

**“Descrivere il corpo dell’amata”:  
Giovanni Gioviano Pontano, *Parthenopeus* I 2  
tra disinibizione giovanile e senile compostezza**

Antonietta Iacono  
Università di Napoli Federico II

**Introduzione. Il *Parthenopeus***

Il Pontano compose i 34 carmi che confluirono nel primo libro del *Parthenopeus sive Amorum libri II* a partire dagli anni giovanili immediatamente successivi al suo arrivo, nell’ottobre del 1447, alla corte aragonese di Alfonso il Magnanimo e fino alla soglia di quegli anni Sessanta che lo videro nominato precettore e ‘secretario’ del giovane principe ereditario, Alfonso, figlio di Ferrante e duca di Calabria. Questi 34 carmi costituiscono variamente aggruppati e rivisitati, nonché accompagnati da carmi poi espunti il nucleo più antico del canzoniere che, edito nella stampa postuma dei *Carmina* pontaniani a Napoli nel 1505 per le cure di Pietro Summonte, si presenta articolato in due libri, rispettivamente di 34 e 14 carmi, su un contrappunto meditato di toni e di atmosfere, che all’intonazione giocosa, catulliana e sensuale del primo libro contrappone i carmi a contenuto mitologico, di matrice ovidiana e di temperamento più sobrio del secondo libro<sup>1</sup>.

Come documenta la tradizione manoscritta dell’opera, nell’arco di circa un decennio, tra il 1455-58<sup>2</sup> ed il 1465-68, l’umanista lavorò sulla sua silloge e la modellò

---

<sup>1</sup> Antonietta IACONO, *Le fonti del Parthenopeus sive Amorum libri II di Giovanni Gioviano Pontano*, Napoli, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica F. Arnaldi della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Napoli Federico II, 1999.

<sup>2</sup> Epoca nella quale sono collocabili i codici autografi: Milano, Biblioteca Ambrosiana, O. 74. sup.; e Cortona, Biblioteca Comunale, ms. 84. Il codice milanese contiene oltre al *Parthenopeus* la *Orestis fabula* ritrovata da Enoch d’Ascoli; una elegia del Panormita, un epitalamio di Giano Pannonio, un carme anonimo in lode di Venezia. In esso il *Parthenopeus* compare in una trascrizione autografa. A favore dell’autografia di questo codice si è espresso per la prima volta Michael D. REEVE, «The Textual Tradition of the *Appendix Vergiliana*», *Maia*, 18, 1976, p. 237, n. 21; seguito da Liliana MONTI SABIA, «Per l’edizione critica del *De laudibus divinis* di Giovanni Pontano», *Invigilata Lucerna*, 11, 1989, p. 391 n. 45. Giovanni PARENTI, «Pontano, *Parthenopeus*, II 3: i due finali», *Rinascimento*, II s., 9, 1969, p. 286, colloca il codice ambrosiano in un periodo che va dal 1451 al 1457-58. Il codice cortonese è un manoscritto membranaceo, miniato, che contiene, oltre alla silloge pontaniana in una forma *antiquior*, il *De laudibus divinis* (c. 41r-53v): Girolamo MANCINI, *I manoscritti della libreria del Comune e dell’Accademia Etrusca di Cortona*, Cortona, Bimbi, 1884, p. 47 n. 84; Girolamo MANCINI cur., *Inventari*

fino a ritenerla degna di essere presentata in dono al suo discepolo, Alfonso duca di Calabria, nella forma documentata dall'attuale codice: London, British Library, ms. Burney 343=B<sup>3</sup>. Sfuggito al censimento dei codici delle opere poetiche del Pontano condotto agli inizi del secolo scorso dal primo editore moderno dei *Carmina* pontaniani, Benedetto Soldati<sup>4</sup>, e dato per distrutto dal Dionisotti<sup>5</sup>, questo prezioso manoscritto fu 'riesumato' da Giovanni Parenti, che ne segnalò il valore nel corso dei suoi studi intorno alla tradizione manoscritta del *Parthenopeus*<sup>6</sup>. Suntuosa copia di dedica vergata *maxima elegantia*<sup>7</sup>, il manoscritto esibisce nella cornice miniata di c. 11 uno stemma sormontato da una corona ingioiellata e sostenuto da quattro putti, e tre imprese, raffiguranti rispettivamente una matassa, una ragnatela ed un covone di grano, che, tipiche della simbologia dinastica aragonese<sup>8</sup>, ne indicano il probabile

---

*dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, XVIII, Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, Forlì, Bordinandini, 1911, p. 43, n. 84; Benedetto SOLDATI, introduzione a Iohannis Ioviani PONTANI, *Carmina*, Firenze, Sansoni ed., 1902, p. XLVIII-L. Ne ha dimostrato l'autografia L. MONTI SABIA, «Per l'edizione critica del *De laudibus divinis*», *Invigilata lucernis*, 11, 1989, p. 361-363.

<sup>3</sup> A. IACONO, «Il manoscritto Burney 343 della British Library di Londra nella tradizione manoscritta del *Parthenopeus* di G. Pontano», in Marco SANTORO cur., *Le carte aragonesi*. Atti del Convegno, Ravello, 3-4 ottobre 2003, Pisa-Roma, Istituti Poligrafici e Internazionali, 2004, p. 283-296.

<sup>4</sup> Come tutti i codici delle opere poetiche pontaniane appartenenti a biblioteche inglesi: Carlo DIONISOTTI, «Juvenilia del Pontano», in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, Verona, Stamperia Valdona, 1964, II, p. 193-194, parla, motivatamente, di «scarsissima familiarità» degli studiosi italiani degli inizi del secolo scorso coi cataloghi a stampa delle biblioteche inglesi.

<sup>5</sup> DIONISOTTI, «Juvenilia del Pontano», p. 201.

<sup>6</sup> G. PARENTI, «Pontano, *Parthenopeus* II 3: i due finali», *op. cit.*, p. 283, n. 1; G. PARENTI, *Poeta Proteus alter. Forma e storia di tre libri di Pontano*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1985, p. 116, n. 14.

<sup>7</sup> *Catalogue of Manuscripts in the British Museum, New Series*, I, part II, *The Burney Manuscripts*, London, Printed by Order of the Trustees, 1840, p. 92. La mano che ha trascritto il testo è la stessa che ha vergato il Catullo in ms. Burney 133, sul quale Alessandro PALMA DI CESNOLA, *Catalogo di manoscritti italiani esistenti nel Museo Britannico di Londra*, Torino, Roux, 1890, n. 270; Douglas Ferguson Scott THOMSON ed., *Catullus: a critical Edition*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1978, p. 50-51.

<sup>8</sup> G. PARENTI, «Pontano, *Parthenopeus* II 3: i due finali», *op. cit.*, p. 283, n. 1, osservava che la tipologia dello stemma e delle imprese è raffrontabile con quella di tanti manoscritti aragonesi, e proponeva come termini di confronto il ms. 848 della Biblioteca Universitaria di Valenza (contenente Macrobio) copiato nel 1472 per Alfonso duca di Calabria (Tammaro DE MARINIS, *Biblioteca napoletana dei Re d'Aragona*, II, Milano, U. Hoepli, 1947-52, p. 102-103; IV, tav. 162) e il ms. 6508 della Biblioteca Nazionale di Parigi, contenente Platone, allestito nel 1472 a Firenze per il Cardinale Giovanni d'Aragona (DE MARINIS, *Biblioteca, Supplemento* I, p. 78; II, tav. 74). G. PARENTI, *ibidem*, a proposito dell'identificazione del committente/dedicatario del codice parla «di un membro non identificato della famiglia aragonese».

committente o destinatario in Alfonso, Duca di Calabria<sup>9</sup>, del quale il Pontano fu precettore (in sostituzione del Panormita), a partire dal 1464<sup>10</sup> e fino al 1475<sup>11</sup>. In ogni caso, l'allestimento di una copia del *Parthenopeus* di così squisita fattura, commissionata dal o per il primogenito di Ferrante, erede al trono di Napoli, fa pensare ad un'epoca in cui il Pontano a tutti gli effetti fosse ben collocato all'interno dell'*entourage* aragonese, un'epoca, che, tenendo conto della tipologia delle miniature del codice<sup>12</sup> e della crescente importanza delle mansioni dell'umanista alla corte del Duca di Calabria, direi identificabile negli anni che vanno dal 1465 al 1471. E concorre ad inquadrare il codice in un periodo antecedente il 1471 la presenza dell'aggettivo *Umber* nel titolo, poiché il Pontano si disse *Umber* fino a quando, nel 1471, Ferrante gli concesse la cittadinanza napoletana<sup>13</sup>, e mai più in seguito utilizzò per sé quest'aggettivo. L'allestimento di B va, dunque, collocato sicuramente in anni precedenti il 1471: in epoca successiva alla concessione della cittadinanza napoletana il Pontano non si sarebbe detto umbro nell'intestazione di una sua raccolta poetica, e proprio in un codice destinato alla Biblioteca del Duca di Calabria<sup>14</sup>. La raccolta

---

<sup>9</sup> Alfonso raccolse in Castel Capuano una sua propria biblioteca, distinta da quella del Magnanimo: Gennaro TOSCANO, «La collezione di Ippolita Sforza e la biblioteca di Alfonso, duca di Calabria», in G. TOSCANO cur., *La biblioteca Reale di Napoli al tempo aragonese*, Napoli-Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 241-267.

<sup>10</sup> Quando, cioè, si avviava alla conclusione, felice per gli aragonesi, il lungo conflitto (1459-1465) che aveva visto contrapposto Ferrante ai baroni ribelli del regno.

<sup>11</sup> Il Pontano svolse mansioni di segretario del Duca dal 1477, e dal 1482 ne fu il *secretario maggiore*: Erasmo PERCOPO, *La vita di Giovanni Pontano*, a cura di Michele MANFREDI, Napoli, I.T.E.A., 1938, p. 28-30, e L. MONTI SABIA, «Un profilo moderno e due *Vitae* antiche di Giovanni Pontano», *Quaderni dell'Accademia Pontaniana*, 25, Napoli, Accademia Pontaniana, 1998, p. 13-17.

<sup>12</sup> La c. 1 presenta un fregio a fiori, abitato da uccelli e conigli e interrotto da emblemi aragonesi (matassa, una ragnatela ed un covone di grano), che a me sembrerebbe di scuola napoletana e vicino alla maniera di Cristoforo Majorana. Nell'iniziale istoriata (una *I*) è posto il ritratto del poeta nell'atto di presentare e donare il *libellus* di poesia, in sintonia con il contenuto del carne proemiale, *Parth.* I 1, *Ad Laurentium Miniatum sodalem*. Sui ritratti del Pontano, anche in miniatura: Joana BARRETO, «Il diritto all'immagine nella Napoli aragonese: i ritratti di Pontano e Sannazaro», *California Italian Studies*, 3, 1, 2012, p. 1-28, che segnala altri due ritratti pontaniani contenuti in manoscritti miniati: Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 833; e Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 52. Si tratta di manoscritti allestiti verso il 1475: G. TOSCANO, «La biblioteca di Alfonso duca di Calabria e di Ippolita Sforza», in G. TOSCANO cur., *La biblioteca Reale di Napoli al tempo aragonese, op. cit.*, p. 636-638.

