  
Et tragico scriptus gemitu Salaminus Aneas.  
Omnia quae lacrimis et amoribus anxia maestis  
Rursus in amissum reuocant heroidas aeuum.  
15 Exercent memores obita iam morte dolores:  
Fulmineos Semele decepta puerpera partus  
Deflet et ambustas lacerans per inania cunas  
Ventilat ignauum simulati fulguris ignem.  
Irrita dona querens, sexu gauisa uirili,  
20 Maeret in antiquam Caenis reuocata figuram.  
Vulnera siccat adhuc Procris Cephalique cruentam  
Diligit et percussa manum. fert fumida testae  
Lumina Sestiaca praeceps de turre puella,  
Et de nimbo saltum Leucate minatur  
\* \* \* \* \*  
26 Harmoniae cultus Eriphyle maesta recusat,  
Infelix nato nec fortunata marito.  
Tota quoque aerae Minoia fabula Cretae  
Picturarum instar tenui sub imagine uibrat:  
30 Pasiphae niuei sequitur uestigia tauri,  
Licia fert glomerata manu deserta Ariadne,  
Respicit abiectas desperans Phaedra tabellas.  
Haec laqueum gerit, haec uanae simulacra coronae;  
Daedaliae pudet hanc latebras subiisse iuuencae.  
35 Praereptas queritur per inania gaudia noctes  
Laodamia duas, uiui functique mariti.  
Parte truces alia strictis mucronibus omnes  
Et Thisbe et Canace et Sidonis horret Elissa:  
40 Coniugis haec, haec patris et haec gerit hospitis ensem.  
Errat et ipsa, olim qualis per Latmia saxa  
Endymioneos solita affectare sopores,  
Cum face et astrigero diademate Luna bicornis.  
Centum aliae ueterum recolentes uulnera amorum  
Dulcibus et maestis refouent tormenta querellis.  
45 Quas inter medias furuae caliginis umbram  
Dispulit inconsultus Amor stridentibus alis.  
Agnouere omnes puerum memorique recursu  
Communem sensere reum, quamquam umida circum  
Nubila et auratis fulgentia cingula bullis  
50 Et pharetram et rutilae fuscarent lampados ignem.  
Agnoscunt tamen et uanum uibrare uigorem  
Occipiunt hostemque unum loca non sua nactum,  
Cum pigros ageret densa sub nocte uolatus,  
Facta nube premunt; trepidantem et cassa parantem  
55 Suffugia in coetum mediae traxere cateruae.  
Eligitur maesto myrtus notissima luco,  
Inuidiosa deum poenis. cruciauerat illic  
Spreta olim memorem Veneris Proserpina Adonin.  
Huius in excelso suspensum stipite Amorem  
60 Deinctum post terga manus substrictaque plantis  
Vincula maerentem nullo moderamine poenae

Afficiunt. reus est sine crimine, iudice nullo  
 Accusatur Amor. se quisque absoluere gestit,  
 Transferat ut proprias aliena in crimina culpas.  
 65 Cunctae exprobrantes tolerati insignia leti  
 Expediunt: haec arma putant, haec ultio dulcis  
 Vt quo quaeque perit studeat punire dolore.  
 Haec laqueum tenet, haec speciem mucronis inanem  
 Ingerit, illa cauos amnes rupemque fragosam  
 70 Insanique metum pelagi et sine fluctibus aequor.  
 Nonnullae flammas quatiunt trepidaeque minantur  
 Stridentes nullo igne faces. rescindit adultum  
 Myrrha uterum lacrimis lucentibus inque pauentem  
 Gemmea fletiferi iaculatur sucina trunci.  
 75 Quaedam ignoscentum specie ludibria tantum  
 Sola uolunt, stilus ut tenuis sub acumine puncti  
 Eliciat tenerum, de quo rosa nata, cruorem  
 Aut pubi admoueant petulantia lumina lychni.  
 Ipsa etiam simili genetrix obnoxia culpae  
 80 Alma Venus tantos penetrat secura tumultus.  
 Nec circumuento properans suffragia nato  
 Terrorem ingeminat stimulisque accendit amaris  
 Ancipites furias natique in crimina confert  
 Dedecus ipsa suum, quod uincola caeca mariti  
 85 Deprenso Mauorte tulit, quod pube pudenda  
 Hellespontiaci ridetur forma Priapi,  
 Quod crudelis Eryx, quod semiuir Hermaphroditus.  
 Nec satis in uerbis: roseo Venus aurea serto  
 Maerentem pulsat puerum et grauiora pauentem.  
 90 Olli purpureum mulcato corpore rorem  
 Sutilis expressit crebro rosa uerbere, quae iam  
 Tincta prius traxit rutilum magis ignea fucum.  
 Inde truces cecidere minae uindictaque maior  
 Crimine uisa suo, Venerem factura nocentem.  
 95 Ipsae intercedunt heroides et sua quaeque  
 Funera crudeli malunt ascribere fato.  
 Tum grates pia mater agit cessisse dolentes  
 Et condonatas puero dimittere culpas.  
 Talia nocturnis olim simulacra figuris  
 100 Exercent trepidam casso terrore quietem.  
 Quae postquam multa perpessus nocte Cupido  
 Effugit, pulsa tandem caligine somni  
 Euolat ad superos portaque euadit eburna.

