

MIRIAM ORFITELLI

L'ISOTOPIA DI BAIA NEGLI  
*HENDECASYLLABORUM LIBRI* DI PONTANO

Σώμα, θυμήσου όχι μόνο το πόσο αγαπήθηκες,  
όχι μονάχα τα κρεββάτια όπου πλάγιασες,  
αλλά κ' εκείνες τες επιθυμίες που για σένα  
γυάλιζαν μες στα μάτια φανερά,  
κ' ετρέμανε μες στην φωνή – και κάποιον  
τυχαίον εμπόδιο τες ματαιώσε.  
Τώρα που είναι όλα πια μέσα στο παρελθόν,  
μοιάζει σχεδόν και στες επιθυμίες  
εκείνες σαν να δόθηκες – πώς γυάλιζαν,  
θυμήσου, μες στα μάτια που σε κύτταζαν.  
πώς έτρεμαν μες στην φωνή, για σε, θυμήσου, σώμα.

K. KAVAFIS, *Θυμήσου, σώμα...*<sup>1</sup>

**L**a fine del XV secolo segna una cesura dolorosa per il Pontano. L'umanista, umbro di origine, napoletano per adozione sociale, politica e culturale, tra i maggiori protagonisti della rinascita alfoncina, si ritrova spettatore impotente del tracollo della corte aragonese, e con essa della fertile stagione politica alla quale gli Accademici della *Porticus Antoniana* avevano preso parte con entusiasmo e fedeltà<sup>2</sup>. Pontano, dopo aver percorso l'intero *cursus* diplomatico raggiungendo il grado di 'Secretario maggiore', ormai estromesso dalla corte, si dedica a riordinare la sua produzione letteraria in vista della stampa. Un fertile dialogo si apre con Aldo Manuzio per il tramite di Suardino Suardo, intellettuale bergamasco e agente di Pontano presso il tipografo veneto, per il quale il nostro poeta licenzia una parte della sua produzione poetica<sup>3</sup>. Tuttavia, circostanze casuali determinano anche per la storia della tradizione manoscritta del Pontano esiti non prevedibili: nel nostro caso, la morte del poeta, avvenuta nel settembre del 1503, apre la strada ad una vera e propria schermaglia editoriale che si consuma tra Napoli e Venezia, e quindi tra Manuzio, editore designato dal Pontano, e Summonte,

<sup>1</sup> «Ricorda non solo quanto fosti amato, corpo, / non solo i letti sopra cui giacesti, / ma anche quei desideri che per te / brillavano negli occhi apertamente, / tremavano nella voce – resi vani / da qualche impedimento casuale. / Ora che tutto è parte del passato, / è come se ti fossi concesso / anche a quei desideri – ricordali brillare / negli occhi volti verso te, / tremare nella voce, per te, ricorda, corpo» (K. KAVAFIS, *Ricorda, corpo...*, trad. di N. Crocetti).

<sup>2</sup> Per un chiaro ed esauriente profilo biografico, che illustri il contesto politico e letterario in cui si muove il Pontano, si rimanda a L. MONTI SABIA, *Un profilo moderno e due Vitae antiche di Giovanni Pontano*, Napoli, Accademia Pontaniana, 1998, pp. 1-18.

<sup>3</sup> Si tratta dei poemi didascalici *Urania*, trattato astronomico in cinque libri, *Meteororum liber* sul mondo sublunare, *De hortis Hesperidum* sulla coltivazione dei cedri; le egloghe *Lepidina*, *Meliseus*, *Maeon*, *Acon*; la raccolta poetica *Hendecasyllaborum libri duo*.

amico dell'Accademia, collaboratore e trascrittore delle sue opere<sup>4</sup>. Il sodale partenopeo è in vantaggio sullo stampatore veneziano perché in possesso di tutti gli *inedita* pontaniani: materialmente, l'operazione tipografica risulta necessariamente più semplice. Ne è esempio la storia degli *Hendecasyllaborum libri*, il cui manoscritto non ebbe fortuna nel viaggio che avrebbe dovuto compiere da sud a nord: nella dedica a Suardo, Manuzio ci racconta delle difficoltà incontrate per ricevere il manoscritto integrale della raccolta<sup>5</sup>. Ben due volte il volume parte da Napoli senza giungere a destinazione, e solo nel 1504, quando il suo autore è morto, il libro arriva nelle mani di Manuzio. Ma a quel punto, Summonte ha già predisposto la stampa di questa e molte altre opere sulla base degli autografi del sodale scomparso, né il veneto vuole cedere il privilegio ai tipi aragonesi, così che gli *Hendecasyllabi* vengono infine pubblicati nel 1505, chiaramente postumi, con ben due *editiones principes*: l'una, come programmato dal Pontano, è stampata a Venezia in agosto dal Manuzio, l'altra, a distanza di appena un mese, vede la luce per i tipi Mayr e per la curatela di Pietro Summonte, espressione di una operazione patrocinata e finanziata dai sodali dell'Accademia. Le discrepanze tra i due esemplari non sono vistose, ma certo significative, sia per la storia genetica della raccolta, sia per un'analisi filologico-letteraria della stessa. I problemi sorgono fin dalla sua intitolazione: il nostro «canzoniere di matrice catulliana»<sup>6</sup> ha per nome, nell'occhiello dell'Aldina, *Hendecasyllaborum libri duo*, che nella Summontiana appare invece arricchito dal riferimento topologico prevalente nella raccolta: *Hendecasyllaborum seu Baiarum libri duo*<sup>7</sup>.

La raccolta sembrerebbe composta «in tempi diversi, ma non in un lungo periodo, probabilmente nel decennio 1490-1500»<sup>8</sup>, anni significativi per il Pontano, che si ritrova ad affrontare il lutto dell'amata moglie Adriana e ad assistere alla discesa di Carlo VIII a Napoli: di fronte all'avanzare della storia, al frammentarsi degli affetti e della realtà della corte, Pontano allestisce una «sozialerotische Utopie»<sup>9</sup> che ha come scenario privilegiato le terme di Baia, luogo di ritiro mondano e di piaceri. Per questo, il titolo così come viene proposto dal Summonte individua quelli che Enrico Testa definirebbe i due «generatori di coerenza»<sup>10</sup> del canzoniere: la scelta metrica, che privilegia l'endecasillabo falecio, e l'ambientazione baiana. L'endecasillabo getta il raffinato ponte con gli *auctores* classici, Catullo e

<sup>4</sup> Una ricostruzione dettagliata della vicenda è in L. MONTI SABIA, *Una schermaglia editoriale tra Napoli e Venezia agli albori del secolo XVI*, in «Vichiana», VI, 1969, pp. 319-36.

<sup>5</sup> Una lettera indirizzata dal Pontano a Suardo del 31 dicembre 1502 ci informa che Manuzio era già in possesso di alcuni carmi della raccolta. La condizione mutila dell'epistola non ci consente però di sapere di quali e quanti carmi si trattasse.

<sup>6</sup> A. IACONO, *Dedica, cronologia e struttura degli Hendecasyllaborum libri di Giovanni Pontano*, in «Studi Rinascimentali», 9, 2011, p. 16.

<sup>7</sup> Per una trattazione approfondita della tradizione del testo cfr. l'introduzione di L. MONTI SABIA in I.I. PONTANI, *Hendecasyllaborum libri*, edito da L. Monti Sabia, Napoli, Associazione di Studi Tardoantichi, 1978, pp. 1-63.

<sup>8</sup> E. PERCOPO, *Vita di Giovanni Pontano*, a cura di M. Manfredi, Napoli, ITEA, 1938, p. 168.