<sup>13</sup> E. PERCOPO, *La vita di Giovanni Pontano, op. cit.*, p. 27.

<sup>14</sup> L'epiteto *Umber*, oltre che nei due autografi già citati, il codice cortonese ms. 84 e l'ambrosiano O. 74 sup., ricorre, ad esempio, anche nell'intestazione del cod. 12664 della Biblioteca Nazionale di Madrid

nella redazione documentata da B ha il seguente titolo: «*Joviani Pontani Umbri libellus Amorum, cui titulus est Parthenopeius ad sodalem Laurentium Miniatum*». La forma *Parthenopeius* (aggettivo relativo a *Parthenope*)<sup>15</sup>, che non trova riscontro alcuno negli altri testimoni della raccolta a me noti che recano invece in maniera concorde *Parthenopeus*, può essere spiegata come una grafia adottata dal copista, che dovette inserire i titoli in un momento successivo alla copia del testo di impianto ed anche alla revisione eseguita dal Pontano sul testo, oppure come una variante dovuta all'autore, che adottò qui la forma normativa dell'aggettivo relativo a *Parthenope*, per passare poi di nuovo (ad esempio, nel codice Parma, Biblioteca Palatina, ms. 276=P, databile al giugno del 1496) alla forma *Parthenopeus*.

Nel codice la raccolta ha una forma ridotta a soli ventinove carmi: I 1-16; 25; 17-24; 26-28; II 14, secondo una redazione *antiquior* che dal punto di vista strutturale presenta la connotante collocazione di I 25 dopo I 16. Manca in questo codice l'appendice sboccata costituita dal *Pruritus* che si ritrova invece in una serie di testimoni cronologicamente vicini, come il codice Utrecht, Bibliothek der Rijksuniversiteit i. B. 24<sup>16</sup>; il codice Chicago, Newberry Library, ms. 71. 5<sup>17</sup>, e il codice

---

(autografo del *De laudibus divinis*); nel cod. S. Martino aggiunti 86 della Biblioteca Nazionale di Napoli (che contiene l'*Ars Palaemonis* scoperta dal Pontano); e nell'intestazione delle *Naeniae* pubblicate nel volumetto miscellaneo, sotto il titolo GREGORII TIFERNI poetae *Opuscula*, Impressum Venetiis: per Bernardinum Venetum, 1498 mensis Iunii die undecimo.

<sup>15</sup>Cfr. Ovidio, *Met.* 14, 101-2 «*Haec ubi praeterint et Parthenopeia dextra / moenia deseruit.*»

<sup>16</sup> Si tratta di un codice cartaceo, miscellaneo, copiato da Wilhelmus Alfijn «completa die 8 mensis octobris hora 19 anno 1464», come si legge a c. 95v: Pieter Anton TIELE, *Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Universitatis Rheno-Traiectinae*, I, Trajecti ad Rhenum-Hagae Comitum 1887, p. 206, n. 805; Gerard Isaac LIEFTINCK, *Manuscripts datés conservés dans les Pays-Bas*, I, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, E. J. Brill, 1964, p. 123, n. 285, tav. 452; G. PARENTI, *Poeta Proteus alter*, op. cit., p. 116-117. Sul copista cfr. Gustav Carl KNOD, *Deutsche Studenten in Bologna (1289-1562). Biographischer Index zu den Acta nationis Germanicae universitatis Bononiensis*, Berlin, R. v. Deckers Verlag G. Schenck, 1899, p. 8-9, n. 44.

<sup>17</sup> Si tratta di un codice composito, che contiene, oltre al *Parthenopeus* (c. 98r-131r): quattro distici di Cesare Zizo *Pro Francisco Palumbo librario* e un carme in volgare siciliano (c. 1r); lettera e sette distici di Cesare Zizo in lode dello Schifaldo (c. 1v-2r); c. 2v bianca; *Ecloga. Menalcas Meris* di Tommaso Schifaldo (3r-5r); c. 5v-6r bianche; carme di Cesare Zizo *Ad Andream Loridanum Venetum* (c. 6v-8r); c. 8v-9v bianche; incunabulo, Aurelius Victor *De viris illustribus*, Venezia 1485 [IGI 1087] (10r-27v); incunabulo, Laudivius Zacchia, *Epistolae Magni Turcū*, c. 1477 [IGI 5967] (c. 28r-49r); *De viris illustribus ordinis Praedicatorum* di Tommaso Schifaldo (c. 50r-85r); *Oratio de laudibus iustitiae officioque iudicis in genere demonstrativo* dello Schifaldo (c. 85v-89v); c. 90r-v bianche; c. 131v bianca; incunabulo, *Rodericus de Sancta Ella, Oratio in die Parasceve*, Roma 1477 [IGI 8390] (c. 132r-139r); dello Schifaldo *Libellus de*

Cortona, Biblioteca Comunale, ms. 84<sup>18</sup>. Tale divergenza rispetto agli altri testimoni pare spiegabile con una precisa scelta del poeta, che dovette censurare la parte un po' sboccata della sua produzione, preferendo proporre al suo pupillo (e all'*entourage* culturale della corte) solo la raccolta poetica caratterizzata in senso elegiaco e catulliano, priva cioè dell'appendice d'ispirazione goliardica e salace, che doveva giudicare poco consona alla regalità e all'educazione del destinatario / committente del libro. Nei margini del nostro codice e spesso anche negli *interlinea* si susseguono una serie di interventi, tutti, a mio avviso, sicuramente attribuibili alla mano del Pontano, fatti con segni piccoli e discreti in modo da rispettare la bellezza delle pagine del codice<sup>19</sup>: proprio questi piccoli interventi autografi eleggono il codice a idiografo, allestito per le cure dell'autore stesso, e ne fanno un autorevolissimo testimone di una redazione *antiquior* del *Parthenopeus*. Vera e propria pubblicazione progettata ed accuratamente diretta dall'autore stesso nell'ambito di quel circolo culturale d'avanguardia che si riuniva intorno alla corte del giovane principe ereditario, il codice esibisce il *Parthenopeus* in una consistenza strutturale significativa, in cui già si intravede la linea poetica insieme catulliana ed elegiaco-properziana che con più marcate connotazioni si realizza nella forma che il canzoniere esibisce nel più tardo manoscritto a noi noto, il codice Parma, Biblioteca Palatina, ms. 276, in cui compare non ancora strutturato in due libri<sup>20</sup>, ed infine nella

---

*indagationibus grammaticis* (c. 140r-174v); tre carmi in distici elegiaci dello Schifaldo (c. 175r); *Carmen lyricum cuius index est triumphus de victoria prefata Bethycae quam vulgo Granatam appellant per eundem Schifaldum* in strofe saffica (c. 175v-176v); detto proverbiale in prosa (c. 177r). Paul Oskar KRISTELLER, *Iter Italicum*, V, London-Leiden-Kobenhavn-Köln, The Warburg Institute, E. J. Brill, 1990, p. 244; Paolo CHERCHI, «Uno smarrito carme bucolico di Tommaso Schifaldo», in Americo BUGLIANI ed., *The two Hesperias. Literary Studies in honor of Joseph G. Fucilla*, Madrid, Ediciones J. Porrúa Turanzas, 1977, p. 121-127; Alessandra TRAMONTANA, *In Sicilia a scuola con Persio. Le lezioni dell'umanista Tommaso Schifaldo*, Messina, Università degli Studi di Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2000, p. 13-14.

<sup>18</sup> Su questo codice rimando *supra* n. 2.

<sup>19</sup> La revisione del Pontano è mirata non solo a correggere alcuni errori sfuggiti al copista, che pure aveva eseguito la trascrizione con estrema cura, ma anche ad apportare *ex novo* dei ritocchi di carattere stilistico o contenutistico. In proposito A. IACONO, «Il manoscritto Burney 343», p. 292.

<sup>20</sup> Si tratta di un manoscritto cartaceo copiato da un originale messo a disposizione dall'autore stesso da Alessandro Accolti nel giugno del 1496. Oltre al *Parthenopeus*, contiene altre opere pontaniane, *Hendecasyllabi* (42r-56r), *Tumuli* (56v-68r), *De amore coniugali* (68v-111v): B. SOLDATI, *Introduzione a Iohannis Ioviani PONTANI, Carmina*, p. XXXIX-XLI; P. O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, II, London-

stampa postuma napoletana del 1505, che lo fissò nella forma con cui questo canzoniere è stato letto ed imitato fino ai nostri giorni.

Nella forma documentata da B il *Parthenopeus* esibisce già il vistoso segno di Catullo, ma di un Catullo che, riveduto e riletto alla luce di Marziale e dei *Priapeia*, sulla scia e sul modello del moderno e fortunato *Hermaphroditus* del Panormita, riconosciuto maestro del Pontano<sup>21</sup>, si coniuga con atmosfere elegiache e con una polimetria che segna un discrimine fondamentale rispetto al monocorde utilizzo del distico elegiaco che caratterizza i numerosi canzonieri immediatamente precedenti o coevi<sup>22</sup>. Si tratta di una linea poetica che ricorre ad una peculiare forma di contaminazione: Catullo insieme alla triade elegiaca dei maestri d'amore, Propertio, Tibullo e Ovidio; epigramma accanto all'elegia e all'ode saffica; tematiche amorose affianco a *divertissements*; insomma un tipico canzoniere 'impuro' in cui alla dimensione ludica ed epigrammatica del filone catulliano si associa una forte componente elegiaca ed amorosa che predilige l'intonazione properziana<sup>23</sup>. E tale contaminazione si avverte non solo a livello macrotestuale, nella struttura e nella successione contrappuntata di carmi connotati da atmosfere elegiache e di carmi segnati fortemente dall'ispirazione epigrammatica, spesso segnalata anche da *pointes* conclusive; ma anche a livello microtestuale nella lingua, nella filigrana dei versi, nella forma stessa dei componimenti che mescolano ai *topoi* del *servitium amoris* invenzioni, talora ostentatamente spinte, d'ispirazione tipicamente giovanile e goliardica. La dedica a Lorenzo Miniato<sup>24</sup> contenuta nel carme d'apertura annuncia i

---

Leiden, Brill, 1962, p. 35; I. I. PONTANI, *Hendecasyllaborum libri*, edidit L. MONTI SABIA, Napoli, D'Auria, 1978, p. 7-8; G. PARENTI, *Poeta Proteus alter*, *op. cit.*, p. 19-39, 45, 47-, 54-55, 77, 80-91, 111, 113-114, 118, 131.

<sup>21</sup> Julia HAIG GAISSER, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 220-233.

<sup>22</sup> Sul primo libro del *Parthenopeus* rimando a A. IACONO, *Le fonti del Parthenopeus*, *op. cit.*, p. 25-98.

