



Renaissance

Sous la direction de
Émilie Sérís

Nu

dans la littérature
de la Renaissance

Presses Universitaires François-Rabelais

*Sous la direction de
Émilie Sérís*

le Nu

dans la littérature
de la Renaissance

Collection « Renaissance »
Presses universitaires François-Rabelais

2022

Illustrations de couverture

Cornelis Cornelisz van Haarlem, Bethsabée à sa toilette, détail,

huile sur toile 77,5 × 65 cm, Rijksmuseum Amsterdam, 1594.

Maître des Cassoni Campana, Ariane abandonnée à Naxos, détail, huile

sur bois de peuplier 69 × 155 cm, Musée du Petit Palais, ca. 1510.

*Ouvrage publié avec le soutien de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université,
de l'Unité de Recherche 4081 « Rome et ses renaissances »
et de l'École doctorale « Mondes anciens et médiévaux »*



Couverture, maquette, conception graphique

Mickaël Robert – PUFR

Mise en page pour le compte des PUFR

Sophie Boscardin

ISSN : 2107-2566

ISBN PUFR : 978-2-86906-803-2

Dépôt légal : 1^{er} semestre 2022

© Presses universitaires François-Rabelais, 2022

60, rue du Plat-d'Étain – BP 12050

37020 Tours cedex 1 – France

pufr-editions.fr

Sommaire

INTRODUCTION	7
PARTIE I - MODÈLES FIGURÉS, MODÈLES LITTÉRAIRES	25
CHAPITRE I	
<i>Histoires de nus et de nudité. Sur quelques anecdotes antiques</i>	27
Valérie Naas	
CHAPITRE II	
<i>Les nus sur la mégalographie dionysiaque. de la villa des Mystères (Pompéi)</i>	39
Gilles Sauron	
CHAPITRE III	
<i>Venus pudica. Portrait féminin et nudité dans la Rome impériale</i>	51
Emmanuelle Rosso	
CHAPITRE IV	
<i>Tableaux et statues de nus dans quelques textes grecs de l'époque impériale</i>	61
Francesca Mestre	
CHAPITRE V	
<i>Le corps usé des vieilles femmes dans la littérature médiévale</i>	71
Julien Maudoux	
PARTIE II - MISÈRE ET DIGNITÉ DE L'HOMME	83
CHAPITRE I	
<i>Les nudités dans le Décaméron de Boccace</i>	85
Évrard Delbey	
CHAPITRE II	
<i>Il nudo epigrammatico nella poesia umanistica</i>	99
Donatella Coppini	
CHAPITRE III	
<i>La comédie de la nudité dans les Amours de Conrad Celtis</i>	111
Nicolas Casellato	

CHAPITRE IV

La nudité animale. Identités renaissantes 123

Guillaume Cassegrain

CHAPITRE V

Primitivisme et nudité. L'homme demi-nu aux origines de la civilisation 131

Susanna Gambino Longo

PARTIE III - ÉROS, PAN OU HYMÉNÉE? 143

CHAPITRE I

Il nudo tra ethos familiare ed eros coniugale nella poesia di Giovanni Pontano 145

Giuseppe Germano

CHAPITRE II

Nuda agitant choros... Valeurs du nu féminin chez Garcilaso de la Vega 157

Roland Béhar

CHAPITRE III

La nudité de Suzanne dans une tragicomédie de Charles Godran 171

John Nassichuk

CHAPITRE IV

Symbolique érotique et gestuelle. Le topos de la femme au bras levé 181

Nadeïje Laneyrie-Dagen

CHAPITRE V

Sommeil et nudité 191

Virginie Leroux

PARTIE IV - LA FABRIQUE DU NU 209

CHAPITRE I

Les théories artistiques de Leon Battista Alberti dans l'œuvre de Cristoforo Landino 211

Thomas Baier

CHAPITRE II

Il corpo di Adone nel De hortis Hesperidum di Giovanni Pontano 225

Antonietta Iacono

CHAPITRE III

Nude e crude. Le nu féminin dans le Roland furieux 235

Gabriele Bucchi

CHAPITRE IV

Portraits de nus dans la poésie de la Pléiade (Ronsard et Baïf) 247

Anne-Pascale Pouey-Mounou

CHAPITRE V

« Couvrez ce sein... ». Clément Marot et les blasons impudiques 261

Julien Goeury

BIBLIOGRAPHIE 271



GIUSEPPE GERMANO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Il nudo tra *ethos* familiare ed *eros* coniugale nella poesia di Giovanni Pontano

GIOVANNI PONTANO HA SAPUTO manifestare all'interno della sua ampia produzione poetica¹ una straordinaria abilità letteraria nel trattare, con un fine equilibrio fra tradizione e innovazione, tematiche molto diverse fra loro e nell'applicare, di volta in volta, i registri stilistici più consoni, ma ha lasciato facilmente riconoscere nell'elemento erotico, con tutte le sue molteplici sfaccettature, l'aspetto più caratteristico o, direi, dominante della sua variegata ispirazione². Dalla prima giovinezza alla vecchiaia più tarda, infatti, l'argomento amoroso è stato protagonista indiscusso del suo canto ed ha segnato lo sviluppo e la maturazione della sua personalità umana ed artistica: dal brioso esordio con la giovanile raccolta del *Pruritus*, castigata e rifiuta, poi, nei due libri del *Parthenopeus*, all'originale omaggio dedicato alla moglie ed alla vita familiare coi tre libri *De amore coniugali*, o, ancora, dai due libri dell'*Eridanus*, dedicati per lo più all'amore senile per la giovane Stella di Argenta, alla frizzante esperienza poetica degli *Hendecasyllaborum seu Baiarum libri duo*, portata a compimento e preparata per la stampa non molto tempo prima della sua morte³, il Pontano ha cantato l'amore o la passione che gli erano stati ispirati, o nella realtà o anche solo nella fantasia, da numerose figure femminili, che sono sopravvissute nella memoria dei suoi lettori, imitatori e traduttori fino a tutt'oggi.