<sup>9</sup> T. ROTH in G.G. PONTANO, *Baiae*, Berlin, ReVers, 2016, p. 179.

<sup>10</sup> E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il Melangolo, 1983, p. 104.

Marziale, mentre Baia, più che uno scenario tangibile, è un «luogo poetico»<sup>11</sup> al quale possono collegarsi per contiguità metonimica tutte le scene variamente dipinte dal Pontano, purché l'erotismo e la diffusa *voluptas* appaiano presenti e pervasivi<sup>12</sup>.

La raccolta è strutturata in due libri, che si aprono e chiudono rispettivamente con punti  $\alpha$  e punti  $\omega$  allargati<sup>13</sup>, punti liminari dai quali si schiude – per poi riavvolgersi con coerenza circolare – una costellazione di argomenti caratteristici del *liber*. Il carne proemiale I 1 rispecchia questa caratteristica, mentre la sua struttura e la sua lunghezza ci interrogano sulla questione del genere letterario: esso consta di ben 41 versi, un numero che di per sé sconfessa il carattere di epigramma di questo e molti altri componimenti<sup>14</sup>. Il modello epigrammatico sembra infatti riconoscibile non tanto nella natura strutturale del *liber*, quanto nella scelta di toni e argomenti, che segna una continuità con l'epigramma osceno di Antonio Beccadelli<sup>15</sup>, il cui *Hermaphroditus* apre, con problematici riscontri<sup>16</sup>, la stagione della poesia in latino del Quattrocento.

Nel carne incipitario trovano posto tre diverse apostrofi: il modulo allocutorio, che porta con sé la predilezione per il presente, evidenzia la carica attualizzante

<sup>11</sup> D. COPPINI, «*Baianum Veneres colunt recessum*»: bagni, amore, mito, senilità e spettacolo negli Hendecasyllabi del Pontano, in *Gli Umanisti e le terme*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Lecce-Santa Cesarea Terme, 23-25 maggio 2002, a cura di P. Andrioli Nemola, O. S. Casale, P. Viti, Lecce, Conte, 2002, p. 243.

<sup>12</sup> Come puntualizza Iacono, solo 17 carmi su 69 rievocano la scena di Baia. Il titolo scelto dal Summonte renderebbe quindi omaggio a un'atmosfera prevalente piuttosto che ad un luogo concreto, realizzando il fine pratico di segnare fin dal titolo una ulteriore distanza dalla contemporanea e concorrente edizione aldina (cfr. A. IACONO, *Dedica, cronologia e struttura degli Hendecasyllaborum libri di Giovanni Pontano*, cit., p. 25).

<sup>13</sup> Tali indicatori derivano dall'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, dove la presenza del punto  $\alpha$  e del punto  $\omega$  è elemento discriminante per l'identificazione del macrotesto lirico.

<sup>14</sup> Da una semplice analisi che esamini i carmi su un piano formale, le poesie baiane sembrano svincolarsi dall'appartenenza all'epigramma. Iacono osserva che i carmi non rispecchiano formalmente la bipartizione individuata da Lessing per gli epigrammi di Marziale nelle due parti di *Erwartung* e *Aufschluss* (cfr. A. IACONO, *Dedica, cronologia e struttura degli Hendecasyllaborum libri di Giovanni Pontano*, cit., pp. 34-35). L'impostazione di Lessing, che risente di un certo formalismo di matrice illuminista, comporta la brevità della forma a coronare questa struttura epigrafica: ne consegue che gli epigrammi di Pontano non rispondono né per struttura né per lunghezza ai criteri lessinghiani. La *varietas*, invece, li accosta al modello catulliano. Sull'argomento, cfr. M. CITRONI, *La teoria lessinghiana dell'epigramma e le interpretazioni moderne di Marziale*, in «Maia», 21, 1969, pp. 215-43.

<sup>15</sup> Il modello dell'*Hermaphroditus* è ben riconoscibile nei carmi baiani, che ne ripropongono la forma trasgressiva e oscena, esemplata sugli epigrammi classici dei *Carmina Priapea*, di Marziale e di Catullo. L'imitazione del Beccadelli è inoltre particolarmente naturale per il Pontano, che col Panormita condivide il sodalizio umano e letterario che in quegli anni accoglie la *Porticus Antoniana*. Per un quadro sull'Umanesimo partenopeo, si rimanda a G. CAPPELLI, *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Roma, Carocci, 2018, pp. 277-304, e per un focus su Beccadelli pp. 300-04 con bibliografia.

<sup>16</sup> La raccolta, pubblicata nel 1425, riceve una immediata e controversa risposta negli ambienti umanistici: imitata dai poeti contemporanei, viene condannata per immoralità dal papa e, come si racconta, bruciata in pubblico da Bernardino da Siena.

e situazionale della poesia baiana, che si colloca nello spazio preciso delle terme di Baia, dove sono chiamate a raccolta presenze mitiche e quotidiane. In posizione incipitaria l'*Anrede* alla Pieride è di per sé originale: la relativa espansiva che ha la funzione di definire la divinità e di lodarla, qui si connota esteticamente: *Nigris, Pieri, quae places ocellis; Nigris, Pieri, grata dis capillis* (vv. 1-3)<sup>17</sup>, così che nella sua prima apparizione la musa non svolge alcuna azione, ma è invocata per il semplice fatto che è oggetto di godimento. Laddove la tripartizione canonica della preghiera antica fa seguire all'invocazione la sezione storica, qui ritroviamo piuttosto una sezione narrativa che svolge la medesima funzione coartante della struttura tradizionale: *dum gratos prope Syrmionis amnes / et crinem lavis et comam repectis* (vv. 5-6); il bagno della musa nelle acque di Sirmione dimostra implicitamente la sua disponibilità a farsi nume tutelare dell'eros baiano, e consente la richiesta: *ne tu, Pieri, ne benigna desis* (v. 7). Non è casuale che anche l'*Eridanus* si apra con una lunga descrizione del bagno di Venere nelle acque del fiume che dà il titolo al libro (I 1, 17-31). Le equivalenze lessicali non risultano significative quanto quelle contenutistiche: in entrambi i casi, un *liber* pontaniano di argomento amoroso si apre con una figura mitologica colta nel medesimo atto sensuale, che si consuma nello scenario chiave della raccolta: le acque di Sirmione, e dunque catulliane, per filiazione topologico-letteraria prefigurano quelle baiane<sup>18</sup>; quelle del fiume padano delineano lo sfondo dell'amore senile del poeta per Stella di Argenta, cui è dedicata l'intera raccolta. Il corpo della Musa bagnato dalle acque catulliane si presta così alla fantasia del poeta e del lettore, e consente di prefigurare altri corpi voluttuosamente immersi in altre acque termali: quelli dei giovani frequentatori delle terme di Baia, di cui saranno spettatori privilegiati proprio gli *hendecasyllabi*, cui il poeta ora si rivolge. Palmare il richiamo all'inter-testo catulliano: *Huc huc, hendecasyllabi, frequentes, / huc vos quicquid habetis et leporum* (vv. 10-11); Catull. 42, 1-2: *Adeste, hendecasyllabi, quot estis / omnes undique, quotquot estis omnes*, che vede la voce narrante nella medesima posizione orante rispetto ai versi apostrofati. Se Catullo usa il modulo della *flagitatio* per rivendicare i suoi versi, finiti nelle mani di una *moecha turpis*, che glieli nega, Pontano invece deve persuadere i suoi endecasillabi – fin da principio presentati come «spiritelli erotico-poetici»<sup>19</sup> – perché lo seguano a Baia. Il *pretium* per la loro presenza si configura come una *voluptas* a loro riservata (v. 14): il piacere che li attende sta tutto nel poter essere pubblico privilegiato dello spettacolo erotico che si consuma nelle acque termali, e quindi nell'opportunità di riportare (*enumerabitis*, v. 26) i duelli amorosi a cui assisteranno. A questa dimensione voyeuristica e da 'reportage', fa da contraltare il pericolo che sia narrato anche ciò di cui non si può andar fieri, come accade con gli amori senili, spesso fallimentari e imbarazzanti.