## Bibliografia

- P. Alpers, *What is pastoral?*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.
- A. Altamura, *L'Umanesimo nel mezzogiorno d'Italia: storia bibliografica e testi inediti*, Bibliopolis, Firenze, 1941
- M. Apollonio, *Alle origini della commedia in: Teatro e culture della rappresentazione: Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. Guarino, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 255-268
- A.W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge University Press, New York, 1985
- A. Barigazzi, *Una presunta aporia nel c. 11 di Teocrito*, «Hermes», 103, 1975, pp. 179-188
- AAVV *Pontano und Catull*, hrsg. von T. Baier, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2003.
- J. Blänsdorf, *Die Variation catullischer Motive in den Hochzeitgedichten Pontanos: De amore coniugali 1,2 und 3*, in: AAVV *Pontano und Catull*, hrsg. von T. Baier, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2003.
- L. Belloni, *Il canto di Polifemo nel Ciclope di Teocrito*, «Aevum Antiquum», 2, 1989, pp. 223-233.
- M. Bersani, *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese di Napoli*, «Studi e problemi di critica testuale», 26, 1983
- A. Beyer, *Parthenope. Neapel und der Süden in der Renaissance*, Deutscher Kunsterverlag, München-Berlin, 2000
- N. Breitenstein, *Hymenaeus und die Panflöte*, «Museum Helveticum», 2005, 62 (4), 214-222.
- Q. Cataudella, *Un'aporia del «Ciclope» teocriteo (XI 13 sg.)*, «Revue des Études Grecques», 66, 1953, pp. 473-478,
- R. Cappelletto, *La 'lectura Plauti' del Pontano*, Edizioni QuattroVenti, Urbino, 1988.
- S. Carrai, a cura di *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Antenore, Padova, 1998
- E. Carrara, *La poesia pastorale*, Vallardi, Milano, 1915

- B. Clarke, *Allegories of writing : the subject of metamorphosis*, State Univ. of New York Press, Albany, NY, 1995
- Gian Biagio Conte, *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Stampatori, Torino, 1980
- A. d'Errico, *L'epitalamio nella letteratura latina, dal fescennino nuziale al c. 62 di Catullo*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Napoli» 1955, pp. 73-93.
- F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Laterza, Bari, 1920
- Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo* a cura di M. de Nichilo, Grazia Distaso, A. Iurilli, Roma nel Rinascimento, Roma, 2003
- D. Coppini, *Il latino del Panormita*, in *Tradizioni grammaticali e linguistiche nell'Umanesimo meridionale*. Convegno Internazionale di Studi, Lecce-Maglie, 26-28 ottobre 2005, a cura di P. VITI, Conte editore, Lecce, 2007, pp. 51-66.
- D. Coppini, *Carmina di Giovanni Pontano* in: *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1992, pp. 713-741.
- D. Coppini, *Un epillio umanistico fra Omero e Virgilio: il Diosymposeos liber di Basinio da Parma* in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo* a cura di M. de Nichilo, Grazia Distaso, A. Iurilli, Roma nel Rinascimento, Roma, 2003, pp. 301-336.
- D. Coppini, *Carmina di Giovanni Pontano* in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1992, pp. 713-741.
- D. Coppini, *Le metamorfosi del Pontano*, in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gian Mario Anselmi, Gedit, Bologna, 2006.
- B. Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano, 1992, pp. 13-40.
- F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni Editore, Roma, 1983.
- E. Delbey, *Les emplois de l'adjectif „formosus” dans les ouvres élégiaques de Pontano*, «Studi Umanistici Piceni», 17, 1997, 67-74.
- M. Le M. Du Quesnay, *From Polyphemus to Corydon. Vergil, Eclogue 2 and Idylls of Theocritus* in *Creative Imitation and Latin Literature*, edited by D. West and T. Woodman, Cambridge, 1979, pp. 35-69.
- A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Bardi Editore, Roma, 1996.