Nell'ambito delle tematiche erotiche egli ha fornito la prova più evidente delle proprie raffinate capacità poetiche nel riuscire a rappresentare la bellezza muliebre non solo con disinvoltura e spontaneità mirabili, ma anche con indiscussa maestria artistica, non trascurando nessuna delle sue manifestazioni, dalla gamma del più crudo realismo alla trasfigurazione implicita nei registri mitologici e, più ancora, mitopoietici⁴. Nel vagheggiamento della bellezza femminile il Pontano

non manca, certo, di soffermarsi sulla nudità delle forme del corpo o anche solo di alludervi, ma le immagini del nudo non si presentano mai nella sua poesia come rappresentazioni univoche ed assumono di volta in volta i significati più convenienti ai contesti poetici – e direi anche etici – nei quali esse risultano inserite, determinando la creazione di modalità al tempo stesso letterarie e concettuali scarsamente permeabili ad una critica unitaria ed assai poco commensurabili tra loro: così, potremmo facilmente distinguere nella poesia pontaniana almeno due ampie tipologie di rappresentazione del nudo, la prima delle quali, che è l'oggetto del presente studio, si attua nel mondo degli affetti familiari e si riconduce al *De amore coniugali*, mentre l'altra appartiene piuttosto alla sfera del gioco erotico puro e privo di ogni implicazione moralistica, così come si trova espresso nelle altre raccolte di argomento amoroso composte dall'umanista. Unico punto di contatto fra queste due modalità rappresentative, sia pure nella loro reciproca incommensurabilità, consiste nel supporto che esse ugualmente ricevono dalla vivace ed irrefrenabile inclinazione dell'umanista alla mitopoiesi, capace di trasfigurare la realtà sotto la luce del mito.

La natura del tutto particolare che assume per il Pontano la percezione e la rappresentazione della nudità nel mondo dell'*eros* coniugale e degli affetti familiari appare con esplicita chiarezza già in apertura della prima elegia del primo libro del *De amore coniugali*, dal titolo *Elegiam alloquitur*, nella quale il poeta si rivolge a chiedere sostegno ed ispirazione per il suo canto ad Elegia, una figura dalla forte connotazione metaletteraria che rappresenta, ovviamente, la personificazione della poesia elegiaca stessa e che scaturisce dalla sua fantasia mitopoietica come figlia di Mercurio e di Eurymie (cioè *Eurhythmie*, con una grafia d'uso umanistico), un'altra divinità dal nome parlante che ci rimanda ad un'armoniosa musicalità (*De am. con.*, I, 1, v. 1-10⁵):

Huc ades et nitidum myrto compesce capillum,

Huc ades ornatis, o Elegia, comis

Inque nouam uenias cultu praediuite formam:

Laxa fluat niueos uestis ad usque pedes,

Molle micet tenues inter dilapsa papillas

5

Quae legitur Rubro lucida gemma mari

Perque humeros leui demissa monilia collo

Addeceant. Aurum serica uestis amat:

Aurea subductum constringat fibula pectus

Aureaque in limbo fila rigente micent.

10

Vieni qui e tieni legati col mirto i capelli splendenti, vieni qui, o Elegia, con le chiome adorne e vieni in una bellezza nuova con la tua ricchissima eleganza: morbida scenda la veste fino ai tuoi piedi candidi come la neve, dolcemente scivolando tra i tuoi piccoli seni splenda (5) la luminosa gemma che si raccoglie nel Mar Rosso e si adattino sulle spalle monili fatti scendere dal collo delicato. La veste di seta ama l'oro: una fibbia d'oro stringa la veste raccolta sotto il petto e splendano fili d'oro ricamati sul suo orlo. (10)

Al di là del significato poetologico incarnato dalla figura di Elegia, cui il poeta chiede ispirazione per una poesia culta ed originale, qual è quella così raffinata ed innovativa del *De amore coniugali* (v. 3: *Inque nouam uenias cultu praediuite formam*), colpiscono nella presentazione della bellezza della ninfa i segni esteriori di una composta castità, non priva, però, di una sua seduzione, perfettamente in linea col motivo per il quale ella è stata evocata: davanti ai nostri occhi prendono forma i suoi capelli luminosi ed ornati di mirto, l'arbusto sacro a Venere che simboleggia l'amore

(v. 1-2: [...] *nitidum myrto compesce capillum, / Huc ades ornatis, o Elegia, comis*), i suoi candidi piedi (v. 4: *niueos [...] pedes*) ed il suo collo e le sue spalle adorni di gioielli, volutamente non specificati per non distrarre altrove l'attenzione del lettore (v. 7: *Perque humeros leui demissa monilia collo*); ma sono oggetto solo quasi casuale d'allusione le nascoste nudità della dea, che il poeta non senza malizia evoca con la descrizione della sua pur ampia veste (v. 4, 9-10: *Laxa fluat [...] uestis / [...] Aurea subductum constringat fibula pectus / Aureaque in limbo fila rigente micent*), che lascia soltanto immaginare le bellezze e le seduzioni non descritte. Tutto sembra perfettamente adattarsi al contesto dell'amore coniugale che il poeta intende introdurre, un amore casto, anche se non estraneo al dominio dei sensi e dell'*eros*.

A tale preludio programmatico del primo libro del *De amore coniugali* sembra ricollegarsi in perfetta sintonia la prima elegia del suo secondo libro, dal titolo *Accusatur nimius puellarum cultus*, nella quale il Pontano, nel rimpiangere i tempi dell'età dell'oro, quando gli dèi camminavano in mezzo agli uomini ed il mondo era naturalmente rispettoso delle leggi della Pietà, della Castità e della Giustizia, introduce un lungo canto della Musa Melpomene, che si configura come una vera e propria requisitoria contro l'uso dei trucchi e contro l'eccessiva cura delle giovani donne nell'accentuare la propria attrattiva coi belletti. Per dissuadere le fanciulle caste da tale pratica di seduzione, il poeta s'inventa un mito di trasformazione: all'interno del canto della Musa Melpomene, che, nel suo argomentare che la bellezza rappresenta un bene di per sé, non bisognoso di alcun belletto, sembra costituire un vero e proprio inno alla semplicità⁶, l'umanista sulla falsariga fantastica e stilistica delle *Metamorfosi* ovidiane, ma in piena autonomia rispetto all'autore classico⁷, rappresenta un'originale rivisitazione moderna in chiave moralistica del mito delle Sirene⁸. Queste, infatti, come è narrato in tale canto di Melpomene, sarebbero state in origine delle fanciulle impudiche di Ischia, troppo attente ad accentuare i caratteri della propria seduzione femminile: nel recarsi al tempio di Atena tutte truccate, con il collo ed i seni scoperti, avrebbero sollecitato a causa della loro impudicizia la punizione della dea, che avrebbe determinato la loro improvvisa metamorfosi nelle mostruose creature marine che il mito e, più ancora, la cultura popolare riconosce, appunto, come le Sirene (*De am. con.*, II, 1, 77-110):