<sup>17</sup> Si cita d'ora in poi con la sola indicazione dei versi da I.I. PONTANI, *Hendecasyllaborum libri*, edidit L. Monti Sabia, cit.

<sup>18</sup> Il modello catulliano è dichiarato esplicitamente nei carmi a carattere programmatico, e – come vedremo – attraversa il *liber* creando una relazione speculare tra segnali di inizio (I 1; II 1) e di fine (II 37-38), a segnare la netta identità catulliana del libro.

<sup>19</sup> D. COPPINI, «*Baianum Veneres colunt recessum*»: *bagni, amore, mito, senilità e spettacolo negli Hendecasyllabi del Pontano*, cit., p. 245.

L'ultima apostrofe è infatti riservata a Marino Tomacelli, dedicatario della raccolta, nonché coetaneo del poeta, e si volge al negativo:

Hos tu sed comites, Marine, vita,  
 Baianis quotiens aquis lavis,  
 tuas ne veneres libidinesque  
 et lusus referant salaciores,  
 sis et fabula, quod senex salaxque,                    35  
 et thermas quoque balneas et ipsas  
 infames, nimio supinus uso.

Pontano consiglia al sodale di non recarsi alle terme in compagnia degli arguti versi, affinché non raccontino le sue avventure da vecchio impenitente, e non diventi lui stesso *fabula* ridicola e universale. Il motivo della *fabula vulgi*, ampiamente diffuso nella letteratura mediolatina, ci conduce per connessione lessicale a *Rvf* 1, 9-10: «Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo [...]», e ancora più puntualmente a *Secr.* III 182, dove il sentimento di vergogna è mosso dall'amore senile: *Pudeat ergo senem amatorem dici; pudeat esse tam diu vulgi fabula*. Infine, la chiusa è ironico-realistica: il coetaneo e sodale a cui può invece essere riservato ancora qualche sollazzo a Baia è il Compatre, ovvero il nostro editore napoletano Summonte, di cui le fanciulle non inseguono certo l'età, bensì il denaro. Attraverso le allocuzioni ai sodali è introdotta, così, una delle isotopie semantiche su cui si fonda questa tarda raccolta pontaniana, quella del «rapporto alternativo e concorrente tra vecchi gaudenti e giovani che sono, invece, i naturali frequentatori delle terme e di Baia»<sup>20</sup>. Il poeta, insieme agli amici, assume consapevolmente la posa di *senis*, e proprio la ricorsività con la quale i sodali sono apostrofati e protagonisti degli endecasillabi costituisce uno degli elementi di coerenza macrotestuale: l'iterarsi delle *personae* genera una continuità isotopica che va di pari passo con la corrispondenza tra livello topologico (le terme di Baia) e semantico (l'eros). Così, anche la dedica iniziale al Tomacelli non connota mecenaticamente la raccolta, ma è chiamata piuttosto a delineare un quadro comune di ideali che appartengono agli amici dell'Accademia della *Porticus Antoniana*, quelli della «*sodalitas*, la *comitas* e la *convivialitas*»<sup>21</sup>.

I successivi carmi I 2-8 proseguono la sequenza iniziale d'esordio e costituiscono un punto  $\alpha$  che vede un progressivo restringimento di campo dello scenario baiano<sup>22</sup>, secondo una «connessione di trasformazione» di tipo spaziale<sup>23</sup>: col

<sup>20</sup> A. IACONO, *Dedica, cronologia e struttura degli Hendecasyllaborum libri di Giovanni Pontano*, cit., p. 17.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Iacono ritiene che questa sequenza si limiti a I 1-7, e che I 8 rappresenti un carme di maniera che funge da intermezzo (ivi, p. 27). Tuttavia, I 8 sembra ascrivibile ai moduli dell'*exordium* ed enucleare uno dei tre temi chiave individuati da Roth, quello della *Rückkehr des Lichthes* (T. ROTH in G.G. PONTANO, *Baiae*, cit., p. 183).

<sup>23</sup> Santagata in *Dal sonetto al canzoniere* fa riferimento a «connessioni di trasformazione» e «connessioni di equivalenza» in quanto strutturatori formali del macrotesto lirico (cfr. M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989, pp. 37-48).

carne proemiale la distanza tra il poeta e Baia è data dal *dum laetis salibus sonante plectro / alterno et pede balneas adimus* (I 1, 8-9), dunque dal passo danzante del Pontano in direzione di Baia; in I 2 il vecchio poeta è giunto alle terme, dove si rivolge alle fanciulle, come annuncia il titolo, su *quid servare in balneis debeant*, le istruisce dunque sulle buone regole di comportamento di Baia, fondate sull'inseguimento dei piaceri e dell'amore. Il carne successivo compie quindi un ulteriore passo in avanti: in I 3 non solo si muovono sulla scena baiana due personaggi che rispondono pienamente alla regola amorosa delineata dal Pontano nel precedente carne, cioè una certa Batilla che ha per *comes* Cupido in persona (*Baianas petiit Batilla thermas / dumque illi tenerit comes Cupido*, vv. 1-2), ma l'epigramma li segue fin nel talamo (*dum molli simul in toro quiescit*, v. 4), dove la fanciulla approfitta del sonno del dio per sottrargli l'arco. Da questo momento, l'utilizzo della deissi contribuisce alla coesione del sistema-*liber*<sup>24</sup>: *huc et huc* la fanciulla scaglia dardi, il poeta addita le frecce sottratte con *his sagittis* (vv. 9-11), così che la distanza tra la voce narrante e le *personae* dell'epigramma risulta appiattita e conformata all'isotopia semantico-topologica delle terme, che delinea lo spazio d'azione degli endecasillabi maliziosi, e dei soggetti di cui ci raccontano le piccanti avventure. La conclusione di I 3 è giocosamente drammatica e richiama la memoria intertestuale catulliana: *Nil, o nil reliquum, miselli amantes, / nil his impenetrabile est sagittis: / heu, cladem iuvenum senumque, Baias!* (vv. 10-12); Catull. 3, 13-16: *At vobis male sit, malae tenebrae / [...] O factum male! O miselle passer!* In entrambi i casi, la chiusa è costruita attraverso i moduli della deprecazione, e l'oggetto apostrofato ha in comune la natura e il grado dell'aggettivazione: la miseria del passero sta nella sua mortalità, quella degli amanti pontaniani nelle altrettanto inesorabili frecce di Batilla e, per coerenza metonimica, nella *cladis* baiana. Attraverso l'assunzione di una «*lingua poetica* che pullula di diminutivi e vezzeggiativi»<sup>25</sup> il Pontano ribadisce così l'identità catulliana della sua raccolta, forse giocando anche con la necessità posizionale del suo carne, in terza sede come quello catulliano.