<sup>23</sup> In proposito Donatella COPPINI, «I canzonieri latini del Quattrocento. Petrarca e l'epigramma nella strutturazione dell'opera elegiaca», in Francesco LO MONACO, Luca Carlo ROSSI, Niccolò SCAFFAI cur., *“Liber”, “Fragmenta”, “libellus”. Prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, Firenze, Sismel. Edizioni del Galluzzo, 2006, p. 209-238.

<sup>24</sup> Lorenzo Bonincontri da San Miniato (1410-1491) soggiornò a Napoli dal 1450 al 1475 e condivise con il Pontano la grande passione per l'astrologia: Cecil GRAYSON, «Bonincontri, Lorenzo», in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, 12, 1970, p. 209-211; Michele RINALDI, «Lorenzo Bonincontri», in Francesco

contenuti erotici, attizzanti appetiti sessuali, adatti a giovani appassionati e vecchi ancora scapestrati, ma anche a coppie di sposi-amanti, come appunto il dedicatario e sua moglie Cicella (v. 1-13):

*I munus lepi­do meo sodali  
Non dura nimium, libelle, fronte  
Sed qualem tenerae volunt puellae  
Inter blanditias torosque molles  
Caris coniugibus suis inesse,  
Legem versiculis dedere nostris  
Aetas et male sobrius magister,  
Ut tantum teneras ament puellas,  
Ut sint virginibus nihil molesti,  
Ut molles lepidi, leves, iocosi,  
Quos uxor canat in sinu mariti,  
Quos coniunx legat in sinu puellae,  
Quos discant pueri senes et ipsi,  
Siqui sunt pueris ineptiores<sup>25</sup>.*

Ricorrono in questa redazione i carmi dedicati ai *basia* come, ad esempio, *Parth.* I 11; 14; 15, *nugae* che rinnovano, variano e amplificano la memoria di Catullo 5, e 7 e che grandissima ricezione ebbero nella poesia neolatina europea fino a divenire un vero e proprio genere a se stante, come attestano i *Basia* di Jean Second<sup>26</sup>; e carmi che sono *lusus* in cui il poeta si diverte ad imitare e rinnovare Catullo estremizzando lo spunto originario: così, ad esempio, in *Parth.* I 5, l'idea del dono di un animaletto, in questo caso la colomba, presentato con un *incipit* di marca catulliana *Cui vestrum niveam meam columbam / donabo*, diventa anche un espediente per rifiutare

---

BAUSI, Maurizio CAMPANELLI, Sebastiano GENTILE, James HANKINS edd., *Autografi dei Letterati Italiani. Il Quattrocento*, t. I, Roma, Salerno ed., 2013, p. 73-81.

<sup>25</sup> Cito sempre i testi pontaniani, salvo indicazione diversa, dall'edizione I. I. PONTANI, *Carmina*, a cura di B. SOLDATI, Firenze, Sansoni ed., 1902.

<sup>26</sup> J. HAIG GAISSER, *Catullus and his Renaissance Readers*, op. cit., p. 250-254.

l'approccio con *mali cinaedi* e vagheggiare i seni della donna che la colomba potrà baciare al posto del poeta-amante; e in *Parth. I 4 (Ad Fanniam quod forma cito pereat ut rosa)* l'invito all'amore e alla vita, sostenuto dall'amara consapevolezza della caducità della vita umana, contamina Cat. 5, 1-6, con motivi topici connessi al *carpe diem* e alla fragilità della bellezza femminile. A questi si susseguono, poi, carmi di più stretta ispirazione elegiaca come, ad esempio, *Parth. I 2 (Ad Fanniam amores suos)*, un vagheggiamento delle grazie della donna amata, ma in una versione più apertamente sensuale e spinta rispetto a quella esibita dalla *princeps* napoletana; *Parth. I 3 (Carmen nocturnum ad fores puellae)*, un *paraklausithyron* non privo di trovate e di memorie plautine, che ha un *pendant* dai toni fortemente dissacratori in *Parth. I 16 (Stans in limine suae puellare se illic fieri marmoreum)*; *Parth. I 9 (Ad Fanniam de eius saevicia queritur)*, variazione del *topos* dell'addio alla donna amata, che adotta un'ambientazione molto vicina a quella del *paraklausithyron*, con innesti di elementi nuovi rappresentati dalla volontà dell'innamorato di farsi monaco francescano. La linea elegiaca è peraltro supportata da dichiarazioni programmatiche espresse in *Parth. I 6 (Patriam suam alloquitur conquerens de sui ingenii tenuitate)* e in *Parth. I 18 (Quod ab amore ad magnarum rerum descriptionem transiturus sit)*, *recusationes* della poesia impegnata, rimandata a tempi futuri e ad una più matura ispirazione, a favore di una vocazione poetica attuale nel senso dell'eros e del *servitium amoris*. In piena sintonia con questa linea elegiaca risulta l'epistola amatoria, *Parth. I 10*, che seleziona la più rara forma della lettera dell'amante alla propria amata, narrando un romanzo d'amore tra lo scrivente, Filippo, e una donna spergiura e traditrice, Faustina, un romanzo che contamina atmosfere ovidiane ed elegiache persino con memorie di matrice petrarchesca<sup>27</sup>. Nell'alternanza di faleci e di distici elegiaci che segna spesso la selezione dei modelli (Catullo/elegiaci) si innestano, poi, singolari sperimentazioni in strofi saffiche come *Parth. I 7 (Hynnus [sic] in noctem deam)* e *12 (Stans in lictore maris Aurum [sic] invocat)*; o in un raro sistema epodico come *Parth. I 4*. Il carme finale (che

---

<sup>27</sup> La caratteristica commistione di motivi elegiaci e petrarcheggianti ritorna in *Parth. I 20 (Ad suspiria et lacrimas ut deferant querelas suas ad Cinnamam puellam)*.



corrisponde a *Parth. II 14, Ad musam de transformatione Sabetri [sic] in fluvium et de titulo libri*, nella stampa summontiana del 1505) sigilla il *libellus* con un *aition* originale relativo all'origine mitica del fiume Sebeto e riporta il libro ad un'ambientazione napoletana, facendone il *pignus* di una promessa di un'opera futura (identificata solitamente nella *Lepidina*) in omaggio della sirena eponima della città (v. 63-68)<sup>28</sup>:

*Haec tibi, quae canerem molli resupinus in umbra,  
edidit imparibus nostra Camoena modis;  
tempus erit, caros cum dicemus hymenaeos,  
ut sit iuncta tuo Parthenopea toro;  
interea nostri nomen titulusque libelli  
pro tibi promisso munere pignus erit.*

Nella fitta trama intertestuale di questo canzoniere giovanile la figura femminile ha un ruolo centrale: se, da un lato, infatti, la presenza femminile risulta perfettamente corrispondente al recupero della topica elegiaca, con dame corrucciate, crudeli, capricciose, dallo sguardo appassionato, desiderabili per incomparabili grazie ed eleganza; dall'altro, essa acquisisce una corporeità evocata e

---

<sup>28</sup> Complessa scrittura variamente datata, la *Lepidina* pare essere legata all'attività di rilancio urbanistico svolta dal principe ereditario, Alfonso, figlio di Ferrante, che si impegnò in un profondo rinnovamento di Napoli, prestando particolare cura al sistema di approvvigionamento idrico della città. La celebrazione delle nozze di Partenope e Sebeto che costituisce il *fil rouge* della *Lepidina* è letta in chiave simbolica come allusione all'acquedotto che Alfonso dalla zona detta del Dogliolo, dove sorgeva anche la splendida villa di Poggio Reale voluta dal principe, recava l'acqua fino alla città: George L. HERSEY, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven-London, Yale University Press, 1969, p. 18-26. Non pochi problemi di datazione pone il gioco di rimando del poeta tra *Parth. II 14* e la *Lepidina*: Leonard GRANT, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1965, p. 388-392) sostiene che intorno al 1465, in occasione delle nozze tra Ippolita Sforza ed Alfonso, il Pontano lavorò ad una prima stesura della *Lepidina* funzionale ai festeggiamenti in onore degli sposi: le sette *pompae* in cui è divisa l'opera corrispondono dunque ai sette quadri-carri che sfilarono in occasione del matrimonio; la successiva sistemazione dell'opera dovette accogliere sviluppi e nuovi apporti al fine di attualizzarla alla luce delle novità che la storia stessa imponeva al poeta. Per una presentazione generale delle problematiche connesse a quest'opera e al genere bucolico rimando a Hélène CASANOVA-ROBIN, *Étude introductive* a Giovanni PONTANO, *Éclogues*, Étude introductive, traduction et notes de H. CASANOVA-ROBIN, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. XXIX-CCXCVI; e a Vera TUFANO, «La *Lepidina* di Giovanni Pontano e il suo rapporto con il sistema dei generi letterari fra tradizioni antiche e innovazioni umanistiche», *Studi Rinascimentali*, 9, 2011, p. 37-51.

descritta che, pur nel segno dei modelli classici, esibisce una sua peculiare esuberanza. Così, ad esempio, alle soglie del canzoniere, in *Parth.* I 1, i seni candidi come neve di Cicella, moglie del dedicatario, Lorenzo Bonincontri, indicati dal poeta, nella classica apostrofe al *libellus*, come suo appetibile rifugio, prezioso e comodo più d'una biblioteca regale, sono celebrati come un capolavoro dovuto alle mani stesse di Cupido che li ha plasmati sul modello dei seni di Venere (v. 20-23):

*cuius (scil. Cicellae) lacteolo sinu tument  
surgunt aureolae duae papillae  
quas fecit manibus suis Cupido  
maternas imitatus ipse mammas*

Alla delicata e quasi incorporea bellezza di Fannia che è oggetto delle cure amorose del poeta qui insieme con Cinnama paragonata all'effimera rosa in *Parth.* I 4, si oppone la corporeità della stessa donna, che riemerge in altri carmi grazie a tutta una serie di dettagli: in *Parth.* I 5 nel vagheggiamento dei seni (v. 19 *aureolae papillae*), della sua bocca di rosa (v. 27 *os roseum*), della lingua che stilla miele (v. 27 *mellita lingua*); ancora in *Parth.* I 11 nel desiderio di suggerne le labbra succose e tenerelle (v. 11 *labella mollicella*); in *Parth.* I 15 nella descrizione della grazia di Fannia, morbida (v. 2 *mollicula*) e tutta bianca (v. 2 *lacteola*), dei suoi splendidi occhioni (v. 3 *luciduli ocelli*), delle sue labbra umide (v. 5 *umidula labella*); e in *Parth.* I 16, nel sogno erotico dell'amante di trasformarsi nella soglia calpestata dai piedi leggiadri di Fannia (v. 8 *nitidi pedes*) e di poter toccare i seni della sua donna, che gli attizzano un desiderio incontrollabile, al punto da volersi trasformare... nel suo reggiseno:

*Quicquid ero, merear cum de te, Fannia, maius,  
o saltem strophium possit id esse tuum!*<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Una prospettiva diversa adotta il poeta nell'epistola amatoria, *Parth.* I 10, 10-20, in cui le virtù morali di Faustina, la donna cui lo scrivente, Filippo, invia la sua lettera d'amore, sono indicate come cause dell'innamoramento, certo accanto alla bellezza della donna che però è esplicitamente posta in secondo piano. Tale prospettiva è accostabile a quella adottata da altri poeti umanistici: Donatella

## Revisioni e autocensure nella storia redazionale di *Parth.* I 2

In questo quadro riveste un grande valore esemplare la *descriptio puellae* contenuta in *Parth.* I 2, un carme che si presenta nella redazione attestata da B più breve e con un forte scarto sul piano del contenuto, rispetto alla versione documentata dalla stampa napoletana del 1505 (da ora in poi: *s*): sensuale e scherzoso, in qualche punto spinto ed ammiccante, in B; classicamente atteggiato, depurato delle immagini più “spinte”, piegato ad atmosfere meno goliardiche in *s*:

### B Ad Fanniam amores suos

*Candidior nivea Veneris, mea Fannia, planta,  
Et Charitum tenero lactea crure magis,  
purior et Thetidis genibus Floraeque papillis,  
lucidiorque tuis, o Galatea, genis.  
Aurea formoso furata es lumina Amori,  
Et per te caecus dicitur ille puer.  
Ambrosiam teneris distillat roscida labris,  
quae tamen optarim suggere pace tua.  
Magna peti fateor; sed enim mihi magna petenti  
Contigat lecti sponda sinistra tui.  
O mihi si liceat partes tractare latentis  
et quae sub tunicis, ut meliora, iacent.  
O femur, o manibus latus amplexabile iunctis,  
o quod non proprio nomine ferre licet.  
Deficio: gelidis suffundite tempora lymphis.  
O desiderii lenta cupido mei.*

### s Ad Fanniam

*Candidior nivea Veneris, mea Fannia, planta es,  
Et Charitum tenero lactea crure magis,  
Aurorae praelata coma, praelata nitore es  
Hebe munditiis cesserit ipsa tuis,  
Cesserit aspectu Lede, Hermioneque papillis,  
Flora genis, cedat, Tyndaris ore tibi;  
Nigraque formoso furata es lumina Amori,  
Et per te caecus dicitur ille puer.  
Naiadum illecebris cum sis lascivior, et sit  
Usque comes dictis gratia blanda tuis,  
Ambrosia hinc teneris stillat tibi roscida labris,  
Ambrosia hinc roseo spirat ab ore tibi.  
Huius in amplexus, superi, properate. Sed ipse  
Praeveniam, nec tu, bella puella, neges.  
Magna peti fateor; verum mihi magna petenti  
Contigat niveo pectore posse frui.  
O mihi si liceat partes tractare latentis:  
Cedite, di; hac vincam conditione deos.  
O bona non tractanda homini, bona digna rapina  
Coelicolum, superis o bona digna locis.  
Deficio: gelidis suffundite tempora lymphis.  
O desiderii lenta cupido mei.*

---

COPPINI, «Properzio nella poesia amorosa degli umanisti», in *Atti del Colloquium Propertianum secundum, Assisi 9-11 novembre 1979*, Assisi, Accademia Propertiana, 1980, p. 175-178.

Se nella prima parte le due versioni sono confrontabili, fatte salve alcune differenze<sup>30</sup>, nella seconda parte (v. 9-16 B, 15-22 s) esse risultano più difficilmente sovrapponibili. Di tutt'altro tenore appare il contenuto di questa parte in B: ben più esplicito risulta, infatti, qui il catalogo degli oggetti del desiderio del poeta, di quelle *partes latentes*, nascoste *sub tunicis*, che vagheggiate in una sorta di *raptus* erotico culminano nel deliquio del distico finale (*deficio...*) e nella richiesta di un soccorso e di acqua fredda con cui cospargere il volto del poeta che muore (*ed arde*) di passione. E si tratta di un passaggio che appare tra l'altro fortemente condizionato da suggestioni classiche, come il riferimento a Ovidio *Met.* 1, 502 «*Si qua latent, meliora putant*», e forse anche da suggestioni di letture più recenti, sulle quali il giovane poeta metteva a frutto i suggerimenti di poeti coevi come Cristoforo Landino, che in *Xandra* I 5, 33-34 («*Quod si quis partes poterit videre latentes / invidiam summo concitet ille Iovi*») riferiva della possibilità di sbirciare le parti nascoste della propria donna suscitando l'invidia di Giove in persona; o come Tito Vespasiano Strozzi, che in *Eroticon* I 4, nel rendere omaggio alla bellezza della sua donna, ne esaltava sia la grazia fisica, sia la dirittura morale, *forma e mores* appunto, come viene indicato sin nel titolo (*Laudat Anthiam a forma et moribus*)<sup>31</sup>, attraverso la minuta rassegna di particolari fisici: capo,

<sup>30</sup>Innanzitutto in B il poeta insiste sull'uso del comparativo in attacco nei v. 1, 3, 4 (*Candidior, purior, lucidior*). In s il distico 5-6 introduce altre referenti topici della bellezza femminile (Leda, Ermione, Flora e Elena), così come il distico 9-10 completa la descrizione, che ha un andamento catalogico, attribuendo a Fannia le grazie delle Naiadi ed una soave grazia nel parlare. Il v. 5 in B si presenta sostanzialmente uguale a 7 s, eccetto che per l'aggettivo riferito agli occhi di Fannia: *aurea* in B, più realisticamente *nigra* in s. Comune ad entrambe le versioni l'immagine dell'ambrosia che stilla dalle labbra di Fannia, ma mentre il distico 11-12 di s dilata l'immagine passando dall'ambrosia che stilla dalle labbra di Fannia a quella che spira dal suo volto di rosa (con l'anafora *ambrosia hinc* che marca l'*incipit* dei due versi), in 7-8 di B il poeta sogna di poter suggerire quella ambrosia dalla bocca di Fannia con il suo consenso (*pace tua*).

<sup>31</sup>Tito Vespasiano STROZZI, *Eroticon* I 4, 1-8, in T. V. STROZZI, *Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate coi codici*, a cura di Anita DELLA GUARDIA, Modena, Blondi e Parmeggiani, 1916: «*O bene conveniens capiti velamen honesto / Sidereos oculos, aurea fila comas, / O teneram levemque manum, cui Iuno Venusque / Invidisse queant et tua, Phoebe soror; / O niveos artus, pulla sub veste latenteis / Et non humanis edita verba sonis; / O dulcis risus, habitum, moresque venustos; / O nulla laesam labe pudicitiam*». Nel carme dello Strozzi (ben inquadrabile all'interno di una ampia produzione erotico-elegiaca, che si sviluppò con molto successo all'interno delle corti principesche dell'Italia tra il 1430 ed il 1460, rielaborando la tradizione classica della poesia erotico-elegiaca non senza l'apporto anche della lirica d'amore in volgare) manca però del tutto sia l'idea del deliquio erotico dell'amante (che in Pontano si mantiene

occhi, capelli; mano, arti, e anche parti *sub veste latenteis*; ma anche attraverso la citazione di una particolare bellezza spirituale espressa attraverso la soavità del parlare, il modo di ridere e di comportarsi, la pudicizia che non è incrinata da alcuna macchia<sup>32</sup>.

Ora, al confronto della versione dell'elegia in B, quella esibita da *s* appare scialba, ma più classicamente atteggiata, in quanto rinuncia alla *climax* della *inventio* originaria e, una volta censurato il catalogo delle *partes* su cui si appunta il desiderio del poeta, guasta in maniera irrimediabile il nesso tra il sogno erotico del poeta e il deliquio finale, sostenuto qui solo dal distico 19-20, che contiene un enfatico elogio della “divina” bellezza di Fannia, che compare qui per la prima volta come la donna di cui il poeta è innamorato e ricompare più volte all'interno di questa redazione del *Parthenopeus*, in I 3, 4, 6, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 25 e in II 14. Inevitabilmente più colorito appare il registro lessicale di B, in cui non passano inosservati la perifrasi licenziosa «*o quod non proprio nomine ferre licet*», il neologismo *amplexabile*, coniato dal Pontano per analogia con *complexabilis*,<sup>-e</sup><sup>33</sup>, e l'ardita sineddoche «*o manibus latus amplexabile iunctis*», che indica il “vitino da vespa”, così sottile, appunto, da poter essere abbracciato con le sole mani.

Tra le maglie del carme in entrambe le versioni si riconosce l'apporto della topica classica sulla bellezza muliebre (cfr. Catullo 61, 193-195; Tibullo 3, 4, 32-34), ed in particolare mi pare che il carme risenta di certe atmosfere properziane, soprattutto per l'andamento catalogico dei primi dieci versi, in cui l'*effictio puellae* procede per parti anatomiche, che richiama Properzio 2,1, 1-16 e 2, 3, 9-22. Ma in *s* alla *descriptio extrinseca* (cioè dei tratti fisici) segue una *descriptio intrinseca* (cioè dei caratteri morali),

---

anche nella versione di *s*), sia l'invenzione dell'innominabile oggetto del desiderio dell'amante che gioca un ruolo centrale nella versione di B.

<sup>32</sup> Va qui tenuto in conto anche la precettistica medievale, con particolare attenzione per la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, v. 563 *sqq.*: Donatella COPPINI, «Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento», in Giovanna LAZZI, Paolo VITI cur., *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Atti del Convegno di Studi, Firenze, Polistampa, 2000, p. 291-327.

<sup>33</sup> Questo tipo di *Neubildungen* non è eccezionale nel lessico poetico pontaniano: nello stesso *Parthenopeus* se ne trovano altre: ad esempio, a I 19, 38 *commemores* coniato sul classico *memor,-oris*: A. IACONO, *Le fonti del Parthenopeus*, *op. cit.*, p. 158.

anche se limitata alla sola grazia del parlare (v. 10 *Usque comes dictis gratia blanda tuis*), alla dolcezza dell'eloquio femminile, un tratto della *urbanitas* e della *facetudo*, che è un elemento della bellezza femminile particolarmente caro all'elegia umanistica<sup>34</sup>. Il poeta elogia il fascino della sua donna confrontandola con antiche eroine famose per la loro venustà, ciascuna delle quali è richiamata attraverso un segno distintivo di bellezza. Il catalogo ristretto in B al candore del piedino di Venere<sup>35</sup>, alle gambe bianche come il latte delle Cariti; al ginocchio di Teti; al seno di Flora e alle gote di Galatea, si amplifica in *s* in cui — dopo la citazione di Venere e delle Cariti — rievoca una dettagliata serie di referenti: Aurora per la splendida chioma<sup>36</sup>; Ebe per l'eleganza del portamento; Leda per lo sguardo; Ermione per il seno<sup>37</sup>; Flora per le guance; infine, Elena per lo splendore del volto; le Naiadi per i molteplici allettamenti della loro bellezza. In ogni caso, a confronto di ciascuna di queste mitiche bellezze, Fannia in entrambe le versioni non risulterebbe inferiore. L'andamento catalogico che occupa i primi sei versi in B, i primi dieci versi in *s*, e che finisce per essere la vera e propria *effictio* della bellezza di Fannia, rievoca Properzio 2, 1, 1-6 e di 2, 3, 9-22, le due elegie in cui Cinzia è descritta parte a parte in tutta la sua bellezza: ma non mi pare che si possano identificare precisi modelli per questa elegia del Pontano<sup>38</sup>. Il

<sup>34</sup> D. COPPINI, *Ritratti al femminile*, p. 299-300, produce una serie di esempi molto interessanti per l'acquisizione della *urbanitas* e della *facetudo* come doti fondamentali della bellezza femminile: Naldi *Elegiae* I 18, 7; Strozzi *Eroticon* I 4, 6; Marullo *Epigrammata* II 32, 147, e ne propone come probabile antecedente medievale un passo del poema *Piramo e Tisbe* (v. 49-50, in Edmond FARAL, *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1962, p. 332).