<i>Si modo uos moueant Sirenum infamia monstra,</i>	
<i>Selectos cultus quaeque puella fuget.</i>	
<i>Hae facie cantuque et Palladis arte placebant,</i>	
<i>Sedula sed nimii cura decoris obest.</i>	80
<i>Saepe illis nutrix: « O quid bona tanta per artem</i>	
<i>Perditis et causam criminis ora gerunt? »</i>	
<i>Saepe inter choreas aliae risere puellae,</i>	
<i>Et damnant cultus luxuriantis opes.</i>	
<i>Forte renudatis ibant ad templa papillis,</i>	85
<i>Qua breuis Aenario est insula cincta mari;</i>	
<i>Ora madent liquidoque madent et tempora fuco</i>	
<i>Inficit et roseus non sua labra rubor;</i>	
<i>Colla nives infecta gerunt ac nulla papillas</i>	
<i>Vitta tegit; nimia guttur ab arte nitet,</i>	90
<i>Pictae oculos multumque alieno crine superbae,</i>	
<i>Luxuriem facie testificante suam.</i>	
<i>Quas dea prospiciens gradibus sublimis ab altis</i>	
<i>Auertitque oculos opposuitque manum:</i>	

« Nec si, inquit, dea sum, siquid mea numina possunt,	95
Siqua Pudicitiae iuraque uisque ualent,	
Haec impune ferent nec nos laesisse iuuabit	
Et meus in poenas induet arma dolor! »	
Vix templo exierant, uix litora summa tenebant,	
Arida uix primos ceperat alga pedes,	100
Senserunt teneris squamas horrescere plantis,	
Ossa quoque in spinas ire coacta nouas,	
Qui fuerant unguis alium traxere rigorem,	
Pro digitis pinnas, pro cute tergus habent;	
Mens quoque mutata est nec se uelut ante puellas,	105
Sed uassti credunt aequoris esse feras	
Atque ita se in fluctus inque aequora proxima mittunt	
Pube tenus pisces, cetera ut ante manent.	
Scilicet ut ueteris sit nota infamia culpa	
Exemplum et timeat quaeque puella sibi.	110

Se soltanto vi turbasse l'infame esempio delle Sirene, ogni fanciulla eviterebbe raffinate cure personali. Queste piacevano per l'aspetto, per il canto e l'arte di Pallade, ma nuoce loro la cura zelante per una bellezza eccessiva. (80) Spesso la nutrice diceva loro: « Oh, perché mandate in malora con la preparazione i vostri beni così grandi e i vostri volti rappresentano il motivo della colpa? ». Spesso fra le danze le altre fanciulle ridevano di loro, condannando i mezzi di una cura eccessiva. Un giorno andavano ai templi con i seni scoperti, (85) dove l'isola piccola d'Ischia è cinta dal mare; i loro visi sono intrisi di belletti liquidi fino alla fronte ed un colore tutt'altro che roseo tinge le loro labbra; hanno il collo tinto del color della neve e nessuna fascia copre i seni; la gola splende per un'eccessiva preparazione, (90) hanno gli occhi truccati e sono molto superbe delle loro parrucche, così che il loro aspetto attesta la loro lussuria. La dea eccelsa scorgendole dall'alto della scalinata distolse lo sguardo e si coprì gli occhi con la mano dicendo: « Se io sono una dea, se la mia divinità ha un qualche potere, (95) se valgono qualcosa il diritto e la forza della Pudicizia, costoro non resteranno impunte e non gioverà loro il fatto di avermi oltraggiata e il mio dolore indosserà le armi per punirle! ». Erano appena uscite dal tempio, erano appena arrivate al confine della spiaggia, le alghe secche avevano appena toccato le punte dei loro piedi, (100) quando si accorsero che le loro tenere piante diventavano irte di squame, che anche le loro ossa erano diventate contro la loro volontà ed in maniera inusitata delle spine, quelle che erano state le unghie assunsero un'altra durezza, al posto delle dita hanno pinne, al posto della pelle hanno cuoio; anche il loro animo si trasformò e non credono, come prima, di essere delle fanciulle, (105) ma bestie del vasto mare e così si gettano fra le onde del mare lì vicino, pesci fino all'inguine, per il resto rimangono come prima. E questo certo perché sia nota l'infamia della colpa antica e perché ogni fanciulla tema in se stessa l'esempio. (110)

In tale contesto moralistico, del tutto consono ai valori di una retta pedagogia familiare da indirizzare ad una prole di sesso femminile, la nudità dei seni delle fanciulle ischitane (v. 85: *renudatis ibant ad templa papillis*; v. 89-90: [...] *ac nulla papillas/Vitta tegit* [...]) e quella del loro collo reso candido come la neve dal trucco eccessivo (v. 89-90: *Colla niues infecta gerunt* [...] / [...] *nimia guttur ab arte nitet*) sono considerate delle colpe contro il pudore e contro la giusta misura della cura della bellezza, che ricevono la debita punizione da Pallade Atena, la dea che preserva in se stessa i valori della verginità e della pudicizia.

Ma tali valori, proposti come linea etica da seguire per le ragazze fino alle soglie del matrimonio, sembrano non essere più validi per il poeta all'interno dell'istituzione matrimoniale, ove non solo è lecito, ma anche giusto che la sposa offra la sua verginità ed il suo pudore come pegno d'amore al legittimo sposo. Quasi a suggello di questo importante concetto, che rappresenta uno dei fulcri poetici dell'intera raccolta *De amore coniugali*, mi pare che sia proposta dall'umanista una bella immagine nella prima elegia del terzo libro, dal titolo *Veneratur Pelignos et agrum Sulmonensem*: qui, ad apertura di un libro dedicato nella sua massima parte agli epitalami delle due figlie Aurelia ed Eugenia, cioè all'esaltazione dell'*eros* coniugale nella continuità della propria famiglia, il Pontano rende onore ad Ovidio, suo maestro e modello, e, immaginando di incontrarne l'ombra nel territorio della sua Sulmona insieme con quella della sua amata Corinna, dà vita ad un tenero dialogo fra i due amanti che termina con un bel quadretto, quasi a sancire letterariamente la loro unione su di un piano che supera i limiti della temporalità e della morte (*De am. con.*, III, 1, 21-30):

[...] *repente*
Virgo mouet niueos ad loca nota pedes
Ac, nudata sinum, ceruici innexa pependit;
Ora, oculos, pectus cordaque iunxit amor,
Osculaque et iunxit suspiria et intima iunxit 25
Mixtus et ex uno spiritus ore coit;
Incaluit tunc umbra nouo succensa calore
Mox gratum repetit altera et alter opus.
Ludite, felices umbrae, quibus una uoluptas
Viuitur atque unus pectora iungit amor ! 30