La chiusa di I 3, 12, in cui Baia è dipinta come *cladem iuvenum senumque*, funziona inoltre da ponte con l'incipit di I 4 secondo una connessione di equivalenza: se Baia colpisce anche i *senes*, allora sarà pericolosa anche per il nostro anziano poeta, costretto ad apertura del successivo carne a pregare Ermione, cui è rivolto l'epigramma, perché nasconda il suo seno: *Me, quem frigida congelat senecta, / irritas male calfacisque: quare, / praedico, tege candidas papillas* (vv. 3-5). Se prima Batilla attaccava con le frecce di Cupido, ora la donna usa come arma il suo stesso corpo: il vago erotismo mitologico è prontamente sostituito dalla materialità corporea degli istinti, in nome della quale persino l'anziano poeta può ritrovare l'ardore giovanile, offrendosi sì come vittima della *cladis* amorosa, ma non senza aver degnamente combattuto: *Quare, aut contege candidas papillas [...], / aut, senex licet, involabo in illas, / ut possim iuvenis tibi videri* (vv. 16-19).

<sup>24</sup> Sull'utilizzo del deittico e la coesione macrostrutturale cfr. E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, cit., p. 57.

<sup>25</sup> A. IACONO, *Dedica, cronologia e struttura degli Hendecasyllaborum libri di Giovanni Pontano*, cit., p. 28n.

Ma l'inequivocabile carattere sensuale della raccolta e della sua ambientazione può trovare anche altre forme: il carattere didascalico-erotico degli *Amores* ovidiani permea una serie di carmi prescrittivi, modulati sotto forma di *leges*, che hanno un referente concreto nelle *tabellae* apposte al di fuori dei bagni termali, a riportare indicazioni e controindicazioni delle acque. La riproduzione poetica di questo modello extratestuale si realizza significativamente all'inizio della raccolta: le *tabellae* assumono così una funzione programmatica, delineando un tracciato poetico ben definito, per una raccolta che ha bisogno di conchiudersi nel suo spazio topologico e letterario per imporsi come alterità rispetto alla storia. Così, «gegen das Chaos und die Brutalität der Gegenwart»<sup>26</sup> si pone l'atmosfera di travolgente eros delle terme di Baia, di beffe tra compari, di spensieratezza e *cachinni* – mentre fuori, si accrescono le ombre dell'invasione francese e spagnola, la consapevolezza che la fertile stagione dell'umanesimo alfonsino si è esaurita, che la corte, la città, vanno mutando, e solo nella fuga extraurbana, nel luogo del ristoro, si può ritrovare illusoriamente un momento precario di irenica serenità.

Il richiamo alla legge, palmare fin dal titolo enunciativo in carmi come I 2 *Puellas alloquitur admonens quid servare in balneis debeant*; I 5 *Ad Marinum Tomacellum de lege balneorum virginibus dedicatorum*; I 7 *Balneae loquuntur*, nei quali l'erotismo coatto delle terme fa sorridere, permea anche altri poemi, nei quali il poeta mostra con sotterraneo zelo l'azione regolatrice di una *lex* che, svincolata dal riferimento materiale della *tabella*, assumerà di volta in volta significati più o meno cogenti. Così, in I 6, 26-27, si fa riferimento ad una legge naturale in accordo alla quale il progredire dell'età segna ed assegna a giovani e anziani i differenti ambiti di pertinenza: *Hoc aetas iubet utraque et sodalis, / hoc et balnea sicculaeque arenae*; mentre è più complessa la struttura del poema-*lex* I 11, 14-20, dove la geminazione del deittico *hic* introduce la descrizione delle acque baiane come luogo dove è lecito ed è possibile (*hic fas est; hic licet; hic licet [...] et licet*) dedicarsi ai giochi amorosi, fondati sul mutuo scambio tra giovani e fanciulle, dal momento che: *Baianae hoc statuunt lavationes* (v. 20). Il *mutuus amor* è uno degli elementi imprescindibili dell'eros baiano, come dimostrano anche i versi successivi:

[...] Queretur Agnes	25
demorsam sibi lingulam? Licebit	
Agneti tenerum proci labellum	
insignisse nota. Dolebit Aulus	
negatum sibi basium? Licebit	
triplex basiolum dedisse amicae.	30

L'ingiustizia commessa dall'amata che non ricambia l'amante in Sapph. 1 qui appare come una memoria poetica rovesciata, sia nella bidirezionalità dell'amore, sia nella concreta e corporale raffigurazione dello stesso<sup>27</sup>: il torto erotico consiste

<sup>26</sup> T. ROTH in G.G. PONTANO, *Baiae*, cit., p. 179.

<sup>27</sup> SAPPH. 1, 19-24: [...] τίς σ', ὦ / Ψάπφ', ἀδικήεις; / καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει, / αἱ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει, / αἱ δὲ μὴ φιλεῖ, ταχέως φιλήσει / κωὺκ ἐθέλοισα. Anche I 25 presenta per contrasto il tema del *mutuus amor* e richiama l'intertesto saffico con Venere che si fa *ultricem divam* (v. 17) di un amore non corrisposto. Interessante che I 25, pur in una sezione

ora in un morso sulla lingua che verrà prontamente restituito all'amante, in un bacio negato che sarà riscattato con tre baci rubati all'amata<sup>28</sup>. A tutela di queste promesse, si stagliano *leges e foedera* (vv. 32-33) che regolano i rapporti entro le acque erotopoietiche di Baia, garanti della reciprocità dello scambio amoroso, dell'accordo e del godimento che trova nelle acque termali una naturale alcova.

Così, se sulla dominante spaziale offerta dallo scenario baiano si incardinano una serie di motivi, è proprio da questi che sembra poter nascere, per continuità o per contrasto, la possibilità di altre dimensioni, topografiche ed emozionali. Ne è esempio il dittico di ambientazione familiare I 12-13, che segue la terna I 9-11 dedicata agli amici, e introduce il lettore ad una dimensione più intima e segreta: ciò che fino a questo momento sembrava offrirsi all'occhio indiscreto e malizioso di un qualunque frequentatore di Baia, ora si schiude in modo esclusivo per un lettore selezionato. Dinanzi agli affetti domestici, il poeta non nasconde la sua età, né vi costruisce dialettiche opposizioni: in I 12, Pontano si presenta pacificamente come *senis mariti* per la moglie Adriana, *patri seni* per i figli (vv. 3, 15); in I 13, indirizzato proprio alla consorte, trasfigurata letterariamente in *Ariadna*, la compagna diventa il motivo per cui la senilità del poeta può essere ancora un'età florida: *per te vel viridis mihi senecta est* (v. 3). La connessione di equivalenza tra i due carmi può essere così spiegata nel senso di un nesso causa-effetto invertito: il poeta può vivere felicemente la sua età in I 12 grazie alla presenza benefica della moglie, così come è descritta in I 13. La connessione si consolida attraverso la sequenza poliptotica iniziale di I 13, 1-5: *senis; senecta; senem; seniles; senex; senectam*, che culmina nella significativa paronomasia: *et canus iuvenum cano furores* (v. 6). Il verso sancisce un legame finora taciuto tra l'età senile e la poesia, nell'ipotesi di un riscatto poetico che restituisce al vecchio Pontano i furori giovanili attraverso il canto: se l'amore coniugale si configura mediante *topoi* non particolarmente originali, la vera eredità del carne sembra stare tutta in questa dichiarazione di poetica celata in un contesto di dedica amorosa<sup>29</sup>.

A ben vedere, la dedica alla moglie si impone all'attenzione del lettore anche perché è seguita da una descrizione insistita di un'altra donna: al dittico familiare si contrappone immediatamente la sequenza di carmi che ruota intorno alla *descriptio pulchritudinis* di Batilla<sup>30</sup>. Il carme I 14 *Ad Batillam de amaraco colenda*

dedicata agli amori degli amici del Pontano (I 24-27), interrompa la connessione di equivalenza tra I 24 e I 26, evidenziata dalla ripetizione del sintagma catulliano *veneres cupidinesque* (I 24, 16; I 26, 5; CATULL. 3, 1; CATULL. 13, 12), coerente in contesto di amori felici e ricambiati.