M- Deramaix *Excellentia et admiratio dans l'Actius de G. Pontano. Une poétique et une esthétique de la perfection*, *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, «Moyen Age-Temps Modernes», 99, 1987, 1, pp. 171-211

M. De Nichilo, *Retorica e magnificenza nella Napoli aragonese*, Palomar, Bari 2000

A. De Blasi, *Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommero) nella Napoli aragonese*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Salerno Editrice, Roma, 1993, pp. 129-159

J. P. Elder, *Non iniussa cano. Virgil's Sixth Eclogues*, «HSCP», 65, 1961, pp. 109-25

J. Esteve-Forriol, *Die Trauer-und Trostgedichte in der römischen Literatur, untersucht nach ihrer Topik und ihrem Motivschatz*, München, Univ. Diss., 1962

J. Fabre-Serris, *Ovide et la naissance du genre pastoral. Réflexion sur l'ars nova et la hiérarchie des genres (Met. 2, 668-719)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 50, 2003, pp. 185-194

C. Falletti, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)* in: *Teatro e culture della rappresentazione: Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. Guarino, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 121-140.

B. Fey-Wickert, *Calpurnius Siculus: Kommentar zur 2. Und 3. Ekloge*, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002

G. Ferrà, *Pontano critico*, Centro di Studi umanistici, Messina, 1983

D. P. Fowler, *Narrate and Describe: the problem of ekphrasis*, «The Journal of Roman Studies», 81, 1991, pp. 25-35

G. Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Torino, UTET, 1975

G. Germano, *Gli spectacula lucretiana e il loro sfondo storico* in G.B. Cantalicio, *Bucolica-Spectacula lucretiana*, a cura di L. Monti Sabia e G. Germano, Sicania, Messina, 1996

G. Germano *Testimonianze epigrafiche nel «De aspiratione» di Giovanni Pontano* in *Filologia umanistica*. Per Gianvito Resta, II, Padova, 1997, pp. 921-86.

M. Gerussi, *Girolamo Aleandro*, tesi di laurea Università degli Studi di Trieste, 1969-70

L. Grant, *An eclogue of Giovanni Pontano*, «Philological Quarterly», 36, 1957, 76-84.

L. Grant, *New Forms of Neo-Latin Pastoral*, in *Studies in the Renaissance*, ed. by M. A. Shaaber, The Renaissance Society of America, New York, 1957, pp. 71-99

- L. Grant, *Neo-Latin Literature and Pastoral*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, London, 1965.
- J. Glenn, *The Polyphemus myth. Its origin and interpretation*, «Greece and Rome», 25, 1978, pp. 141-155.
- A.H. F. Griffin, *Unrequited love. Polyphemus and Galatea in Ovid's Metamorphoses*, «Greece and Rome», 30, 1983, pp.190-197;
- P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Buch XII-XIII, Kommentar von F. Bömer, Heidelberg, 1983, pp. 440-442.
- K. Gutzwiller, , *The bucolic problem*, «Classical Philology», 101, 4, 2006, pp. 380-404
- L. Hain, *Repertorium bibliographicum*, Görlich Editore, Milano, 1920
- D. M. Halperin, *Before pastoral: Theocritus and the ancient tradition of bucolic poetry*, New Haven, Yale University Press, 1983
- G. L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples 1485-1495*, New Haven-London, Yale University Press, 1969
- A. Iacono, *Le fonti del Parthenopeus sive Amorum libri di Giovanni Gioviano Pontano, Napoli*, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica F. Araldi dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, 16, 1999
- A. Iacono, *La Laudatio urbis Neapolis nell'appendice archeologico-antiquaria del De bello Neapolitano di Giovanni Gioviano Pontano*, Bollettino di Studi Latini, 39 (2), 2009, pp. 562-586.
- E. Kegel-Brinkgreve, *The echoing woods: bucolic and pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Gieben, Amsterdam, 1990.
- W. Krauss, *Über die Stellung der Bukolik in der ästhetischen Theorie des Humanismus*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 174, 1938, 180-98.
- K. Krautter, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV Jahrhunderts von Dante bis Petrarca*, Fink, München, 1983
- G. Fantazzi, *Virgilian pastoral and Roman love poetry*, «AJP» 87, 1966, 171-91
- A La Penna, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Laterza, Bari, 2005.
- A. Leone, *Profili economici della Campania aragonese*, Liguori, Napoli, 1983