[...] subito la fanciulla dirige i suoi piedi bianchi come la neve verso i luoghi a lei noti e col seno nudo rimase abbracciata al suo collo; l'amore congiunse le bocche, gli occhi, il petto e i cuori, congiunse anche i baci e congiunse i sospiri profondi (25) e da una sola bocca un'anima si unisce mescolata all'altra; allora l'ombra infiammata da un nuovo calore si accese e subito l'una e l'altro rinnovano il gradito gioco d'amore. Giocate, ombre fortunate, dalle quali un unico piacere è vissuto e per le quali congiunge i cuori un unico amore! (30)

In questo contesto la nudità del seno di Corinna offerta ad Ovidio nell'abbraccio sensuale delle due ombre (v. 24: *Ac, nudata sinum, ceruici innexa pependit*) mi sembra che diventi il simbolo del dono assoluto che la fanciulla fa di se stessa all'amato in nome di un amore immenso ed invincibile; tale nudità, col motivo dell'amore carnale dei due amanti che persiste al di là della loro morte in una sorta di Eliso sulmonese, mi sembra che sia funzionale ad introdurre il motivo immediatamente successivo della persistenza della sensualità nell'amore nutrito dall'umanista stesso per sua moglie Adriana, ormai morta⁹, un amore che è presentato, nonostante l'ineluttabilità della contingenza, come ancora vivo e bruciante, quasi fosse una fiamma inestinguibile capace di vivere anch'essa oltre la morte ed i limiti temporali della corporeità¹⁰.

Nell'equilibrata struttura del *De amore coniugali* non mi sembra frutto del caso il fatto che il primo libro si apra con la giovane Adriana, non ancora sposa, quasi apostrofata dalla ninfa Elegia, elegante e composta, con un canto tutto intriso di principi etici orientati a valorizzare la scelta d'amore per un poeta¹¹ e che il secondo inizi, poi, nel segno della centralità del pudore come valore insostituibile ed inalienabile della bellezza¹², mentre il terzo, infine, si apra nella certezza che anche l'amore sensuale, del tutto lecito all'interno di una relazione suggellata

prima di tutto dalla fusione di due anime, sappia vincere la morte; ma non mi sembra neppure frutto del caso, di conseguenza, che tale scelta strutturale, poeticamente articolata in tre distinti momenti psicologici ed emotivi, generi tre diverse immagini del nudo atte ad evocare ambiti etici diversi, che spaziano dai valori della sobrietà e della compostezza a tutela della pudicizia a quelli del legittimo abbandono di ogni remora all'interno di una vera relazione d'amore suggellata dalla fusione delle anime.

Proprio in tale contesto etico della perdita del pudore all'interno di una relazione amorosa istituzionalizzata dal vincolo matrimoniale, in particolare, il Pontano propone più di una volta la liceità del nudo nella compagine del *De amore coniugali*, non senza accompagnarla con immagini che, all'interno di tale specifica cornice concettuale, sono spogliate di ogni lascivia ed assommo, piuttosto, l'ufficio di rappresentare il valore di un'etica che potrebbe esser definita come l'etica del piacere.

La legittimità del piacere coniugale è affermata già nel secondo carme del primo libro della raccolta, dal titolo *Carmen nuptiale. Tybicinem alloquitur*: qui il Pontano, nell'atmosfera gioiosa della sua stessa festa nuziale, che lo vede protagonista insieme con la giovane Adriana in immagini dai caratteri e dai toni tutti intrisi di raffinata cultura classica¹³, assegna ad Imene, il dio del matrimonio, il ruolo di maestro dei piaceri d'amore (*De am. con.*, I, 2, 11-16):

*Hic docuit lentis innectere colla lacertis
Atque renudato iungere membra sinu;
Hic rixas pacemque simul, nunc ore recluso
Et nunc consertis oscula ferre labris;
Hic lingua titubante loqui, dum spiritus udo
Guttur, dum querulo ducitur ore sonus.*

15

Questi insegnò alle flessuose braccia come stringersi al collo e come congiungere le membra dopo aver scoperto il seno; questi insegnò le lotte d'amore ed al tempo stesso la riconciliazione, a dare baci ora a bocca chiusa, ora con le labbra intrecciate; questi insegnò a parlare con voce rotta, mentre il respiro attraversa (15) l'umida gola ed il suono passa attraverso la bocca insieme coi lamenti.

Qui la nudità, che è rappresentata sotto il segno di Imene, il dio dell'amore coniugale, appare del tutto lecita, come è lecito l'intreccio dei baci: Imene insegna ai due innamorati i giochi d'amore col congiungimento dei corpi nudi e con lo scambio dei baci in una dimensione che non ha più nulla di lascivo, ma che diventa, invece, etica.

Un medesimo registro etico è attribuito alla nudità femminile offerta al legittimo sposo in un delizioso brano dell'*Epithalamium in nuptiis Aureliae filiae*, all'interno di un canto concepito dal poeta come intonato dalla stessa ninfa Antiniana¹⁴ (*De am. con.*, III, 3, 85-93):

*Vt flos in uerno laetatus sole nitescit
Fulgidus, et gaudet purpura honore suo,
Mane tepor, sub solem aurae, ros noctis in umbra
Mulcet, et ipse suas iactat honestus opes;*

85

In molli sic uirgo toro complexa maritum

Nuda nitet, caro ludit amata sinu:

90

Mane sopor, sub sole uiri suspiria mulcent,

Nocte iterata uenus, saepe receptus Hymen,

Dulcis Hymen, Hymenaeus, Hymen. [...]

Come nel sole primaverile il fiore pieno di gioia risplende (85) fulgido e la corolla purpurea gode della propria bellezza, il tepore lo ristora al mattino, la brezza l'accarezza sotto il sole, la rugiada lo ricrea nell'ombra della notte, ed esso, bello com'è, ostenta tutti i suoi tesori; così la fanciulla, abbracciando lo sposo sul morbido letto, brilla nella sua nudità, amata gioca sul caro petto: (90) al mattino il sonno, sotto il sole i sospiri dello sposo la ristorano, di notte il ripetuto piacere ed Imene accolto spesso come ospite, il dolce Imene, Imeneo, Imene...

Qui la nudità della fanciulla, paragonata ad un fiore che si apre nella sua corolla e gode sotto la luce del sole, al soffio della brezza e del nutrimento della rugiada della notte, è offerta in tutto il suo splendore al legittimo marito (v. 89-90: [...] *sic uirgo toro complexa maritum/Nuda nitet* [...]) in una dimensione anche qui del tutto etica, sotto la protezione e sotto le leggi del dio Imene.