<sup>28</sup> In II 13 ritroviamo il topos della *flagitatio* erotica: Focilla piange per riavere indietro il bacio donato a Pontano, il quale promette di restituire *triplex basium* (v. 6) in cambio di una sola lacrima della fanciulla.

<sup>29</sup> Oltre che nel dittico I 12-13, Adriana appare come protagonista e dedicataria di II 29 *Ad uxorem*, un desolato epigramma in cui il poeta accusa la moglie defunta di averlo dimenticato e di non fargli visita neppure nei sogni. Sebbene Dennis *ad loc.* identifichi la *uxor* dedicataria in Stella, Iacono ritiene si tratti di Adriana, sulla base delle atmosfere che ricordano le elegie a lei dedicate nel *De amore coniugali*, e del collegamento intertestuale a *Lyr. 9, Uxorem de somnis alloquitur*. Inoltre, l'epiteto di *uxor* sembra riservato ad Adriana, mentre Stella è la semplice *puella* cui è dedicato I 28.

<sup>30</sup> Un medesimo contrasto, che coinvolge Adriana, anima al suo interno il dittico II 28-29, il primo indirizzato *Ad Marinum Tomacellum et Petrum Compatrem*, il secondo, come



coglie il poeta intento ad osservare la fanciulla mentre cura la maggiorana: il desiderio suscitato dalla visione della scena, nell'anziano poeta può essere calmato proprio dalla pianta dalle note proprietà sedative, *rarum cupidi senis levamen* (v. 6)<sup>31</sup>. Nel carme successivo, scopriamo infatti che Batilla fa soffrire il vecchio amante, al quale si nega, il che ingenera la formulazione tradizionale e dialettica del desiderio amoroso: *Nata est de lacrimis mihi voluptas* (I 15, 6). Ma proprio l'oziosa topica non convince, poiché la *dolendi voluptas* – sintomo per Petrarca di un amore tormentoso – non è mai inseguita seriamente dal Pontano degli *Hen-decasyllabi*, in cui semmai la sofferenza funge da pungolo del desiderio<sup>32</sup>.

Alle due sequenze contrapposte, segue la *varietas* centrale del primo libro, secondo il modello catulliano; solo per i finali carmi I 24-32 si può individuare una catena unitaria sulla base della dedica agli amici del poeta, affiancati dalle donne amate. Il secondo libro ha invece struttura più organica: si distingue un secondo punto  $\alpha$  costituito dai carmi II 1-3; un ciclo di dieci carmi erotici dedicati a Focilla (II 4-5, 7-8, 11-14, 16-17)<sup>33</sup>, inframmezzati e seguiti da carmi di dedica a sodali e altre donne; il dittico finale II 37-38 che forma il secondo e definitivo punto  $\omega$  della raccolta.

Il secondo carme proemiale II 1 riprende in apertura le atmosfere mitopoietiche di I 1: il paesaggio flegreo, illuminato dalla presenza di Camene e Muse, si presta a farsi sfondo di canti e danze divine, in un quadro di perfetta corrispondenza resa da chiasmi, anafore e poliptoti che costituisce l'impalcatura formale dei vv. 1-9:

abbiamo visto, alla moglie. Lo slittamento non sta tanto nella dedica, quanto nel suo sviluppo interno: *exemplum fidei atque amoris unum* è definito il sodalizio amicale rappresentato in II 28, 6; viceversa, con una amara equivalenza lessicale, il poeta connota il *fallax amor [...]*, *nihil fedele* (II 29, 4) di Adriana, che morendo lo ha lasciato solo. Il verso II 28, 6 risulta ipersignificante anche perché, come nota Roth, è uno dei soli tre versi che si ripetono identici nel corso della raccolta (cfr. T. ROTH in G.G. PONTANO, *Baiae*, cit., p. 183). Esso era già in I 22, 23 *Turtures alloquitur sciscitans eas de amoris natura*, posto a chiusura di un carme in cui le tortore sono elevate a simbolo di un amore la cui costanza si misura nel contrasto con la volubilità degli uomini: *nostris nam variant subinde amores* (v. 6). Ne consegue che il tema della *treuen Liebe* non è esemplato dal Pontano sul modello umano, che conosce un'eccezione nell'amicizia, ma semmai su quello animale.

<sup>31</sup> Per cui cfr. il dialogo a distanza, con connessione di equivalenza per relazione antonimica, con II 29, 2: *o fallax senis mei levamen [...]*, ancora in riferimento all'amore perduto di Adriana.

<sup>32</sup> Cfr. T. ROTH in G.G. PONTANO, *Baiae*, cit., p. 181: «Was Petrarca als Symptom einer quälenden Liebe und Weltverfallenheit beklagt, wird von Pontano als erotischer Reizverstärker eingefordert».

<sup>33</sup> Focilla è l'epiteto per la donna dagli occhi dardeggianti a cui Pontano dedica una buona parte del secondo libro. L'isotopia di *persona* è costruita attraverso una connessione di tipo retorico nel corso dei dieci carmi: il corpo di Focilla si ritrova frammentato in una sineddoche erotica che predilige di volta in volta gli *ocelli* (II 4; 7; 12; 14; 16; 17), i *capilli* (II 5), le *labella* (II 11) della donna. In particolare, trova sviluppo il *topos* degli occhi portatori di luce, già delineato in I 8 per Deianira. La connessione di equivalenza tra i due carmi è saldata dalla geminazione del verso finale di I 8, 12: *et lucem pariter diemque redde*, che trova identica collocazione alla fine di II 17, a chiudere significativamente il ciclo dei carmi per Focilla. Il tema della *Rückkehr des Lichtes* non si limita in verità agli occhi, ma assume connotati più marcatamente sensuali in carmi come in I 23, dove sono i lucenti seni di Lucilla a sprigionare raggi luminosi.

Et fontis calidos amant Camenae  
 et Musae calidis aquis lavantur  
 et Musae placidos colunt recessus  
 et dulcis numeros amant Camenae  
 et Musae choreis, choris Camenae                   5  
 traducunt rapidos per antra soles,  
 et soles rapidi tepent per antra,  
 dum Musae placidas agunt choreas,  
 dum mollis agitant choros Camenae.