<sup>35</sup> *Dea candida* è detta la dea in Vergilio *Aeneis* 8, 608.

<sup>36</sup> Lo splendore della chioma folta e rosseggiante è attributo canonico di Aurora: cfr., ad esempio, Stazio *Thebais* 2, 136; Claudiano *Carmina* 22, 473.

<sup>37</sup> Qui il riferimento alla bellezza del seno di Ermione potrebbe essere spiegato dalla suggestione di Ausonio *Epigrammata* 105, 1-2: «*Punica turgentes redimibat zona papillas / Hermiones*».

<sup>38</sup> La selezione delle bellezze di Fannia — peraltro fortemente segnata dall'iperbole — sul piano della tradizione poetica ricorda accanto al già citato Properzio (2, 1, 1-6 e di 2, 3, 9-22), anche Claudiano *Fescennini* 6-9 («*Te Leda mallet quam dare Castorem; / Praefert Achilli te proprio Thetis; / Victum fatetur Delos Apollinem; / Credit minorem Lydia Liberum*») e v. 16-17 («*Venus reversum spernit Adonidem, / Damnat reductum Cynthia Virbium*»), in cui la bellezza di Onorio è celebrata superando la comparazione con i personaggi del mito ed attribuendo alle loro madri, alle loro amanti e persino ai luoghi loro cari, il riconoscimento della superiorità di Onorio. L'affinità dei versi pontaniani con questo passo di Claudiano sta proprio nell'enfasi e nell'iperbole che agiscono non nel senso di un raffronto paritetico con i referenti mitici, ma attraverso una vera e propria gara in cui Onorio per Claudiano, Fannia per

candore su cui insistono (in entrambe le versioni) i v. 1-2 è attribuito canonico di bellezza, come si apprende da Porfirio *ad Orazio Epodi* 3, 9 «*candoris nomine et Vergilius in significatione pulchritudinis semper utitur*» e l'aggettivo *candida* per Venere, dea della bellezza, è attestato, ad esempio, in Vergilio *Aeneis* 8, 608. L'uso di *planta* nel senso di *pes* è ampiamente attestato (ad esempio, in Verg. *Aen.* 4, 259; 8, 458; 11, 573; in Prop. 2, 4, 6; 2, 22, 3), ma qui il poeta potrebbe aver ricordato una bella immagine di Claudiano *Carmina* 10, 151-2 «... *hoc navigat antro / fulta Venus; niveae delibant aequora plantae*». Il riferimento alle *Charites*, divinità minori anch'esse legate al culto della bellezza, al fianco di un canonico referente di bellezza e di candore, Venere, appunto, pare voler qui completare ogni possibile confronto, a cui la bellezza di Fannia potrebbe essere sottoposta. Il catalogo propone un confronto serrato con bellezze mitiche, eroine bellissime, con una *climax* discendente, che parte da Venere e dalle Grazie, quindi dal punto più alto e rappresentativo della bellezza e dell'armonia fisica, e si concretizza poi in un catalogo di divinità o eroine mitiche che trae spunti da suggestioni diverse. In *s*, se si esclude il riferimento alla dea Flora, la *climax* ha un significativo passaggio nella citazione di eroine, non propriamente dee, legate da una comune discendenza, Leda, Elena (qui ricordata col patronimico *Tyndaris*, peraltro attestatissimo: cfr. Vergilio *Aeneis* 2, 569 e 601; Properzio 2, 32, 31; 3, 8, 30; Ovidio *Amores* 2, 12, 18; *Ars* 1, 746 e 2, 408; *Heroides* 5, 91; 16, 100 e 308) e la figlia Ermione, che per fama di bellezza, relazioni e discendenza da Giove costituiscono un indubbio omaggio alla bellezza straordinaria di Fannia<sup>39</sup>.

---

il Pontano risultano nettamente superiori alle divinità e agli eroi citati come campioni di bellezza. Il passaggio potrebbe contenere in sé anche un'altra allusione colta e rievocare il procedimento adottato da Zeusi per il suo ritratto di Elena: il famoso artista si sarebbe servito di ben cinque diverse modelle, selezionando di ciascuna l'attributo di bellezza più significativo, come testimoniano, ad esempio, Plinio *Naturalis Historia* 35, 64; e Cicerone *De Inventione* 2, 1. L'aneddoto, famoso anche in area umanistica come documenta la citazione, ad esempio, in Leon Battista ALBERTI, *De pictura*, a cura di Cecil GRAYSON, Roma-Bari, Laterza, 1980, III, 59, p. 96, potrebbe aver suggerito l'idea di un ritratto costituito di vere e proprie tessere musive derivate dai connotati di eroine del mito di indubbia bellezza.

<sup>39</sup> Mi pare che concorra a datare la rivisitazione del carne ad opera dell'autore agli Novanta del secolo XV la reiterazione dello stesso sistema di referenti mitici in un'elegia dell'*Eridanus*, I 17, 31-50, il canzoniere dedicato a Stella, su cui vd. *infra*.

Ai v. 5-6 B (= 7-8 s) l'umanista continua questo gioco di confronti e afferma che Fannia ha degli splendidi occhi (*aurea* in B, *nigra* in s), così belli da far sospettare che li abbia rubati ad Amore il quale è rimasto così cieco. Qui il gioco ha una radice colta, attinta non alla tradizione classica, ma a quella volgare: il Pontano riprende il tema del furto di bellezza (in questo caso gli occhi che Fannia avrebbe rubato ad Amore) diffusissimo nell'ambito della lirica volgare, anche coeva<sup>40</sup>, pure in ambito della produzione napoletana, come mostra una ballata di Benet Gareth, umanista di origine catalana, raffinato poeta lirico in volgare toscano, amico del Pontano, noto con il soprannome accademico di Cariteo<sup>41</sup>, che ripropone il *topos* in termini vicinissimi a quelli utilizzati dal Pontano, al punto che si può ipotizzare una vera e propria citazione da parte del Cariteo di questi versi pontaniani:

Gli occhi che fur presi di nascoso  
per ornare un perfetto e chiaro volto,  
et da quell'houra in avanti  
Amor rimase cieco et tenebroso,  
vidi mirar li miei tanto costanti,  
ch'io fui di mente et d'alma insieme tolto<sup>42</sup>.

Il finale conferma in entrambe le versioni B s la straordinaria bellezza di Fannia, in quanto il poeta al solo pensiero di poter toccare *partes latentes* di una tale bellezza, che è degna di essere amata solo da un dio, arriva fino al deliquio e allo svenimento,

---

<sup>40</sup> Un precedente a me noto è rappresentato da Giusto de' CONTI, *La bella mano*, a cura di Giuseppe GIGLI, Lanciano, Carabba editore, p. 32, XXII, v. 40-45: «Virtude e gentilezza / quaggiù discese Amore / quanto Madonna venne in questa vita; / e il Ciel d'ogni bellezza / fu privo e di splendore / d'allor che nelle fasce fu nudrida».

<sup>41</sup> G. PARENTI, *Benet Gareth detto il Cariteo. Il profilo di un poeta*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1993.

<sup>42</sup> *Ballata II*, v. 1-6, da *Le Rime secondo le due stampe originali di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, a cura di E. PERCOPO, Napoli, Accademia Reale delle Scienze, 1892, p. 35-36. Mi piace ricordare qui come altro esempio coevo un componimento tratto dalle *Rime* di Angelo Poliziano, umanista più giovane del Pontano, attivo presso la corte di Lorenzo de' Medici a Firenze, con il quale il nostro umanista ebbe non pochi contatti, in Angelo POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di Davide PUCCINI, Milano, Garzanti, 1992, *Rispetti* 76, p. 28: «Costei ha privo el cielo d'ogni bellezza / E tolti e ben di tutto el paradiso / Privato ha il sol di lume e di chiarezza / E posto l'ha nel suo splendido viso / Al mondo ha tolto ogni suo gentilezza / Ogni atto e bel costume e dolce riso / Amor l'ha dato sguardo e la favella / Per farla sopra tutte la più bella».



e alla richiesta di acqua gelida per l'amante che muore di passione: un passaggio, quest'ultimo, che rievoca richieste affini di amanti appassionati che ardono, però, per il fuoco della passione, un fuoco che qui non è citato esplicitamente<sup>43</sup>. Tutto sommato *Parthenopeus* I 2, sia nella versione di B che in quella di s, appare essere un bell'esempio di poesia neolatina su un tema diffusissimo nell'ambito della lirica d'amore, la lode delle bellezze fisiche e spirituali della donna amata.

Il passaggio da B ad s è mediato dalla forma con cui il componimento si presenta in P<sup>44</sup>, in cui il carne si presenta già nella versione più lunga, ma conserva l'idea lirica del vagheggiamento erotico che caratterizza B, e soprattutto non rinuncia al catalogo delle *partes latentes*, che costituisce il passaggio logico all'epilogo, tutto centrato sul deliquio dell'amante non soddisfatto, o non soddisfatto a tempo<sup>45</sup>:

*Candidior nivea Veneris, mea Fannia, planta es,  
Et Charitum tenero lactea crure magis,  
Aurorae praelata coma, praelata nitore es  
Hebe munditiis cesserit ipsa tuis,  
Cesserit aspectu Lede, Hermionesque papillis,*

<sup>43</sup> Anche questa movenza potrebbe essere stata ispirata da topiche della poesia in volgare, per cui propongo come termine di confronto ancora Poliziano, *Rispetti* LIII, v. 1-4, p. 21: «Acqua, vicini, ché nel mio cor io ardo! / Venite, soccorretelo, per Dio! / Ché c'è venuto Amor col suo stendardo, / che ha messo a foco e fiamma lo cor mio».