Tale dimensione etica della nudità femminile nell'ambito istituzionale del matrimonio si arricchisce anche di culti e raffinati riferimenti mitologici in un brano dell'*Epithalamium in nuptiis Eugeniae filiae*, nel quale la figura del dio Imeneo sembra confondersi, ad un certo punto, e quasi identificarsi con quella del legittimo marito (*De am. con.*, III, 4, 11-27):

Quid cessas, Hymenaeae? Tibi sua basia quaeque

Amplexusque suos quaeque puella parat;

En tibi tractandas damus has sine labe papillas,

Sponsa quoque ipsa tibi nuda uidenda uenit,

Cui roseis diffusa genis noua purpura fulget

15

Ac niueum in reliquo corpore candet ebur.

Talem Helenen sociae nudam uidere puellae,

Cum lauat ad fontis, blanda Theranna, tuos;

Talis et in uiridi uisa est requiescere prato

Nondum experta uiri Laodamia torum:

20

Ipsa quiescebat; placidae circum ora Napaeae

Mulcebant somnos flabra ciente manu;

Haec digitos, illa est tenerum mirata labellum,

Fusus ut e niueo pectore candor eat,

Dumque alia extremum femori subducit amictum

25

Obstupuit raris conscia facta bonis.

Nec properas, Hymenaeae? [...]

Perché indugi, Imeneo? A te ogni fanciulla prepara i suoi baci e i suoi abbracci; a te, ecco, diamo da palpare questi seni perfetti, anche la sposa stessa tutta nuda viene ad offrirsi ai tuoi sguardi e il suo viso brilla di un nuovo rossore che le si è sparso sulle guance rosee (15) e nel resto del corpo le splende un niveo candore d'avorio. Così bella era Elena, quando le sue compagne la videro nuda, mentre, o dolce Terapne¹⁵, si lavava nei tuoi specchi d'acqua; così bella apparve dormire su un verde prato Laodamia, quando non conosceva ancora il letto nuziale: (20) lei dormiva ed intorno al suo viso le tranquille Napee le addolcivano il sonno sventolando i ventagli con le mani: l'una ammirava le dita, l'altra il tenero labbro, come dal suo petto bianco come la neve si sprigionasse un candore, e mentre un'altra sollevava dalla gamba un bordo del mantello (25) si meravigliò nello scoprire le sue rare bellezze. Non ti affretti Imeneo?

Infatti, dopo l'offerta delle nudità della giovane sposa al dio Imeneo, che rappresenta l'ipostasi mitica del suo legittimo marito, l'erudizione letteraria ed il gusto per la rappresentazione mitologica ispirano al poeta la creazione di due deliziosi quadretti, nei quali la fresca bellezza senza veli della sposa è paragonata prima a quella di Elena che si bagna in una fonte vicina a Sparta al cospetto delle sue compagne, poi a quella di Laodamia che, in un momento – come credo – anteriore alle sue nozze con Protesilao, diventa oggetto di ammirazione dalle Napee mentre dorme mezza coperta e mezza scoperta dal suo mantello che non solo rivela loro alcuni particolari dello splendore della sua bellezza, ma sollecita anche la loro curiosità di scoprire ciò che è coperto¹⁶.

In questa medesima elegia è ancora il mito ad ispirare al poeta altre immagini intese a legittimare il dono delle proprie nudità da parte della sposa al marito: nell'evocazione del dio Imeneo, ancora una volta come ipostasi del legittimo sposo, il Pontano immagina che la stessa Venere sia presente alla festa nuziale della figlia e che la dea sia accompagnata da uno stuolo di fanciulle divine, ciascuna delle quali offre le proprie nude grazie allo sguardo di Imeneo, e che a lui sia pronta anche la sposa ad offrire nel letto la propria bellezza senza veli (*De am. con.*, III, 4, 49-60):

<i>Haec tibi lacteolas, atque haec, atque illa papillas</i>	
<i>' Nudat, et: « Has, inquit, nudo, Hymenae, tibi</i>	50
<i>Has et delicias, haec oscula prima nouosque</i>	
<i>Amplexus seruo gaudia et illa tibi! »</i>	
<i>Fauste, ueni, formose, ueni, tibi nupta parata est</i>	
<i>Quaeque sinu ueneres spiret et ore charin,</i>	
<i>Ore charin ueneresque sinu; ast, ubi eburnea lectum</i>	55
<i>Intrauit, spiret tum tibi ueris honor</i>	
<i>Stillet et ambrosiae decus immortale tibique</i>	
<i>Et Charitum et Veneris dona beata fluant.</i>	
<i>Euge, ueni, bone diue, ueni! Bone sancte, uenito:</i>	
<i>Euge, uenit sanctus, diuus et ipse uenit.</i>	60

Questa e questa e quell'altra scoprono per te i seni bianchi come il latte e: « Per te – dicono – li scopro, o Imeneo, (50) e queste delizie, questi primi baci e gli abbracci mai conosciuti li riservo per te, con le loro gioie! ». Vieni, o fausto dio, nella tua bellezza, vieni, per te si è preparata la sposa, cosicché sprigioni fascino dal seno e grazia dal viso, grazia dal viso e dal seno fascino; ma quando, candida come l'avorio, (55) sarà entrata nel letto, allora spiri per te la magia della primavera e stilli l'immortale incanto dell'ambrosia e per te scorrano i beati doni delle Grazie e di Venere. Evviva, vieni, o buon dio, vieni! Vieni, o buon santo: evviva, viene il santo e viene il dio in persona! (60)

Ancora una volta l'immagine dei candidi seni scoperti sia delle fanciulle divine dello stuolo di Venere, sia della sposa stessa, con le altre nudità che tale immagine sottintende nel contesto dei giochi d'amore conditi di baci e di abbracci, è realizzata in una dimensione che si connota come etica, in quanto collocata all'interno delle leggi del vincolo matrimoniale.