Pontano non ha più necessità di specificare che si tratta di Baia, perché ai suoi lettori basta la menzione di fonti, acque e grotte per localizzare la poesia del *liber*, e significativa appare la congiunzione incipitaria, reiterata anaforicamente, che veicola una progressione di senso spazio-temporale: gli endecasillabi-*voyeurs* non hanno osservato nel corso del *liber* solo i piaceri dei giovani bagnanti, ma hanno colto l'intera atmosfera di grazia in cui è immerso il *locus amoenus* termale. Così, nell'incipit di II 1, tra le muse, lo scenario flegreo e la musica si realizza quel *mutuus amor* finora osservato per gli amori baiani, ma qui configurato come uno scambio naturale, gratuito e perfetto. Questa corrispondenza amorosa è banalizzata nella dimensione umana, che interrompe brutalmente il quadro edenico fin qui delineato: *Nobis tristitiae gravesque curae / mulcendae numeris, Marine, et inter / ludendum cyathos* (vv. 10-12). Il pronome personale segna l'intromissione di Pontano e del Tomacelli, e porta con sé la trivializzazione della relazione con gli elementi appena descritti, come dimostra il poliptoto che trasforma i *numeros* oggetto di amore delle Camene di v. 4, nell'ablativo di causa efficiente *numeris* di v. 11: le battute poetiche sono chiamate in modo strumentale ad alleviare le angosce dei due sodali, che solo la poesia e il vino possono attenuare. Il proemio si fa ora più politico e personale del punto α del primo libro: l'apostrofe a Tomacelli, programmatica qui come in I 1, veicola l'auspicio nella pace promessa dall'ascesa di re Ferrantino: [...] *Bene ominemur: / pax est Italiae futura, pacem / et vina et choreae et Venus sequuntur, / hac et balnea lege sunt colenda* (vv. 13-15). La topica della *lex* ritorna ed è funzionale a creare il vincolo tra questo augurio e le terme: i *balnea* baiani non esistono dunque al di fuori della storia, ma applicano ad essa la stessa regola pacifista che vige al loro interno, imponendo alla realtà una distorsione in senso utopico-bucolico, che ha per fondamenti *et vina et choreae et Venus*. Segue quindi una ulteriore allocuzione, secondo il modulo ricorsivo già osservato per I 1, rivolta a *Charites* [...] / *Syrmio* [...] / *cineres Catulliani* (vv. 16-18), che veicola la dichiarazione di poetica: *cantu dum senium levo molestum* (v. 19). Sono chiariti così gli ulteriori effetti della chiosa programmatica di I 13, 6: *et canus iuvenum cano furores*; nella poesia Pontano non solo allevia le pene della vecchiaia, ma evidentemente rincorre e raggiunge, per il tempo di un fugace scorcio, i panorami di una giovinezza ormai perduta. La consapevolezza di questa distanza, temporale e generazionale, ridefinisce e limita nuovamente il campo di azione dei *senes*, e si esprime con la stessa formula esortativo-negativa di I 1, 31-32, e rivolta allo stesso sodale: *Hos tu sed comites, Marine, vita / Baianis quotiens aquis lavis*, ora resa mediante litote in II 1: *Ne tu, ne calidas, Marine, thermas / intres cum tenera senex puella*, che culmina in un'affermazione dal sapore

gnomico: *nil habet socium senex puellae, / a sene omnimodis puella differt* (vv. 20-23). Si apre quindi una divaricazione spaziale, che mette in crisi e ridelinea l'isotopia baiana: *thermae nam iuvenes decent, tabernae / Leneae invalidos senes [...]* (vv. 27-28). Se nel vino e nella taverna l'anziano trova quel piacere che invece il giovane può rincorrere tra le *deliciae* delle terme, e se un poeta ormai vecchio allestisce questo libro, diventa facile cogliere la vena nostalgica che lo permea: la *senum voluptas* che chiude significativamente il componimento, ridotta al piacere scarno della taverna, stride con la spumeggiante realtà degli *Hendecasyllabi*, attraverso la quale il Pontano tenta *in extremis* «la partecipazione, l'immedesimazione nella vita dei giovani»<sup>34</sup>.

Risulta per questo interessante il successivo carne II 2, che innesta ancora una variazione sulla topica della *voluptas*. A carattere programmatico sulla poesia erotica e leggera, esso è già presente nella redazione parmense, la primigenia raccolta degli *Hend.* del 1496, consistente di soli 25 carmi<sup>35</sup>. Esso ha una vena più marcatamente personale del precedente: piuttosto che alla descrizione oggettiva del 'loro' delle Camene di II 1, 1: *Et fontis calidos amant Camenae*, si ricollega al 'noi' del Pontano e del Tomacelli, cui corrisponde ora il soggetto plurale costituito dal poeta e del dedicatario Elisio Calenzio di II 2, 1: *Blandis versibus, Elisi, iocamur*. Il verbo peraltro riprende con una connessione di equivalenza l'epiteto con cui si era definito Pontano nella poesia precedente: *seni iocanti* (v. 16), preparando quel gioco poetico che si realizza attraverso la successiva *Anrede* a Fannia<sup>36</sup>. Attraverso l'apostrofe alla fanciulla si innesta una violenta fantasia passionale: la battaglia d'amore tra Pontano e la ragazza si consuma in una lotta sanguinosa e brutale che la lascia con *sucto gutture, pressulis labellis / sucto pectore, sicculis ocellis* (vv. 21-22)<sup>37</sup>. Se a II 1, 19 il poeta dichiarava che con la sua poesia dava sollievo al *senium molestum*, ora ciò che è molesto sono i vestiti, impedimento all'assalto amoroso: *Ac ne pallia sint molesta nobis, / nudis corporibus cienda pugna* (II 2, 23-24). L'equivalenza è coerente: la poesia non solo attenua le molestie della vecchiaia, ovvero tutto quell'insieme di circostanze che impediscono al poeta di coltivare i furori giovanili, ma può arrivare a consentire al poeta di recuperare la forza dello *iuvenis*<sup>38</sup>. Così, l'invito a Calenzio di giocare coi *blandis versibus* (v. 1) si configura come un programma di vita e di poesia delineato nei versi successivi, che vedono

<sup>34</sup> D. COPPINI, «*Baianum Veneres colunt recessum*»: *bagni, amore, mito, senilità e spettacolo negli Hendecasyllabi del Pontano*, cit., p. 257.

<sup>35</sup> Il Palatino Parmense 276 della Biblioteca Palatina di Parma (= P) è il più importante codice della tradizione manoscritta degli *Hend.* Esso fu trascritto nel 1496 dall'originale autografo di Pontano, dove erano presenti i primi 25 componimenti della raccolta.

<sup>36</sup> La fanciulla era già apparsa in I 19, dove le sue labbra – secondo il modulo della sineddoche già osservato per Focilla – sono protagoniste assolute del brevissimo epigramma.

<sup>37</sup> Interessante che Monti Sabia traduca *ad loc.* *sicculis ocellis* con «occhi pesti», rivelando forse come la sensibilità moderna possa leggere la fantasia erotica del Pontano nel senso di una violenza carnale (cfr. G.G. PONTANO, *Poesie latine*, a cura di L. Monti Sabia, Torino, Einaudi, 1977), laddove Dennis scegliendo il più letterale «eyes dried out» sembra scartare l'eventualità di lividi sul volto di Fannia (G.G. PONTANO, *Baiae*, ed. R. G. Dennis, Cambridge-London, Harvard University Press, 2006).

<sup>38</sup> Non solo la poesia, ma anche le donne amate dal Pontano possono restituire la giovinezza: cfr. i carmi I 4; 13; II 16.

l'accumulazione di *blandus* (reiterato ben 12 volte nei vv. 1-12), cui corrisponde il *nudus* dei corpi che si scontrano sensualmente (7 volte nei soli vv. 25-27). Ancora, all'intimità del letto come luogo dell'incontro, fa da *pendant* la pubblicità delle finestre spalancate, che potrebbero metaforicamente assurgere al ruolo della poesia erotica del Pontano, affacciata su scenari di intimità grossolana, sfacciata, sconcia. Ad ogni modo, il piacere senile della taverna di II 1 è subito sconfessato in questo carne, dove *nil, blandum nisi, quaeritat voluptas* (v. 12): la prospettiva edonistica costituisce evidentemente ancora l'orizzonte in cui si muove Pontano che, almeno nella fantasia poetica, immagina di partecipare agli scambi amorosi delle terme, pur nella consapevolezza che «protagonisti del gran teatro di Baia sono i giovani»<sup>39</sup>.