W. Ludvig, *The origin and development of the Catullan style in neo-Latin poetry*, "Latin Poetry and the classical tradition Essays in Medieval and Renaissance Literature" a cura di Peter Godman, Oswin Murray, Oxford, Clarendon, 1990, pp. 183-197.

A. Masarachia, *Virgilio e Teocrito: nascita e fortuna dell'ideale bucolico*, «Sandalion», 67, 1983-4, pp. 75-91

B. Manuwald, *Der Kyklop als Dichter. Bemerkungen zu Theokrit. Eid. 11*, in *Beiträge zur hellenistischen Literatur und ihrer Rezeption in Rom*, hrsg. von P. Steinmetz, Stuttgart, 1990, pp. 77-91.

E. Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Istituto Italiano di Studi Storici, Napoli, 1980.

K. Sara Myers, *Pomona and Vertumnus in Ovid's Met. 14. 623-771*, «The Classical Journal», 89, 1, 1993, pp. 225-250

L. Monti Sabia, *Una schermaglia editoriale tra Napoli e Venezia agli albori del sec. XVI*, «Vichiana» 6, 1969, pp. 319-336

L. Monti Sabia, *Esegesi e preistoria del testo nella Coryle del Pontano*, « Rendic. dell'Accad. di Archeol., Lett. e Belle Arti di Napoli», XLV, 1970, pp. 159-204

L. Monti Sabia, *La "Lyra" di Giovanni Pontano edita secondo l'autografo codice reginense latino 1527*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 47, 1972, pp. 1-70.

L. Monti Sabia, *Trasfigurazione di Virgilio nella poesia del Pontano*, in *Atti del Convegno Virgiliano di Brindisi nel Bimillenario della Morte. Brindisi, 15-18 ottobre 1981*, Napoli, 1983, pp. 47-63

L. Monti Sabia, *La mano di Pietro Summonte nelle edizioni postume di Giovanni Pontano* in «Atti dell'Accademia Pontaniana», Vol. 34, Giannini, Napoli, 1986, pp. 191-204

L. Monti Sabia, *Il bellum sertoriacum di Giovanni Pontano*, in *Synodia. Studia humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis atque discipulis dicata* a cura di U. Criscuolo e R. Maisano, M. D'Auria Editore, Napoli, 1997, pp. 707-726.

L. Monti Sabia, *Un canzoniere per una moglie: realtà e poesia nel De amore coniugali di Giovanni Pontano*, in *La poesia umanistica latina in distici elegiaci. Atti convegno internazionale Assisi, 15-17 maggio 1998*, Accademia properziana del Subasio, Assisi, 1999.

L. Monti Sabia, *Tre momenti nella poesia elegiaca di Giovanni Pontano*, in *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, a cura di R. Cardini; Donatella Coppini, Polistampa, 2009, pp. 321-397

L. Monti Sabia, *Echi di scoperte geografiche in opere di Giovanni Pontano*, Università di Genova, Facoltà di Lettere, 1993, pp. 283-303