<sup>44</sup> Si tratta di un codice cartaceo, che oltre al *Parthenopeus*, contiene altre opere pontaniane, *Hendecasyllabi* (42r-56r), *Tumuli* (56v-68r), *De amore coniugali* (68v-111v): B. SOLDATI, *Introduzione*, op. cit., p. XXXIX-XLI; P. O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, II, op. cit., p. 35; I. I. PONTANI, *Hendecasyllaborum libri*, edidit L. MONTI SABIA, Napoli, D'Auria, 1978, p. 7-8; G. PARENTI, *Poeta Proteus alter*, op. cit., p. 19-39, 45, 47-, 54-55, 77, 80-91, 111, 113-114, 118, 131. Copiato da Alessandro Accolti a proprio originali poetae, come si legge nell'*explicit* alla c. 111v, questo codice ci porta quasi alle soglie di quella redazione ultima del *Parthenopeus* (e delle altre opere in esso copiate). Per certi versi esso può essere considerato una vera e propria pubblicazione manoscritta dei *carmina* pontaniani autorizzata dall'autore stesso, secondo una prassi non straordinaria per il Pontano: l'umanista, infatti, nel 1468 mise a disposizione di Gian Marco Cinico il *De principe* perché ne traesse una copia; nel 1469 fece altrettanto con il *De aspirazione* per Pietro Cennini, ed ancora nel 1500 permise a Girolamo Borgio di copiare l'*Urania* e il *Meteororum liber*.

<sup>45</sup> Come lascia ad intendere l'espressione finale «*O desiderii lenta cupido mei*»: in particolare, il sintagma *lenta cupido* non risulta essere attestato, ma l'aggettivo *lenta* ha qui a mio avviso il senso di "tardo nell'appagare il desiderio dell'amante", peraltro ben attestato nella *langue* poetica elegiaca come mostrano i seguenti esempi: Properzio 1, 6, 12 «*Ah, pereat, si quis lentus amare potest*»; Tibullo 1, 4, 81 «*Eheu quam Marathus lento me torquet amore!*»; e anche Orazio *Carmina* 3, 19, 28 «*me lentus Glyceræ torret amor meae*».

*et labris Florae Tindaridesque genis;*  
*Aureaque formoso furata es lumina Amori,*  
*Et per te caecus dicitur ille puer.*  
*Illecebris Driadum cum sis lascivior, et sit*  
*Usque comes dictis gratia blanda tuis,*  
*Ambrosia hinc teneris stillat tibi roscida labris,*  
*Ambrosia hinc roseo spirat ab ore tibi.*  
*Huius in amplexus, superi, properate. Sed ipse*  
*Praeveniam, nec tu, bella puella, neges.*  
*Magna peti fateor; verum mihi magna petenti*  
*Contigat roseo pectore posse frui.*  
*O mihi si liceat partes tractare latentis:*  
*Cedite, di; hac vincam conditione deos.*  
*O femur, o manibus latus amplexabile iunctis,*  
*O quod non proprio nomine ferre licet.*  
*Deficio: gelidis suffundite tempora lymphis.*  
*O desiderii lenta cupido mei!*

Come si vede, il ripensamento in P investe nella prima parte del carme il piano dei referenti (con una certa oscillazione nei nomi delle eroine modello di bellezza), mentre nella seconda parte introduce l'idea scherzosa di una gara con gli dei (ereditata poi da *s*), di cui l'amante si affretta a dichiararsi vincitore: inalterato risulta il distico 19-20 (= 13-14 B). Rispetto alla più antica redazione, l'elegia in P si presenta ormai strutturata su un numero di versi uguale a quello di *s*, e la differenza più vistosa è racchiusa nei v. 4-5-6 e nel distico 19-20, che P ha ereditato da B. Infatti, è di piccolo conto la variante relativa al v. 3 *nitore es* P, *nitore s*; l'aggiustamento in senso razionalistico ai v. 7 « *aurea... lumina* » P, « *nigraque... lumina* » *s*; e 16 « *roseo pectore* » P, « *niveo pectore* » *s*; e il passaggio con diversa scelta del referente mitologico al v. 9 « *illecebris Driadum* » P, « *Naiadum illecebris* » *s*, mentre ben più sostanziose appaiono le modifiche relative ai v. 4-5, e 19-20. I v. 4-5 sono stati ripensati insieme

nel passaggio da P ad *s*, direi alla luce di un preciso progetto di eufonia: l'anafora del *cesserit*, infatti, crea un gradito effetto omofonico tra l'inizio del secondo emistichio del pentametro (v. 4) e l'esordio dell'esametro (v. 5), e rende più chiaro soprattutto il v. 5, che nella redazione P si collega, per asindeto, al v. 4; il passaggio al v. 6 di referenti dalle labbra di Flora, e le gote di Elena in P, alle gote di Flora e al volto di Elena in *s*, si accompagna anche ad un ripensamento sintattico con l'inserzione del verbo *cedat*, che chiarisce meglio il senso generale: «Flora ti sarebbe inferiore per bellezza delle gote ed Elena per bellezza del volto». Lo stento espressivo del distico 19-20 che mantiene in P la sineddoche del v. 19 «*o manibus latus amplexabile iunctis*», la *Neubildung* dell'aggettivo *amplexabile* per indicare la vita snella di Fannia e l'audace v. 20 «*o quod non proprio nomine ferre licet*», è sanato in *s* dal distico più classico: «*O bona non tractanda homini, bona digna rapina / coelicolum, superis o bona digna locis*»<sup>46</sup>. Dopo P nessun manoscritto, almeno allo stato attuale della ricerca, illumina per il *Parthenopeus* il periodo che va dal 1496, anno della trascrizione di questo codice, al 1503, anno della morte del Pontano: è lecito pensare che il poeta ritornasse su questo carme, come su tutti gli altri componimenti del *Parthenopeus*, per aggiustarlo e magari anche per acconciarlo ad una nuova idea poetica. All'uomo maturo che, colpito da tanti lutti, viveva da privato cittadino, esautorato di fatto da ogni ruolo di rappresentanza politica alla fine del Regno, la rilettura dei versi leggeri e goliardici, ispirati alla lettura di Catullo e di Marziale, scritti in gioventù, o comunque in anni ormai lontani, potrebbe aver posto non pochi problemi. Il Pontano che rivedeva i suoi versi giovanili, alla fine della sua vita, era un uomo forse incapace di identificarsi nel poeta dalla *musa iocosa* della sua produzione giovanile, e l'opera di sistemazione e di revisione di quei versi non poteva non passare anche attraverso un profondo ripensamento dei contenuti, forse estranei alla temperie spirituale, meditativa e profondamente impegnata degli ultimi anni. La censura applicata a *Parth.* I 2 riflette,

---

<sup>46</sup> Tutta la movenza esalta la bellezza di Fannia come degna esclusivamente degli dei e del paradiso, a mio avviso, anche qui su memorie di matrice properziana (cfr. Properzio 2, 3, 27-28: «*Haec tibi contulerunt caelestia munera divi, / Haec tibi ne matrem forte dedisse putes. / Non non humani partus sunt talia dona; / Ista decem menses non peperere bona*»).

peraltro, una rivisitazione, talora radicale, dei versi più spinti e sboccati, come nel caso di *Parth.* I 5 presente anche in B<sup>47</sup>, e dei carmi 29-33 che presenti nella stampa napoletana provenivano dall'antica silloge giovanile d'intonazione oscena, intitolata *Pruritus*, una raccolina dal titolo scopertamente sessuale ed ammiccante che, costituita dai cc. *App*<sup>48</sup>. 9, *Parth.* I 30, 33, 29, 31, 32, nel carme proemiale dichiarava la sua novità e il suo contenuto lascivo alludendo, attraverso l'esplicito richiamo a Priapo, all'illustre modello classico rappresentato dai *Priapea*:

*Pruriturum feret hic novus libellus*  
*Ad rubri luteum dei sacellum,*  
*qui semper puerisque furibusque*  
*minatur gladioque mentulaque.*  
*At tu. Si sapias, cave, libelle.*

Ora il *Pruritus* allo stato attuale della ricerca risulta tradito solo dai codici: Cortona, Biblioteca Comunale, ms. 84<sup>49</sup>; Castiglione del Terziere, Biblioteca privata del prof.

---

<sup>47</sup> Un esempio di questa censura è offerto dal confronto della versione di *Parth.* I 5, v. 1-7 esibita da B e quella che si legge in *s*. In B i versi in questione («*Cui vestrum niveam meam columbam / Donabo, o pueri? Tibine, Iuli, / Num, Coelsi, tibi, an tibi, Nearche? / Non vobis dabimus, mali cinaedi; / Non vos munere tam elegante digni. / Quin ite in miseram crucem diuque / Concisis maceremini marescis!*») rivelano una forte carica scommatica, segnata anche dalla vistosa allitterazione che si legge al v. 7 («*concisis maceremini marescis*»). Alla formula oscena ed ingiuriosa dei v. 6-7 in *s* si sostituisce un'esortazione rivolta ai *cinaedi* ad andare via giacché la colomba predilige lo splendore di Venere cui è consacrata, non certo persone brutte e nient'affatto eleganti: «*Quin ite, illepidi atque inelegantes; / Ales nam Veneris nitore gaudet*».

<sup>48</sup> Con l'abbreviazione *App.* indico i carmi extravaganti raccolti da Benedetto Soldati in *Appendice* all'edizione I. I. PONTANI, *Carmina, op. cit.*, p. 401-416.

<sup>49</sup> Il codice può essere datato ad anni precedenti il 1458: nella versione di *Parth.* II 3 esibita da esso si leggono ancora versi encomiastici per Mossen Pere Torroella, poeta e maggiordomo di Giovanni d'Aragona. Si tratta di versi poi eliminati in una successiva redazione dell'elegia per ragioni politiche, dal momento che il Torroella e la sua cerchia avevano appoggiato il colpo di stato tentato da Carlo di Viana all'indomani della morte di Alfonso il Magnanimo (giugno 1458) per strappare il trono a Ferrante.

Loris Jacopo Bononi<sup>50</sup>; Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, ms. 1. B. 24<sup>51</sup>; Chicago, Newberry Library, ms. 71.5<sup>52</sup>.

L'autografo cortonese ci segnala che alla fine degli anni Cinquanta del secolo XV l'umanista copiava e proponeva questo *libellus* sboccato e licenzioso come rappresentativo di una vena della sua ispirazione. Ma già tra il 1465 ed il 1471 all'umanista ormai inserito nell'*entourage* aragonese della corte del principe ereditario creavano qualche problema i versi scurrili del *Pruritus*, che infatti non figurano in coda al *Parthenopeus* nella copia sontuosa costituita dal codice B. E direi che la prova del definitivo ripudio di questa raccolta sia rappresentata dal tardo apografo P (datato nel cuore degli anni Novanta del secolo XV), in cui il *Pruritus* non è più presente come silloge autonoma: la preziosa autorevolezza di questo codice, copiato come abbiamo già osservato «*a proprio originali poetae*», ci induce ad ipotizzare che la silloge di *carmina* in esso contenuti sia da considerare equivalente ad una pubblicazione autorizzata dall'autore<sup>53</sup>.