Una forte connessione intertestuale caratterizza inoltre i carmi II 2 e II 3: il dedicatario Andrea Contrario è menzionato nel dialogo *Antonius*, dove, «together with Elisius [...] he discusses Cicero and Virgil»<sup>40</sup>. Ma i due interlocutori del dialogo risultano accostati per opposizione nei due carmi contigui: a Calenzio, come abbiamo osservato, il poeta dedica un carne programmatico, dai toni assai vivaci, che rimodulano l'isotopia della *voluptas*, rendendola accessibile al poeta seppure *senis*; a Contrario, è indirizzato un epigramma esornativo, dove la lode agli studi di filosofia del sodale modula metapoeticamente la topica vecchiaia-giovinezza, che trova un riscontro mitologico nelle figure di *Talia* e *Sophia*, e dunque nella polarità tra la poesia leggera che arride agli *iuvenes* e la filosofia che spetta agli anziani. La dialettica generazionale continua così ad arricchirsi, o disegnando nuove relazioni antonimiche, come in questo caso, o attenuando polarizzazioni precedentemente configurate, come nel carne precedente.

Il luogo in cui la costellazione di temi che ha trapunto il *liber* trova fissazione nel cielo macrostrutturale della raccolta è, comunque, nel segnale di fine formato dai carmi II 37-38. Il primo dei due epigrammi è un lungo carne eziologico dedicato a Suardino Suardo, dove avviene una significativa sovrapposizione tra *personae* e spazi: non solo Sirmione diventa qui a pieno titolo ninfa catulliana, e assume la voce poetica per raccontare il mito sull'origine delle qualità erotopoietiche delle acque baiane, non solo le ninfe partenopee già presenti nella produzione pontaniana (*Antiniana*, *Patulcis*, *Sebethus*) la accompagnano<sup>41</sup>, ma gli stessi elementi morfologici del paesaggio flegreo agiscono in continuità e coerenza con l'atmosfera prevalente della raccolta. Per cui in II 37, 116-17: *ipsa et litora et ipsi ament recessus / et tellus amet atque ament lacunae*; vv. 131-32: *et litus sciat et sciant lacunae / et colles quoque sentiant te amare*. Grotte e spiagge diventano a loro volta attori di eros, dopo essere stati oggetto dell'amore delle muse nel carne proemiale II 1, purché i dedicatari della poesia pontaniana cedano a loro volta alle delizie

<sup>39</sup> D. COPPINI, «*Baianum Veneres colunt recessum*»: *bagni, amore, mito, senilità e spettacolo negli Hendecasyllabi del Pontano*, cit., p. 257.

<sup>40</sup> R.G. DENNIS in G.G. PONTANO, *Baiae*, cit., p. 215.

<sup>41</sup> Per la raffigurazione mitopoietica del paesaggio partenopeo, cfr. soprattutto la *Lyra*, che si apre sotto l'egida delle due ninfe che personificano le ville suburbane di Pontano: *Antiniana*, per la villa di campagna situata ad Antignano, sulla collina del Vomero; *Patulcis* per la casa di Posillipo.

baiane e purché quella dimensione voyeuristica riservata agli endecasillabi fin da I 1 si rinnovi, estendendosi a tutti gli elementi del reale che, localizzandosi sulla scena baiana, possono farle da pubblico. Proprio i versi sono ancora una volta apostrofati e chiamati ad essere presenti in II 37, 3: *Adeste, hendecasyllabi [...] / mulcete et placidos sinus legentem / et cantu et numeris Catullianis*; l'*Anrede*, che ribadisce la matrice catulliana degli endecasillabi, risulta tanto più preziosa perché è l'ultima che il poeta rivolga ai suoi versi, prima di salutarli nel congedo finale.

Secondo una connessione di trasformazione, II 38 si apre infatti con l'addio agli 'spiritelli' che hanno seguito fedelmente Pontano tra i piaceri di Baia: *Havete, hendecasyllabi, meorum, / havete, illecebrae ducesque amorum, / havete, o comites meae senectae* (vv. 1-3), con l'anafora iniziale a verbalizzare pateticamente un distacco doloroso. In questo senso, II 37 «is properly the last poem in the work», mentre II 38 «is a postlude»<sup>42</sup>, un consuntivo finale che consente al poeta di chiudere il sipario sullo spettacolo baiano, e di emergere dal fondo, mostrando al pubblico cosa resta davvero dopo gli endecasillabi. La stessa poesia, giunta al suo termine, può acquisire definizione e compiutezza, esplicitare il pubblico a cui si rivolge, chiarire la sua identità: *Ergo qui, iuvenes, meas legetis / nugas* (vv. 8-9); a quei giovani a cui appartiene il tempo della *libido* e della *voluptas* Pontano affida le sue poesie, catullianamente definite *nugae*. Contro questa compiutezza, si staglia la frammentazione del poeta negli oggetti a cui si è affidato, così come ci conferma il poliptoto del possessivo: *hendecasyllabi, meorum* (v. 1); *meae senectae* (v. 3); *meas [...] / nugas* (vv. 8-9); *cineri meo* (v. 10); il peso dell'esistenza grava sul segnale di chiusura, ma l'apparente irriducibilità ad unità – che non sia la morte – delle componenti della vita trova la sua soluzione nel momento in cui il *liber*, inteso come organismo macrostrutturale, è chiamato a costituire un necessario «elemento aggiuntivo di senso»<sup>43</sup>. Così, la ripresa lessicale di elementi di I 1 chiude con circolare coerenza i percorsi aperti nel primo libro: innanzitutto, quell'esortazione a Tomacelli di evitare la compagnia degli endecasillabi: *hos tu sed comites, Marine, vita* (I 1, 31), qui trova una singolare appendice, poiché Pontano presenta in sede finale i versi come *comites meae senectae* (v. 3). Quindi, segue I 1, 7, la richiesta alla Pieride: *ne benigna desis*, ripresa in II 38, 12: *non unquam violae roseque desint*, con la stessa formulazione al negativo che veicola la metamorfosi musiva di Adriana, come conferma la successiva connessione: I 1, 2: *et cantum cholis et colis choreas*; II 38, 14: *uxor perpetuas agat choreas*. Risulta poi ridondante il riferimento al gioco, che si sviluppa sia intratestualmente, che nel dialogo tra i due carmi, in I 1, 12: *iocorum simul et facietiarum*; v. 17: *ludetis simul atque prurietis*; v. 22: *et ludunt simul et simul fiventur*; v. 34: *et lusus referant salaciores*, esso descrive l'atteggiamento faceto degli endecasillabi; in II 38 il tema

<sup>42</sup> R.G. DENNIS in G.G. PONTANO, *Baiae*, cit., p. 226.