- M. G. Morrison, *Some Early Humanist Epithalamia in Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis, Proceedings of the Second International Congress of Neo-Latin Studies, Amsterdam 19-24 August 1973*, ed. P. Tuynman, G. C. Kuiper, E. Kessler, Wilhelm Fink Verlag, München, 1979
- R. Müller, *Der Varietätenraum der rusticitas*, in *Latin vulgaire-latin tardif*, V, Actes du V Colloque international sur le latin vulgaire et tardif, Heidelberg 5-8 septembre, 1997, éditées par H. Petersmann-R. Kettemann, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1999, pp. 553-560
- W. P. Mustard, *Echoes of the greek bucolic poets*, «The American Journal of Philology», 1909, 33 (3), pp. 245-283.
- D. Nelting, *Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italienischer Bukolik*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2007.
- P. Nespoulous, *Giovanni Pontano, poète de l'amour conjugal*, in *Acta Conventus Neolatini Lovaniensis. Proceedings of the First International Congress of Neo-Latin Studies (Louvain, 23-28 August 1971)*, ed. J. Ijsewijn e E. Kessler, Leuven-München, 1973, pp. 437-43.
- P. Nicklas, *Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 2002
- M. L. Paladini, *Il compianto di Melibeo in Nemesiano*, «L'Antiquité Classique», 25, 1956, 319-330
- D. Papanghelis, *Eros Pastoral and Profane: on Love in Virgil's Eclogues*, in *Amor: Roma: love & Latin literature; eleven essays (and one poem) by former research students; presented to E. J. Kenney on his seventy-fifth birthday*, ed. by Susanna Morton Braund, Cambridge Philological Soc., Cambridge, 1999, pp. 44-59;
- G. Parenti, *L'invenzione di un genere: il tumulus pontaniano*, «Interpres» 7, 1987, pp. 125-58.
- G. Parenti, *Naenia*, «Inventario», 21, 1983, pp. 45-60.
- A. Patterson, *Pastoral and Ideology. Virgil to Valery*, University of California Press, Berkley-Los Angeles, 1988
- E. Percopo, *Vita di Giovanni Pontano*, a cura di M. Manfredi, Napoli, I.T.E.A., 1938
- M. Pieri, *Dalla lirica alla festa: il caso dell'egloga nella Napoli aragonese*, in AA. VV. *Origini del dramma pastorale in Europa*, Union Printing, Roma, 1985, pp. 71-8
- M. Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana Editrice, 1983

*Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa e L. Monti Sabia Napoli-Milano, Ricciardi, 1964

I.I. Pontani *Carmina, Eclogae- Elegie- Liriche*, a cura di Johannes Oeschger, Bari, Laterza, 1948.

I. I. Pontani *Carmina*, a cura di Soldati, Barbera, Firenze, 1902

G. Pontano, *I dialoghi*, a cura di C. Previtiera, Sansoni, Firenze, 1943

I. I. Pontani *Eclogae*, a cura di L. Monti Sabia, Liguori, Napoli, 1970

G. G. Pontano, *Poesie latine. Scelta*. A cura di L. Monti Sabia. Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977.

M. C.J. Putnam, *Virgil's pastoral art; studies in the Eclogues*, Princeton, Princeton University Press, 1970

W. H. Race, *The classical Priamel from Homer to Boethius*, Mnemosyne, 74, E. J. Brill, Leiden, 1982

M. Rinaldi, *Il De luna liber di Giovanni Pontano edito, con traduzione e commento, secondo il testo dell'editio princeps napoletana del 1512*, in Atti della Giornata di Studi per il V Centenario della morte di Giovanni Pontano, a cura di A. Garzya (Quaderni dell'Accademia Pontaniana 39), Napoli 2004, pp. 73-109

V. Rossi, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento. Nuova edizione a cura di A. Balduino*. Padova, Vallardi, 1992

C. Salemme, *Il canto del golfo. Le Eclogae piscatoriae di Iacopo Sannazaro*, Loffredo, Napoli, 2007

Jacopo Sannazaro, *The major latin Poems*, transl. into Engl. prose with commentary and selected verse by Ralph Nash, Wayne State University Press, Detroit, 1996,

Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Esparmer, Mursia, Milano, 1990