Ma le immagini del nudo in tale atmosfera, per così dire, etica del *De amore coniugali* sembrano assumere, talvolta, anche una connotazione diversa, che si ricollega ad un'altra dimensione psicologica, cioè a quella dell'abbondanza e del nutrimento. Così accade, per esempio, nella quinta elegia del secondo libro, *Ad Bacchum consecratio*¹⁷, nella quale è rappresentata qua e là la nudità della ninfa Antiniana, personificazione della collina di Antignano, all'epoca assai ricca di viti,

e di quella masseria nella quale il Pontano doveva per certo celebrare abbondanti vendemmie (*De am. con.*, II, 5, 5-10; 32-39):

<i>Huc tua te Antiniana uocat cultissima nymphe</i>	5
<i>Teque manet cupido blanda puella sinu,</i>	
<i>Te petit exoptatque, tuos suspirat amores,</i>	
<i>Gestit et ad plenos ludere nuda lacus,</i>	
<i>Qualis ubi primum florem primosque hymenaeos</i>	
<i>Victa dedit, cum te per iuga traxit amor.</i>	10
[...]	
<i>Siste pedem; ad lusus Antiniana uocat,</i>	
<i>Ostentatque sinu Venerem ostentatque papillis,</i>	
<i>Illi amor inque oculis lusit inque genis</i>	
<i>Perque oculos lasciuit Amor perque ora genasque</i>	35
<i>Eque genis oculisque afflat et ore Venus.</i>	
<i>Iam, pueri, cohibete oculos, auertite uultus,</i>	
<i>Diua deum, diuam dum deus ipse fouet,</i>	
<i>Dum ludunt ad prela. [...]</i>	

Te chiama qui la tua Antiniana, una bellissima ninfa, (5) e te aspetta, la dolce fanciulla, con avido cuore; te cerca e desidera, il tuo amore sospira, bruciando dal desiderio di giocare nuda tra i tini ricolmi, come quando, vinta, ti diede il primo suo fiore ed i suoi primi amplessi, allorché di monte in monte ti trascinò l'amore. (10) [...] Arresta il tuo piede: Antiniana ti chiama ai giochi d'amore e ti promette il suo petto e ti promette coi suoi seni le delizie di Venere. A lei negli occhi e sulle guance scherza, vezzoso, Amore e per gli occhi e la bocca e le guance folleggia Amore (35) e dalle guance e dagli occhi e dalla bocca spira il fascino di Venere. Su, ragazzi, chiudete gli occhi, volgete altrove il viso, mentre la dea stringe il dio e il dio stringe la dea, mentre fanno all'amore accanto ai torchi. [...] ¹⁸

La ninfa, che è qui presentata, con un ruolo di chiara matrice metaforica, come l'amante di Bacco, offre con rinnovato desiderio le sue nudità ed i suoi giochi d'amore al dio del vino e della vendemmia in una rappresentazione che si colloca magistralmente in bilico fra toni mitologici e villaneschi al tempo stesso. La nudità della ninfa, che è solo sommariamente descritta, in verità, e risulta, piuttosto, oggetto di semplici allusioni, sta a rappresentare, secondo me, la ricchezza e l'abbondanza della natura che, attraverso la sua unione col dio nel contesto festoso della vendemmia, profonde i suoi doni agli uomini.

All'interno di questo medesimo registro metaforico dell'abbondanza e del nutrimento io penso che si inseriscano, sempre nel contesto poetico del *De amore coniugali*, ma su un piano diverso, più intimo e familiare, anche le numerose, insistenti e quasi continue rappresentazioni dei bianchi e turgidi seni di Lisa, la nutrice del piccolo Lucio Francesco, l'amato e tanto atteso figlio maschio del Pontano, nei teneri quadretti familiari delle dodici *Naeniae*, collocate alla fine del secondo libro della raccolta¹⁹: sarebbe troppo lungo discutere qui di tutti i brani in cui i seni di Lisa fanno capolino nella poesia di queste impareggiabili ninne nanne²⁰, ma nel mondo infantile di questo bimbo che vive di sonno e di latte e dei cui bisogni primordiali, cioè appunto del cibo e del sonno, è necessario prendersi cura per evitarne il pianto o suscitare il sorriso, i seni di Lisa che allattano e che spesso diventano oggetto di gioco o di giocoso ricatto per i due protagonisti, il piccolo Lucio Francesco e Lisa, per l'appunto, rappresentano, a mio avviso,

l'espressione stessa del nutrimento e dell'abbondanza, del legame che la vita infantile imbastisce col corpo femminile. Non a caso, infatti, essi sono più d'una volta definiti col termine di *mammae*²¹. In tale ottica, dunque, checché ne abbia detto qualche critico troppo malizioso, che ha voluto collocare dietro i bisogni primordiali del piccolo Lucio gli occhi tutt'altro che ingenui ed i malcelati desideri erotici di suo padre²², la rappresentazione dei seni di Lisa mi sembra completamente estranea alla sfera dell'eroticismo.

Io ritengo che tale dimensione, per così dire, etica della rappresentazione del nudo nella poesia familiare del Pontano sia di straordinario interesse letterario e ponga le basi per lo sviluppo di una nuova categoria poetica che non è rimasta senza séguito nella cultura europea dei secoli a lui successivi fino ad oggi. Per quanto riguarda, invece, le categorie di rappresentazione del nudo che nella poesia pontaniana orbitano più propriamente all'interno della sfera della contemplazione sensuale della bellezza o del gioco erotico, senza alcuna implicazione etica o moralistica, sarà necessario cambiare contesto poetico ed abbandonare la poesia del *De amore coniugali*, per rivolgersi alle altre raccolte di matrice amorosa presenti nella ricca e variegata produzione dell'umanista, cioè al *Parthenopeus*, all'*Eridanus*, agli *Hendecasyllabi*.

NOTES

1 > Sulla composizione e sulla cronologia dell'opera in versi del Pontano, ancora utili le sintesi biografiche, non prive di indicazioni bibliografiche, di L. Monti Sabia, « Profilo biografico », in G. Germano (dir.), L. Monti Sabia, S. Monti, *Studi su Giovanni Pontano*, vol. 1, Messina, 2010, p. 1-31, e di B. Figliuolo, « Pontano, Giovanni », in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma, 2015, p. 729-740; ma per un moderno sguardo d'insieme sulla produzione poetica dell'umanista, A. Iacono, « La produzione poetica di Giovanni Gioviano Pontano: dalla rete dei referenti classici e contemporanei alla nuova mitografia di Napoli », *Humanistica*, n° 11, 1-2, 2016, p. 49-76.

2 > Cf. G. Parenti, *Poëta Proteus alter. Forma e storia di tre libri di Pontano*, Firenze, 1985, p. 1-14.