<sup>43</sup> Santagata ipotizza che la poesia del lirico quattrocentesco, integrato pienamente nel suo *milieu* socio-culturale, abbia come sbocco naturale la forma frammentaria e dispersa, mentre «un poeta che le circostanze tengano ai margini di quegli ambienti, o quello stesso poeta già in essi integrato e poi traumaticamente isolato dagli eventi storici», tende a ricercare «le forme chiuse, le strutture unitarie, il *liber* come elemento aggiuntivo di senso» (M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere*, cit., p. 17).

assume la forma della chiusura: *Sit lusum satis et satis iocatum / et finem lepidi sales requirunt / est certus quoque terminus cachinnis* (vv. 5-7), con il pleonasma sinonimico *finem/terminus* e con l'ultimo lessema di chiara ascendenza catulliana, che era programmaticamente presente anche in I 1, 27: *Quot suspiria, murmura et cachinnos [...]*<sup>44</sup>. Altrettanto cruciali sono le connessioni lessicali con il punto  $\alpha$  del secondo libro, come quella che traccia un significativo ponte tra *cineres Catulliani* (II 1, 18)<sup>45</sup> e *cineri meo* (II 38, 10): la dichiarazione di poetica implicita nel riferimento all'*auctor* classico ridefinisce la natura degli elementi, perché se Catullo, sotto forma di cenere inerte, può essere chiamato dall'umanista a tutelare la sua poesia, in qualità musiva, allora anche Pontano, pur ridotto in cenere, può affidare al futuro la speranza della gloria poetica<sup>46</sup>. La morte del poeta è rappresentata secondo una duplicità materialistico-spirituale: da un lato, l'*urna* (v. 11) è il nuovo e definitivo posto che spetta a Pontano, l'estrema dimora che contiene il *cineri meo* (v. 10), ultima sua traccia materiale, dall'altro, i Campi Elisi sono la trasfigurazione edenica dell'oltretomba, una realtà rifulgente di danze e di ambrosia in cui il poeta colloca significativamente la compianta moglie Adriana. Ma proprio l'*urna* risulta il *medium* tra la realtà dei vivi e quella dei morti, essendo essa l'oggetto attraverso il quale i giovani lettori rivolgono al poeta i loro auspici (vv. 11-14):

‘Sit tellus levis et perenni in urna  
Non unquam violae rosaeque desint,  
tecumque Elisiis beata campis  
uxor perpetuas agat choreas  
et sparsim ambrosii irrigent liquores.’

La conclusione è coerente: all'ideale dell'amore coniugale, realizzato in prospettiva escatologica, fa da *pendant* la *voluptas* come dimensione erotica propria della giovinezza, nella quale si sostanzia l'augurio che il poeta indirizza di rimando agli *iuvenes* (vv. 16-19)<sup>47</sup>:

<sup>44</sup> Il tema del gioco è motivo frequente nel canzoniere: solo prendendo le ricorrenze lessicali di punto  $\alpha$  e punto  $\omega$ , vediamo I 2, 9: *gaudet blanditiis Amor iocisque*; I 3, 5: *ac ludos facit improbasque rixas*; I 6, 12: *senum delicias, iocos seniles*; I 7, 8-9: *nec tu defueris comes iocanti / aut ore, aut femore, aut manu iocisve*; II 2, 1: *Blandis versibus, Elisi, iocamur*; v. 5: *et blandus Iocus et Venusque blanda*.

<sup>45</sup> Una connessione di trasformazione è delineata invece tra II 1, 16-18: *Assitis, Charites [...]* / *assis, Syrmio [...]* / *assitis, cineres Catulliani*; e II 2, 11: *vale durities Catoniana*, in cui sempre attraverso il modulo dell'*adlocutio* il poeta circoscrive in senso metapoetico la propria compagnia.

<sup>46</sup> L'ambientazione funeraria e il tema della fama rimanda all'intertestato di *Urania* 5, 912-982. Nel finale del poema astrologico, Pontano immagina che la figlia Lucia Marzia, – di cui sublima il precoce lutto nella fantasia poetica di un catasterismo – custodendo dall'alto il sepolcro paterno, lo faccia sfolgorare tanto che la stessa Fama giunge a visitare la tomba del poeta, destinata ad essere omaggiata da viandanti, muse e ninfe.

<sup>47</sup> Il modulo dell'auspicio richiama intertestualmente il singolare punto  $\omega$  del primo libro, il carme I 32 *De Albini munusculis*, dove è stigmatizzata l'avarizia di Alfonso duca di Calabria, in contrasto con la liberalità di Giovanni Albino, sodale dell'Accademia. A quest'ultimo, il

Sic vobis in amore nil amarum,  
 nil insit nisi dulce; sic amando  
 et noctes pariter diesque agatis,  
 assistat lateri et comes Voluptas.

L'amore sembra riconfigurarsi pacificamente in questo carme conclusivo: la divaricazione aperta brillantemente nel carme proemiale – col Tomacelli e il Compatrie rappresentati come amanti impenitenti, ma inadeguati per età e forze ai giochi amorosi di Baia – trova qui compensazione e tenera mitezza. Il poeta infatti, che ha avuto nella sua anzianità gli endecasillabi come *comites* (v. 3), immagina ora di raggiungere, in loro compagnia, una ulteriore meta. In vista di questa transizione, il poeta subisce una metamorfosi, e la sua identità corrisponde a quella di cenere, così che si ritrova diviso nel modo più palmare dagli *iuvenes* che leggono le sue poesie, che non solo sono giovani, ma più essenzialmente vivi. Questa apparente esasperazione del divario generazionale pure trova però un confortante argine entro il quale scorrere: per i giovani, come per il poeta, si prospetta un futuro fiorito, lieve e danzante, dove l'amore continui a spirare brezza di vita. La chiusa del carme e dell'intera raccolta, in posizione finale ed enfatica, è affidata alla *Voluptas*: nell'augurio che il Piacere sia al fianco dei giovani cui il poeta indirizza il suo *liber*, il Pontano sembra salutare una presenza familiare, un nume benefico che è stato suo *comes* lungo il tempo della sua esistenza, come lungo il tracciato poetico del suo tardo, e per questo utopico, canzoniere d'amore.

poeta augura: *Albinum faciles ament puellae, / Albino faveat Venusque Amorque* (vv. 15-16), col congiuntivo desiderativo che veicola l'augurio per Albino di incontrare amori facili e felici, mentre per Alfonso il poeta prospetta, maledicente, donne stizzose e persino la moglie essergli nemica a letto. La *nequitia* di Drusula delinea una connessione di trasformazione con I 16 *Ad Alfonso ducem Calabriae*, dove è raffigurato un quadro di perfetto amore tra il duca e la sua donna. Finemente sorniona la transizione olfattiva: in I 16 il duca beve l'alito di Drusula, *cui cedunt Arabes Syrique odores* (v. 7), laddove la chiusa di I 32 immagina che la donna, accogliendo il marito nel talamo, *caepas simul haliumque ructet* (v. 21): evidentemente, il duca non merita diversa accoglienza per l'offeso Pontano, che rivendica con questo carme i *caseoli* promessigli, e mai ricevuti.

ABSTRACT

The *Hendecasyllaborum libri* would seem to have been composed at different times, but not in a long period of time, probably in the decade 1490-1500, significant years for Pontano, who found himself facing the mourning of his beloved wife Adriana and witnessing the descent of Charles VIII to Naples. Faced with the advance of history, the fragmentation of affections and the reality of the court, Pontano set up a «sozialerotische Utopie» with the thermal baths of Baia as a privileged setting, a place of worldly retreat and pleasures. For this reason, the title as proposed by Summonte identifies what Enrico Testa would define as the two «generators of coherence» of the canzoniere: the metrical choice, which privileges the phalaecius endecasyllable, and the Baia setting. The endecasyllable builds a refined bridge with the classical auctores, Catullus and Martial, while Baia, rather than a tangible setting, is a 'poetic place' to which all the scenes variously depicted by Pontano can be linked by metonymic contiguity, provided that eroticism and widespread *voluptas* appear present and pervasive.

KEYWORDS

*Baiae*; canzoniere; Giovanni Pontano; *Hendecasyllaborum libri*; Humanism.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Miriam Orfitelli studied Archaeology and Cultures of the Ancient Mediterranean at the Scuola Superiore Meridionale of Naples and Philology, Literatures and Civilizations of the Ancient World at the University of Naples Federico II. Among her research interests, there is the function of the addressee in Catullus' poetry.