C. Shea, *The Vertumnus Elegy and Propertius Book IV*, «Illinois Classical Studies», 13, 1, pp. 63-71

P. H. Smith, *Lentus in umbra. A symbolic Pattern in Vergil's Eclogues*, «Phoenix», 19, 4, 1965, pp. 298-304

L. Spitzer, *Zu Pontan's Latinität (hirquituli?)* in «Romanische Forschungen», 63, 1951, pp. 61-71.

- A. Stäuble, *La commedia umanistica in: Teatro e culture della rappresentazione: Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. Guarino, Il Mulino, Bologna, 1988., pp. 169-194.
- E. Stehlíková, *The metamorphoses of the Roman epithalamium*, «Eirene», 1990, 27, 35-45.
- Z. Stewart, *The song of Silenus*, «HSCP», 64, 1959, pp. 179-205
- M. Stracke, *Klassische Formen und neue Wirklichkeit*, Wiss. Verl. Lehmann, Gerbrunn bei Würzburg, 1981.
- F. Tateo, *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967
- F. Tateo, *Umanesimo meridionale*, Bari, Laterza, 1972
- F. Tateo, *Sulla funzione teatrale del dialogo bucolico*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. Andrioli-G.A. Camerino-G. Rizzo-P. Viti, Lecce, 21-30.
- O. Thomsen, *Ritual and desire: Catullus 61 and 62 and other ancient documents on wedding and marriage*, Aarhus University Press, Aarhus 1992
- V. Tufté, *The poetry of Marriage. The Epithalamium in Europe and Its Development in England*, University of Southern California, Los Angeles, 1970
- C. Vecce, *L'egloga "Melisaeus" di Giano Anisio tra Pontano e Sannazaro*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Antenore, Padova, 1998, pp. 213-234.
- B. Wiele, *Urbanitas und Rusticitas. Eine Soziolinguistische Untersuchung*, «Helikon», 31-32; 1991-1992, pp. 389-394
- N. G. Wilson, *Da Bisanzio all'Italia. Gli studi greci nell'Umanesimo italiano*, Alessandria, 2000, pp. 21 ss. e 141 ss.
- E. F. Wilson, *Pastoral and epithalamium in Latin literature*, «Speculum» 1948, 23, 35-57.
- V. Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento Italiano da Dante a Torquato Tasso*
- Matteo Zupparido, *Alfonseis*, a cura di G. Albanese, Centro di Studi Filologici e linguistici siciliani, Palermo, 1990

## **Strumenti informatici adoperati**

*Poetria Nova*, a cura di P. Mastandrea e L. Tessarolo, Sismel, Firenze, 2001

*Poeti d'Italia in Lingua Latina*, a cura di P. Mastandrea; M. Pastore Stocchi; R. Cervani; A. Cavarzere, Bologna, 1999 (online)

*Bibliotheca Teubneriana Latina*, de Gruyter, Berlin, 2009

### **Tavola delle abbreviazioni**

Beyer, *Parthenope* = A. Beyer, *Parthenope. Neapel und der Süden in der Renaissance*, Deutscher Kunsterverlag, München-Berlin, 2000

Blänsdorf, *Die Variation* = J. Blänsdorf, *Die Variation catullischer Motive in den Hochzeitgedichten Pontanos: De amore coniugali 1,2 und 3*, in: AAVV *Pontano und Catull*, hrg. von T. Baier, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2003

Breitenstein, *Hymenaeus und die Panflöte* = Natalie Breitenstein, *Hymenaeus und die Panflöte*, «Museum Helveticum», 2005, 62 (4), 214-222

Croce, *I teatri di Napoli* = B. Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano, 1992,

Grant, *An eclogue* = L. Grant, *An eclogue of Giovanni Pontano*, «Philological Quarterly», 36, 1957, 76-84.

Grant, *Neo-Latin Literature and Pastoral* = L. Grant, *Neo-Latin Literature and Pastoral*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, London, 1965

I. I. Pontani, *Eclogae* = I. I. Pontani, *Eclogae*, testo crit. , comm. e trad. di Liliana Monti Sabia, Liguori, Napoli, 1973.

Morrison, *Some Early Humanist Epithalamia* = M. G. Morrison, *Some Early Humanist Epithalamia in Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, Proceedings of the Second International Congress of Neo-Latin Studies, Amsterdam 19-24 August 1973, ed. P. Tuynman, G. C. Kuiper, E. Kessler, Wilhelm Fink Verlag, München, 1979

Nelting, = D. Nelting, *Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italienischer Bukolik*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2007.

Pieri, *Dalla lirica alla festa* = Marzia Pieri, *Dalla lirica alla festa: il caso dell'egloga nella Napoli aragonese*, in AA. VV. *Origini del dramma pastorale in Europa*, Union Printing, Roma, 1985

Previtera= G. Pontano, *I dialoghi*, a cura di C. Previtera, Sansoni, Firenze, 1943

Stehlíková, *The metamorphoses of the Roman epithalamium* = Eva Stehlíková, *The metamorphoses of the Roman epithalamium*, «Eirene», 1990, 27, 35-45

Tufte, *The poetry of Marriage* = Virginia Tufte, *The poetry of Marriage. The Epithalamium in Europe and Its Development in England*, University of Southern California, Los Angeles, 1970

Wilson, *Pastoral and epithalamium* = F. Wilson, *Pastoral and epithalamium in Latin literature*, «Speculum» 1948, 23, 35-57