3 > Sul *Parthenopeus*, A. Iacono, *Le fonti del Parthenopeus sive Amorum libri di Giovanni Pontano*, Napoli, 1999; ma anche A. Iacono, « Descrivere il corpo dell'amata: Giovanni Gioviano Pontano, *Parthenopeus* I 2 tra disinibizione giovanile e senile compostezza », *Atlante. Revue d'Études Romanes*, n° 5, 2016, p. 12-38, in particolare 12-21. Sul *De amore coniugali* e sull'*Eridanus*, L. Monti Sabia, « Tre momenti nella poesia elegiaca di Giovanni Pontano », in R. Cardini, D. Coppini (dir.), *Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, Firenze, 2009, p. 321-397, poi, con alcuni ritocchi, in Monti Sabia, Monti, *Studi su G. Pontano*, vol. 1, op. cit., p. 653-727 (da cui d'ora innanzi trarrò le mie citazioni). L'*Eridanus* ha di recente avuto una pregiata interpretazione d'insieme ed utili note di commento: G. Pontano, *L'Éridan. Eridanus*, Introduction, texte latin, traduction et commentaire par H. Casanova-Robin, Paris, 2018, p. XI-CXII, 125-331. Sugli *Hendecasyllabi*, A. Iacono, « Dedicata, cronologia e struttura degli *Hendecasyllaborum libri* di Giovanni Pontano », *Studi Rinascimentali*, n° 9, 2011, p. 11-35.

4 > Sull'uso del mito e della mitopoiesi nella poesia pontaniana cf. almeno F. Tateo, « Ovidio nell'*Urania* di Pontano », in I. Gallo, L. Nicastrì (dir.), « *Aetates ovidianae* ». *Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, Napoli, 1995, p. 279-291; D. Coppini, « Le metamorfosi del Pontano », in G. M. Anselmi, M. Guerra (dir.), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, 2006, p. 75-108; D. Coppini, « Metamorfosi, metafora, arte allusive nella poesia di Giovanni Pontano », in A. Bruni, C. Molinari (dir.), *Per Giovanni Parenti, una giornata di studio: 24 marzo 2006. Testimonianze e studi in memoria, con un'appendice di recensioni di Giovanni Parenti*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 93-109; H. Casanova-Robin, « Dendrophories d'Ovide à Pontano: la nécessité de l'hypotypose », in Ead. (dir.), *Ovide, Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, 2009, p. 103-124; L. Monti Sabia, « Tre momenti... », art. cit., p. 673-674; H. Casanova-Robin, « Des métamorphoses végétales dans les poèmes de Pontano: *Mirabilia* et lieux de mémoire », in V. Leroux (dir.), *La Mythologie Classique dans la Littérature Néo-Latine. En hommage à Geneviève et Guy Demerson*, Clermont-Ferrand, 2011, p. 247-269; A. Iacono, « Il *De hortis Hesperidum* di Giovanni Pontano tra innovazioni umanistiche e tradizione classica », *Spolia. Journal of Medieval Studies*, n° 1, 2015, p. 188-237; G. Germano, « Giovanni

Pontano e la costituzione di una nuova Grecia nella rappresentazione letteraria del Regno Aragonese di Napoli », *Spolia. Journal of Medieval Studies*, n° 1, 2015, p. 36-81.

5 > Per il testo del *De amore coniugali* cf., d'ora innanzi, I. I. Pontani *Carmina. Ecloghe, Elegie, Liriche*, ed. J. Oeschger, Bari, 1948, p. 125-185; le traduzioni sono, salvo diversa indicazione, a cura di chi scrive. Sulla figura di Elegia in questo importante carme liminare di questa raccolta poetica del Pontano si sofferma abbastanza diffusamente, con importanti ed interessanti notazioni circa la sua funzione nel contesto ed il suo rapporto coi modelli classici e contemporanei, D. Coppini, « Pontano e il mito domestico », in V. Leroux (dir.), *La Mythologie Classique dans la Littérature Néo-Latine*, op. cit., p. 271-292, in particolare p. 282-285.

6 > Il motivo della critica all'uso di un trucco eccessivo per una giovane donna era già presente nella tradizione classica, per esempio, in Properzio, II, 18, 23-38 (su cui cf., fra gli studi più recenti, E. R. Rudoni, « Properzio, 2, 18, 35 », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n° 65, 2010, p. 177-181); ma nel Pontano tale critica non è ristretta nell'ambito di una relazione amorosa più o meno lecita in nome della gelosia dell'amante ed acquista, invece, una connotazione più ampia e dichiaratamente etica, cui non è estranea l'influenza di quasi quindici secoli di cultura cristiana. L'impegno etico da parte del poeta, d'altronde, è ben presente in tutta la raccolta del *De amore coniugali*, che non è solo un canzoniere d'amore in senso classico elegiaco, sia pure dedicato ad una moglie, ma presenta anche un carattere spiccatamente precettistico, in linea con l'etica della vita familiare che, oltre all'interazione dei coniugi fra di loro, prevede anche l'educazione dei figli.

7 > L. Monti Sabia, « Un canzoniere per una moglie: realtà e poesia nel *De amore coniugali* », in L. Monti Sabia, S. Monti, *Studi su Giovanni Pontano*, vol. 1, op. cit., p. 519-567, in particolare p. 565, giustamente sottolinea l'originalità di questa metamorfosi rispetto ai modelli classici. Sulla tecnica della metamorfosi, D. Coppini, « Le metamorfosi del Pontano », art. cit., p. 91-93.

8 > Il mito delle Sirene era stato trattato da Ovidio, *Metamorfosi*, V, 77-110 e 552-563; ma la piena autonomia pontaniana rispetto al modello classico è stata già sottolineata da L. Monti Sabia, « Tre momenti... », art. cit., p. 674. Il Pontano non manca di attribuire al mito delle Sirene una connotazione completamente diversa, positiva e sapienziale, in altri contesti della sua opera: cf. D. Coppini, « Pontano e il mito domestico », art. cit., p. 276, n. 13; A. Iacono, « Geografia e storia nell'Appendice archeologico-antiquaria del VI libro del *De bello Neapolitano* di Giovanni Gioviano Pontano », in R. Grisolia, G. Matino (dir.), *Forme e modi delle lingue e dei testi tecnici antichi*, Napoli, 2012, p. 161-214, in particolare p. 162-166 e note; ma anche H. Casanova-Robin, « Parthénopé et autres Sirènes dans l'œuvre de Giovanni Pontano (1429-1503) : figures du savoir et idéal d'harmonie dans l'univers napolitain », in H. Vial (dir.), *Les Sirènes ou le savoir périlleux. D'Homère au XXI^e siècle*, Rennes, 2014, p. 207-222, *passim*. Sugli aspetti e gli sviluppi del mito nella storia della cultura occidentale, M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, 2007; ma per i rapporti del mito con la cultura napoletana, sia pure con l'accento su quella musicale, cf. D. Fabris, *Partenope da Sirena a Regina. Il mito musicale di Napoli*, Barletta, 2016.