Eppure non si può dimenticare che proprio negli anni Novanta<sup>54</sup> l'umanista aveva rifondato quella linea elegiaca, sperimentata con risultati profondamente innovativi

<sup>50</sup> Qui la raccolta è presente senza essere annunciata dal titolo. La presenza in questo codice composito dell'incunabulo *De fine oratoris in Quintilianum pro M. T. Cicerone* dell'umanista siciliano Matteo Colacio, pubblicato a Venezia intorno al 1477, permette di datare almeno l'allestimento del codice in prossimità di tale data: A. IACONO, «Un ignoto codice del *Parthenopeus* di Giovanni Gioviano Pontano», *Bollettino di Studi latini*, 1, 2003, p. 128-139.

<sup>51</sup> Il codice copiato da Wilhelmus Alfijn reca l'*explicit: completa die 8 mensis octobris hora 19 anno 1464*. G. PARENTI, *Poeta Proteus alter*, op. cit., p. 116-117.

<sup>52</sup> A. TRAMONTANA, *In Sicilia a scuola con Persio*, op. cit., p. 13-16, individua un *terminus post quem* atto alla sua datazione nel 1492, anno della vittoria di Granata contro i Musulmani, poiché vi si legge un carme in strofe saffica dell'umanista siciliano Tommaso Schifaldo composto per l'occasione.

<sup>53</sup> In P il *Parthenopeus* non ancora diviso in due libri appare costituito da I 1-29; II 1-3, 14, 4-5, 8-13.

<sup>54</sup> In quegli stessi anni l'umanista riproponeva in un canzoniere 'mondano', gli *Hendecasyllabi*, la sua poesia leggera di ispirazione catulliana, come emerge dai carmi proemiali dei due libri del canzoniere: in proposito cfr. A. IACONO, «La tradizione epigrammatica negli *Hendecasyllabi* di Giovanni Pontano, con particolare attenzione per Marziale e Catullo», in Edoardo D'ANGELO, Jan ZIOLKOWSKI cur., *Auctor et Auctoritas in Latinis Medii Aevi Litteris VI omnium doctorum qui Latinis Medii Aevi insudant litteris virorum conventus. Proceedings of the VI Congress of the International Medieval Latin Committee (Benevento and Naples, November 9-13, 2010)*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2014, p. 489-499; A. IACONO, «Dedica, cronologia e struttura degli *Hendecasyllaborum libri* di Giovanni Pontano», *Studi Rinascimentali*, 9, 2011, p. 11-35. In questa raccolta egli aveva rinnovato gli scherzi condivisi con gli amici di sempre (Pietro Golino e Marino Tomacelli) e offerto innumerevoli ritratti di dame colte nella cornice mondana delle terme di Baia in pose sensuali: Ermione dai candidi seni che fanno capolino

già nel *De amore coniugali* dedicato alla moglie e agli affetti domestici<sup>55</sup>, in un canzoniere, l'*Eridanus*, lasciato molto probabilmente incompiuto<sup>56</sup>, destinato a Stella, l'ultima compagna della sua vita dopo la morte della moglie Adriana Sassone. La reiterazione di giochi e di rimandi resi possibili dal nome della donna amata, Stella, tutta tesa a sottolineare il fulgore di quella bellezza<sup>57</sup>, si intreccia con una fitta serie di ritratti dell'amata che la colgono spesso in atteggiamenti di grande sensualità, o in vere e proprie scene d'amore che coinvolgono entrambi, la donna e il poeta-amante. Così, ad esempio, in *Erid.* I 7 il poeta descrive l'estasi erotica che gli procura la vicinanza della sua donna in ogni momento della giornata: sul far del giorno, al sorgere del sole egli rivede nell'aurora rosata le guance arrossate della sua donna, la sua bocca di rosa e il suo seno; e al culmine del giorno nel fiammeggiare dei raggi del sole egli scorge l'oro dei suoi capelli; e persino nel buio della notte i bagliori di

---

dalle ampie scollature del vestito (*Hend.* 1, 4 *Ad Hermionem ut papillas contegat*); Lucilla dagli seni splendenti (*Hend.* 1, 23 *De fulgentissimis Lucillae papillis*) che rifulgono nella notte buia fino ad illuminarla a giorno; Focilla dagli occhi neri (*Hend.* 2, 4) che sono *faces Amoris* e dalle labbra tumide (*Hend.* 2, 11), ora colta nel gesto di riannodare i capelli (*Hend.* 2, 5), ora mentre giace nuda nel letto bella come una Venere (*Hend.* 2, 8) e che fa impazzire il poeta-amante fino a coinvolgerlo in un furioso amplesso (*Hend.* 2, 12); Batilla che sa coltivare la maggiorana (*Hend.* 1, 14) e che al bagno può reggere il confronto con le Cariti che accompagnano Venere (*Hend.* 2, 33); Terinna che a letto soggioga il poeta-amante con i suoi giochi d'amore. Ma proprio nel carme conclusivo degli *Hendecasyllabi* (*Hend.* II 38), il Pontano segnava l'addio definitivo ad una poesia leggera e goliardica, sentita come inadatta ormai alla tarda età (v. 1-7): *«Havete, hendecasyllabi, meorum, / Havete, illecebrae ducesque amorum, / Havete, o comites meae senectae, / Ruris delitiae atque balnearum. / Sit lusum satis et satis iocatum, / Et finem lepidi sales requirunt, / Est certus quoque terminus cachinnis.*

<sup>55</sup> Un canzoniere fortemente connotato in senso moralistico, come mostrano una serie di elegie allocutorie indirizzate alla moglie. Così, ad esempio, il poeta chiede alla moglie il rispetto del pudore e della castità: come, in I 6, 1-4: *«Parce meum, coniux, absens temerare cubile, / Castaque legitimi fallere iura tori, / Neu alii compone, leves imitata puellas, / Neu mihi sint fidei pignora vana tuae»*; la investe dell'educazione dei figli in sua assenza, come in I 9 (*Ad uxorem de liberis educandis*), 89-112; riconosce alla sua sposa la capacità di sopportare le sue assenze mantenendo intatti castità e pudore; oppure la ammonisce contro il trucco, le mondanità e le scollature inventando una metamorfosi delle dame spudorate che frequentano le mondanità del Castello di Ischia in orride Sirene (mito che viene rievocato allusivamente anche in I 9, v. 95-100).

<sup>56</sup> In proposito cfr. L. MONTI SABIA, «Tre momenti nella poesia elegiaca del Pontano», in Roberto CARDINI, Donatella COPPINI ed., *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 321-397, *praesertim* p. 360-362, ora in L. MONTI SABIA, Salvatore MONTI, *Studi su Giovanni Pontano*, a cura di Giuseppe GERMANO, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2010, I, p. 653-727, *praesertim* p. 700-701.

<sup>57</sup> Il nome permette al poeta il rimando Stella fanciulla-stella astro che costituisce un tema tipico di un vero e proprio ciclo dedicato alla donna all'interno dell'*Eridanus*: L. MONTI SABIA, *Tre momenti*, in L. MONTI SABIA, S. MONTI, *Studi, op. cit.*, p. 711-714.

Espero gli riportano quel volto luminoso<sup>58</sup>. In *Erid.* I 9 l'invito di Stella a pranzo e alle gioie del letto si trasforma in una puntuale *ars amandi*: Stella dovrà accoglierlo stesa a letto coperta appena da una leggera tunica intrisa di profumi e dopo un dolce abbraccio e uno scambio di baci dovrà lasciare al suo uomo l'iniziativa senza lagnarsi della furia erotica, ma ricambiandone l'ardore<sup>59</sup>. Ed in *Erid.* I 17, invece, il gesto della donna che, seduta sulle ginocchia del suo amante, scopre spontaneamente i seni e li offre alle carezze dell'amante non sfocia subito nell'amplesso, ma in un sonno leggero accompagnato dal canto del poeta-amante che narra gli amori della ninfa Sarnide e di Fauno, facendole vento piano piano con la mano; poi un bacio leggero sulle labbra di Stella attizza di nuovo l'ardore dell'amante che le morde le labbra scatenando la reazione dell'amata che risponde con morsi e graffi, fino a riaccenderne la passione<sup>60</sup>. Nonostante la spinta sensualità di questa poesia, nonostante i riferimenti espliciti alla passione che lega i due amanti e alle frequenti scene d'amore, nel descrivere Stella, il poeta adotta generalmente un sistema

---

<sup>58</sup> G. PONTANO, *Eridanus* I 7, 9-30: «*Tu curis solamen ades requiesque labori, / Et quia semper ades, nil nisi dulce mihi est. / Quod, siquando absis, et te iam, Stella, requiro, / Sive dies, seu nox, sponte videnda venis. / Nam, cum sol primos effert pulcherrimus ortus, / Aurorae in gremio tu mihi mane nites; / Illic purpureasque genas roseumque labellum, / Delicias video pectora et ipsa meas, / Oraque in ore deae cerno tua: tu mihi rides, / Sentio de risu gaudia mille tuo, / [...] / Inde, ubi per medium rapitur sol aureus orbem, / Aurea te nobis solis imago refert; / Illius in radiis video rutilare capillum, / Et tua phoebeo splendet in igne coma; / Quacunque aspicio, lux te mihi, tu mihi lucem / Offers, nec sine te luxve diesve mihi est. / Tandem, ubi sidereis nox advenit acta quadrigis / Clarus et occiduo Vesper in orbe nitet, / Ora refert tua nunc mihi candida lucidus Hesper, / In Veneris specto te recubare sinu*».

<sup>59</sup> G. PONTANO, *Eridanus* I 9, 7-22: «*Prima cuba, nec nuda tamen; tenuissima sed te / Tela tegat, cyprio tela liquore madens. / Ipse sequar. Tu me amplexu placidissima blando / Excipe, et in tepido (qua potes) abde sinu; / Oscula mox iunge, cupidus imitata columbas, / Oscula non uno continuata modo. / Muta venus mihi nulla placet: suspiria misce / Aptaque lascivis garrula verba iocis; / Nec manus officio desit, manus aemula linguae est; / Haec tactu venerem suscitatur, illa sono. / Gaudia Amor probat haec; verum, si rixa sequatur, / Quam dens, quamve aliquid moverit ausa manus, / Auctor ero rixae. Tu mox offensa quereris, / Unguibus et scindes pectora nostra tuis; / Scindam ego nunc tunicam, subducta et veste papillas / Nuda eris, et nullo tegmine bella geres*»

<sup>60</sup> G. PONTANO, *Eridanus* I 17, 1-12, 33-70: «*Nudasti, mea vita, sinus et sponte papillas, / Admostique meam pectora ad ipsa manum, / Oraque cum teneris iunxisti nostra labellis, / Sedistique meo sarcina grata genu; / Cervicemque amplexa, levi mox victa sopore, / Concidis in nostrum languida facta sinum, / Longaque post fessos suspiria claudis ocellos, / Dum tibi sopitae serpit ad ossa quies. / Ipse tibi tenuem procuro sedulus auram, / Composita et moveo lenia flabra manu, / Ipse tibi somnos cantu levo; cantus amores / Sarnidis et Fauni dulcia furta refert*».

codificato di tratti corporei limitato ad occhi<sup>61</sup>, seno<sup>62</sup>, bocca<sup>63</sup>, capelli<sup>64</sup>, e l'erotismo che pervade i versi si ammantava spesso di una dimensione allusiva e letteraria fortemente connotata dall'utilizzo di referenti mitici<sup>65</sup>.