9 > Cf. i successivi versi 31 sq. Adriana morì nel 1490: L. Monti Sabia, « Profilo biografico », art. cit., p. 23.

10 > Tale carattere ancora sensuale dell'amore del Pontano per la moglie ormai morta, sia esso realistico o solo puramente letterario, emerge qua e là nei componimenti databili agli ultimi anni dell'umanista, come per esempio nel carme 9 della *Lyra*, *Vxorem in somnis alloquitur*, oppure nel carme 32 del secondo libro dell'*Eridanus*, *Ad uxorem mortuam de obitu Lucii filii deploratio* (cf. Pontano, *Carmina*, op. cit., rispettivamente p. 367 e 441-444), oppure, ancora nel I libro del *De hortis Hesperidum*, v. 318-335 (cf. I. I. Pontano, *Carmina*, ed. B. Soldati, I [Introduzione, Poemeti], Firenze, 1902, p. 238).

11 > Il canto di Elegia alla fanciulla Adriana si estende fra i v. 57 e 122 della prima elegia del primo libro.

12 > Qui è Melpomene stessa, come si ricorderà, che, nella requisitoria contro l'eccessiva cura delle fanciulle per la propria bellezza, narra il mito di trasformazione delle Sirene in una chiave squisitamente etica.

13 > Inutile dire che il modello epitalamico è quello dei *carmina docta* di Catullo, assorbito e rinnovato alla luce della sensibilità e dell'originalità dell'umanista in un raffinato gioco emulativo. I rapporti dei carmi 2 e 3 del primo libro del *De amore coniugali* con Catullo sono stati studiati da J. Blänsdorf, « Die Variation catullischer Motive in den Hochzeitsgedichten Pontanos: *De amore coniugali* 1, 2 und 3 », in T. Baier (dir.), *Pontano und Catull*, Tübingen, 2003, p. 173-186.

14 > Sulla funzione poetica in tale contesto della ninfa Antiniana, che intona il canto nuziale negli epitalami dedicati alle figlie, D. Coppini, « Pontano e il mito domestico », art. cit., p. 285-286, afferma che Antiniana, come personificazione del fondo suburbano del poeta, rappresenta la « stabilizzazione del paesaggio campestre come sfondo e oggetto della poesia del *De amore coniugali* gradualmente prodottasi nel corso dell'opera di cui gli epitalami per le figlie costituiscono le ultime battute ». Sulla reiterata presenza della ninfa nei contesti epitalamici, cf. C. V. Tufano, *Lingue tecniche e retorica dei generi letterari nelle Eclogae di G. Pontano*, Napoli, 2015, p. 51 e n. 61; per il canto di Antiniana nel contesto epitalamico dell'ecloga *Lepidina*, *Ibid.*, p. 264-308.

15 > Quanto al toponimo *Theranna*, esso deve rappresentare una forma alterata di *Therapnae*, -arum, città della Laconia metonimicamente chiamata in causa nella poesia latina (per esempio in Ovidio, Stazio, Silio Italico, Marziale e Sidonio Apollinare) per significare la città di Sparta. Per spiegare la genesi della forma grafica e del passaggio dal plurale al singolare bisognerebbe studiare la tradizione umanistica dei testi poetici in cui tale toponimo, o l'aggettivo su di esso formato, ricorre, per verificarne l'uso.

16 > Non mi sembra che i due quadri di Elena e Laodamia, come appaiono descritti con fresca leggiadria nel presente contesto, trovino un preciso modello o un qualche riscontro nella tradizione poetica classica: mi sembra, invece, che rappresentino un prodotto della sola fantasia mitopoietica del Pontano, a meno che non dipendano, invece, da una fonte iconografica contemporanea. Sull'utilizzazione del paragone coi personaggi del mito, non senza il filtro dei modelli poetici latini, per la descrizione del corpo muliebre, A. Iacono, « "Descrivere il corpo dell'amata" ... », art. cit., p. 22-38. Il personaggio di Laodamia risulta piuttosto caro all'ispirazione del Pontano, forse per influenza della poesia di Ovidio e Propertio, come nel caso di *Parthenopeus*, I, 10, 42-58, per cui cf. A. Iacono, *Le fonti del Parthenopeus* ..., op. cit., p. 86-89.

17 > Alla dimensione dell'abbondanza e dell'allegria del « mito domestico » dell'amore di Antiniana e di Bacco, che rappresenta in chiave fantastica in tale componimento i caratteri della vendemmia nella villa del poeta ad Antignano, ha fatto cenno L. Monti Sabia, « Un canzoniere per una moglie ... », art. cit., p. 565-566 e n. 3 (a lei dobbiamo ascrivere, in particolare, la felice espressione di « mito domestico » che ha incontrato, poi, fortuna). Invece, D. Coppini, « Pontano e il mito domestico », art. cit., p. 281-282, si sofferma, sempre a proposito di questo carme, sul legame ideale che collega il Pontano col dio Bacco, nonché sull'intima relazione che vi si sviluppa fra poesia e campagna.

18 > La traduzione è quella di L. Monti Sabia, in G. Pontano, *Poesie latine*, I, Torino, 1977, p. 168-171, già in F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa, L. Monti Sabia (dir.), *La Letteratura Italiana. Storia e testi. XV. Poeti Latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, 1964, p. 482-485.

19 > Le *Naeniae* del Pontano, universalmente riconosciute come un capolavoro poetico per l'originalità dell'ispirazione, della lingua e dello stile, hanno avuto un'impeccabile edizione critica moderna: S. Monti, « Contributi alla storia del testo delle *Naeniae* », in L. Monti Sabia, S. Monti, *Studi su Giovanni Pontano*, vol. I, op. cit., p. 569-652, nell'« Appendice », p. 631-652.

20 > Per la presenza dei seni scoperti di Lisa, cf. le *Naeniae tertia, quarta, sexta, octava, nona, decima, undecima, duodecima*, rispettivamente *De am. con.*, II, 10; 11; 13; 15; 16; 17; 18; 19.

21 > Cf. *De am. con.*, II, 10, v. 1, 2, 4, 6, 7, 8, 10; 11, v. 3, 11; 13, v. 4; 16, v. 5; 17, v. 20; 18, v. 15; 19, v. 3.

22 > Cf., per esempio, F. Tateo, « Cultura e poesia nel Mezzogiorno dal Pontano al Marullo », in *Id.*, *L'Umanesimo meridionale* (*Letteratura Italiana Laterza*, vol. 16), Bari, 1981, p. 10 (a proposito, in particolare, della *Naenia quarta*).