Allorché nell'ultimo decennio della sua vita, tra il 1494 ed il 1503, il Pontano rileggeva i suoi versi giovanili, non mi pare improbabile che il filone elegiaco rinnovato sotto il nome di Stella possa avere ispirato anche la risistemazione del canzoniere giovanile, una risistemazione di cui conosciamo almeno due tappe: quella attestata dal codice P collocabile in epoca precedente il giugno del 1496, quando il codice fu copiato da Alessandro Accolti; e quella estrema attestata dalla stampa postuma napoletana, depositaria della sistemazione ultima del poeta<sup>66</sup>. E forse una piccola traccia di tale 'osmosi' è fornita proprio dalla contiguità del sistema di

---

<sup>61</sup> Ad esempio, cfr. *Erid.* I 7, 33; 21, 5-6; I 23; II 1, 53-54; II 2, 5-8; II 6.

<sup>62</sup> Ad esempio, cfr. *Erid.* I 9, 10 e 21; I 17, 41; I 22, 27; II 25,9.

<sup>63</sup> Ad esempio, cfr. *Erid.* I 13, 11-12 e I 24.

<sup>64</sup> Ad esempio, cfr. *Erid.* I 7,23; I 17,35 e 39; I 28, 11.

<sup>65</sup> L'*Eridanus* è peraltro fortemente connotato dall'uso pervasivo del mito, in quella dimensione inventiva ed innovativa tipica del filone mitopoietico del Pontano e con un gusto che è, a mio avviso, confrontabile con alcuni aspetti connotanti dell'*Anthologia Palatina*. In proposito cfr. L. MONTI SABIA, *Tre momenti*, in L. MONTI SABIA, S. MONTI, *Studi*, op. cit., p. 714-721.

<sup>66</sup> La mancanza di un autografo depositario delle ultime volontà redazionali dell'autore non permette di verificare l'incidenza della revisione esercitata dall'editore postumo, Pietro Summonte, sui versi del *Parthenopeus*. In ogni caso la lunga genesi dell'opera e la profonda vicinanza della redazione del *Parthenopeus* esibita da P con quella documentata dalla stampa prima napoletana mi induce ad ipotizzare che le varianti siano da attribuire all'autore stesso, che anche dopo il 1496 (anno di trascrizione del codice P) continuò a rivedere ed attualizzare i versi di questa sua raccolta giovanile, intervenendo sulla struttura (dividendo in due libri il canzoniere, che in P è ancora in un unico libro) ed anche qua e là sul testo, sanandone imperfezioni e migliorandolo alla luce della musicalità e dell'euritmia che sono le caratteristiche tipiche della poesia pontaniana. La riflessione che ho finora condotto sulla tradizione manoscritta e sulla genesi redazionale del *Parthenopeus* mi induce, dunque, ad avere una posizione diversa rispetto a quella prospettata da Liliana Monti Sabia, curatrice di una serie di edizioni critiche moderne dei canzonieri pontaniani, e a scartare per questo canzoniere l'esistenza di una 'componente summontiana', a cui attribuire modifiche strutturali e varianti testuali. Su tale problematica ecdotica delle opere pontaniane rimando ai saggi storici di L. MONTI SABIA: «Pietro Summonte e l'editio princeps delle opere pontaniane», in *L'umanesimo umbro*. Atti del IX Convegno di Studi Umbri, Gubbio, 22-25 settembre 1974, Perugia 1977, p. 451-473, ora in L. MONTI SABIA, S. MONTI, *Studi*, op. cit., p. 215-235; «La mano del Summonte nelle edizioni pontaniane postume», *Atti dell'Accademia Pontaniana*, n.s., 34, 1986, p. 191-204, ora in L. MONTI SABIA, S. MONTI, *Studi*, op. cit., p. 237-255; «Manipolazioni onomastiche del Summonte in testi pontaniani», in Maria Cristina CAFISSE, Francesco D'EPISCOPO, Vincenzo DOLLA, Tiziana FIORINO, Lucia MIELE cur., *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, Napoli, Società Editrice napoletana, 1987, p. 293-320, ora in L. MONTI SABIA, S. MONTI, *Studi*, op. cit., p. 257-288.



referenti utilizzati dal Pontano in un'elegia dell'*Eridanus* I 17 (con particolare attenzione per i v. 31-50):

*His ego mulcebam somnos. Tibi purpura mollis  
 Tingebat niveas flore decente genas,  
 Qualis ubi ad thalamos Hebe deducta mariti  
 Ad cupidi erubuit basia prima viri.  
 O quotiens sparsos, errant dum fronte, capillos  
 Collegi blanda disposuique manu:  
 Sic Lede placitura fuit, sic uxor Orestis,  
 Atque Helene, dixi, sic quoque culta fuit.  
 Et modo compositum reieci in colla capillum,  
 Et dixi: hac placuit Laodomia coma.  
 O quotiens teneras variavi flore papillas,  
 Et dixi: Charites sic coluere sinum;  
 Ornabam gemmis digitos: ad Pelea quondam  
 Vecta Thetis, niveam sic tulit ipsa manum;  
 Brachia nudavi: Aurorae sunt brachia, dixi;  
 Admouique cavae roscida poma manu:  
 Sic rear ad virides myrtus requiesse Dionem,  
 Poma manu Paridis dum tenet illa sui,  
 Ipsa sinu ambrosiam spirat, perque ora recursant  
 Blanditiae et grato mistus honore decor.*

In questa elegia nell'ammirare la sua donna che gli dorme tra le braccia il poeta la descrive paragonandola secondo la prassi elegiaca ad eroine del mito: le gote bianche soffuse di rossore rendono bella Stella come Ebe che condotta in sposa arrossì ai baci dello sposo nel letto nuziale; i capelli sparsi sulla fronte la rendono ancora più bella al pari di Leda, Ermione (*uxor Orestis*), ed Elena; oppure ricomposti al collo la fanno somigliare a Laodamia; il seno ornato di fiori la fa somigliare alle Cariti; le dita ornate da anelli con pietre preziose ricordano la bianca mano di Teti

condotta in sposa da Peleo; le nude braccia ricordano quelle di Aurora; ed infine, Stella assopita nel sonno sembra al poeta-amante paragonabile a Venere che, addormentata su un giaciglio di verdi mirti, reca tra le mani il pomo vinto nella gara di bellezza ad Era e ad Atena. Se si esclude il fatto che Laodamia, qui citata, non risulta invece in *Parth.* I 2<sup>67</sup>, e che Flora citata in *Parth.* I 2, 6, in questi versi è assente, si ritrovano qui tutte le eroine e le dee citate nell'elegia giovanile, seppure con un utilizzo diverso dei singoli elementi rappresentativi della bellezza femminile<sup>68</sup>. L'*inventio* originaria che connotava l'elegia in B (ed ancora in P) nel senso di un erotismo esplicito, captato dalle *partes latentes*, che si spingeva fino alla citazione fintamente censurata di “quello che non si può chiamare col proprio nome”, si trasformava così in s — nel solco della tradizione classica — nell'immagine più sobria di una *domina* d'incomparabile bellezza, degna del paradiso e, proprio per questo, non destinata ai mortali, e dunque inaccessibile al poeta-amante, al quale non restava altro che ammirarla da lontano, struggendosi di un desiderio inappagato ed inappagabile.

In questa prospettiva, mi pare di poter fondatamente avanzare l'ipotesi che la censura che il poeta applica a questi suoi versi scritti in gioventù sia determinata da una volontaria rinuncia alla libertà trasgressiva della ispirazione originaria, una libertà condizionata probabilmente da un modello pervasivo ed allettante quale era stato, appunto, l'*Hermaphroditus*<sup>69</sup>. In tal caso la risistemazione del *Parthenopeus*

---

<sup>67</sup> Laodamia è però figura carissima al Pontano, che la cita come modello di fedeltà coniugale, ad esempio, in *Parth.* I 10, 46 e *De amore coniugali* II 2, 122.

<sup>68</sup> Anche un altro passaggio accorda l'elegia tardiva dell'*Eridanus* a quella giovanile: qui il poeta fa spirare dal seno di Stella la stessa ambrosia che stilla dalle labbra e dal volto di Fannia in *Parth.* I 2, 11-12. Ma si tratta di una immagine che piace moltissimo al poeta che la utilizza, con variazioni, assai di frequente (ad esempio, in *Parth.* I 15, 5-6; *Erid.* I 25, 15-16; *Hend.* I 30, 39; II 9, 13-15; II 32, 15-17), fino a comporre un'elegia, *Erid.* II 14, che gioca col nome della donna cui essa è destinata, Ambrogia, derivandola appunto dall'*ambrosia*.

<sup>69</sup> Modello peraltro indicato dallo stesso Pontano nei versi del carme proemiale del *Parthenopeus*, laddove fa riferimento (v. 6-7 «*Legem versiculis dedere nostris / Aetas et male sobrius magister*») ai precetti che gli sono stati forniti da un *male sobrius magister* che insieme alla giovane età gli hanno ispirato le *ineptiae* di cui sono pieni i *versiculi* del suo libretto. Il *male sobrius magister* va identificato proprio nel Panormita, autore dell'*Hermaphroditus*, il quale presentava (*Herm.* I 4, v. 3-4) appunto la sua musa sboccata come sepolta sotto una gran quantità di vino: «*Exuor, en brasis iam prosilit inguen apertis / Et mea permulto Musa sepulta mero est*». In proposito A. IACONO, *Le fonti del Parthenopeus*, op. cit., p. 14-

databile negli ultimi anni Novanta del secolo XV va considerata come una vera e propria progettazione di un *libellus*, che rimontava in maniera diversa e alla luce di una rinnovata sensibilità poetica dei materiali già composti precedentemente. La censura che il poeta applicava ai suoi versi giovanili più trasgressivi, e nello specifico alla descrizione della sua Fannia in *Parth.* I 2, non va intesa, dunque, come censura moralistica, ma piuttosto come il risultato dell'adozione di una vera e propria 'poetica' della rappresentazione dell'eros, che, pur non rinunciando alla sensualità connotante l'elegia d'amore pontaniana, la convoglia nei suoi tratti più esuberanti entro le maglie di una classicità profondamente assimilata.

---

16. Ancora in *Parth.* I 27, 1-2 il poeta rivolge al Panormita un invito a pranzo celebrandolo come *decus elegantiarum* e *pater omnium leporum*.