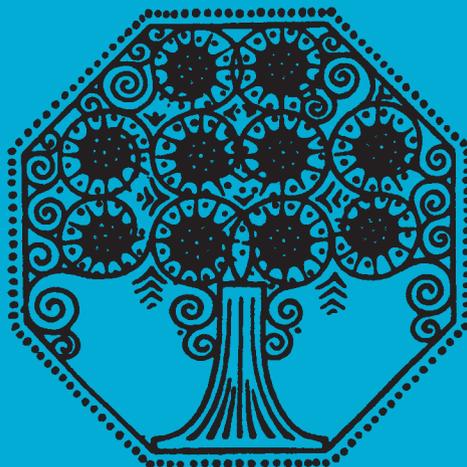


IL «BARLUME CHE VACILLA»

LA FELICITÀ NELLA LETTERATURA ITALIANA
DAL QUATTRO AL NOVECENTO

a cura di
Vincenzo Caputo



Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità

IL «BARLUME CHE VACILLA»

LA FELICITÀ NELLA LETTERATURA ITALIANA
DAL QUATTRO AL NOVECENTO

a cura di
Vincenzo Caputo

Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Napoli Federico II.

Copyright © 2016 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Beata est ergo vita conveniens naturae suae, quae non aliter contingere potest quam si primum sana mens est et in perpetua possessione sanitatis suae, deinde fortis ac vehemens, tunc pulcherrime patiens, apta temporibus, corporis sui pertinentiumque ad id curiosa non anxie, tum aliarum rerum quae vitam instruunt diligens sine admiratione cuiusquam, usura fortunae muneribus, non servitura.

Seneca, *De vita beata*, III. 3

Indice

Introduzione	pag.	9
Carmela Vera Tufano <i>Tristitiae quoque meta sua est?</i> Felicità e infelicità dei pastori pontaniani	»	15
Vincenzo Caputo Il principe ‘come’ arciere. La felicità pubblica secondo Bernardino Baldi	»	37
Piermario Vescovo La felicità delle commedie	»	57
Marcello Sabbatino L’irrazionalità della storia e «il Dio degl’infelici» nel romanzo illustrato di Manzoni	»	75
Giuseppina Scognamiglio Il bagliore effimero ma intenso di una felicità dimissionaria nella narrativa pirandelliana	»	101
Giulia Tellini Lo ‘stupore’ della felicità. Le commedie di Natalia Ginzburg	»	117
Giuseppe Varone <i>L’amore mio italiano</i> di Giancarlo Buzzi. La storia di una impossibile felicità	»	137
Indice dei nomi	»	155

Introduzione

Nella raccolta *Ossi di seppia*, apparsa per la prima volta a Torino per le edizioni di Piero Gobetti nel 1925, Eugenio Montale inserì un componimento (*Felicità raggiunta, si cammina*, questo il suo *incipit*), il quale fissa, sul piano poetico, le poliedriche caratteristiche della ‘felicità’ attraverso una serie di versi particolarmente adatti a delineare la fragile natura di tale sentimento. Nella lirica lo stato d’animo ‘felice’ è così descritto:

Felicità raggiunta, si cammina
per te su fil di lama.
Agli occhi sei barlume che vacilla,
al piede, teso ghiaccio che s’incrina;
e dunque non ti tocchi chi più t’ama.

Se giungi sulle anime invase
di tristezza e le schiari, il tuo mattino
è dolce e turbatore come i nidi delle cimase.
Ma nulla paga il pianto del bambino
a cui fugge il pallone tra le case.

Siamo di fronte a immagini, nelle quali appunto si concretizza l’essenza effimera della ‘felicità’ (dal «fil di lama» al «ghiaccio che s’incrina») e grazie alle quali è possibile sintetizzare efficacemente il senso delle ricerche qui raccolte. Agli occhi di chi si volga a contemplarla, la felicità appare in maniera emblematica come «barlume che vacilla». Essa, da tale punto di vista, si configura come un ‘barlume’, una ‘luce incerta’ (e tale barlume di luce ha una valenza ambigua di chiarore, da un alto, e di semioscurità, dall’altro). È proprio tra questi due estremi che barcolla («vacilla») lo sguardo mentale di chi ha raggiunto, anche se per un tempo brevissimo, la felicità. Insomma nel componimento di Montale si riassume una delle caratteristiche principali di questo sfuggente sentimento. La felicità ha un volto sinistro. Ha i caratteri della fragilità, della brevità e, per tali motivi, risul-

ta vischiosamente connaturata al suo opposto, l'infelicità. Appena raggiunta, essa si perde (si veda il v. 5: «e dunque non ti tocchi chi più t'ama») e ciò la relega nella nostalgica dimensione del passato. Può rischiarare le anime 'tristi' ma alla luce, che rischiara, Montale attribuisce l'aggettivo «turbatore» (angosciosa) e la similitudine dei «nidi delle cimase». La felicità è, quindi, portatrice d'angoscia, dal momento che essa contiene in sé anche la propria fine e l'inevitabile rimpianto che ne deriva. In questo senso, l'immagine conclusiva del poeta indugia su un ulteriore aspetto negativo. Non c'è nulla che può appagare il pianto sconsolato di un bambino, a cui sia sfuggito il palloncino tra le case. Inconsapevolmente quel gioco era – nel tempo del suo realizzarsi – momento di felicità ed essa, nel presente del pianto, risulta irrimediabilmente persa.

Non è il caso di incedere ancora sui versi di Montale. Ci preme soltanto evidenziare che la complessa valenza del termine 'felicità' emerge con chiarezza nelle ricerche qui raccolte. Esse sono legate a una più ampia indagine, la quale ha coinvolto studiosi di diverse sedi accademiche (l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, l'Università di Firenze, il citato ateneo federiciano e l'Università Ca' Foscari di Venezia). I contributi rappresentano un sondaggio critico sui poliedrici significati di tale termine all'interno della letteratura italiana. In un lungo arco cronologico, che va dal Quattro al Novecento, sono stati analizzati autori e testi della nostra tradizione, al fine di verificare le modalità retoriche e narrative attraverso le quali si è descritto questo stato d'animo. Da Giovanni Pontano e Bernardino Baldi a Natalia Ginzburg e Giancarlo Buzzzi, da Carlo Goldoni e Alessandro Manzoni fino a Luigi Pirandello la letteratura italiana mostra una specifica attenzione, spesso trascurata sul piano bibliografico, al tema della 'felicità'. La questione, se di questione si vuol parlare, è che – lo ribadiamo – raccontare tale sentimento significa riflettere, nel contempo, sul suo opposto, porre attenzione al lungo percorso di ricerca che lo preannuncia, verificarne il carattere effimero e nostalgico. In tali indagini risulta evidente, infatti, l'esistenza di un rapporto strettissimo tra il lessico della 'felicità', con tutte le sue citate varianti sinonimiche e contrastive, e il lessico narratologico, legato al tempo del racconto. Più che descritta nell'*hic et nunc*, la felicità è immaginata nella mente della voce narrante come un sentimento strettamente connesso a un passato mitico e irripetibile. Insomma il racconto della felicità sembra potersi dispiegare, sul piano narrativo, in una dimensione che è sostanzialmente analettica. E non è tutto. A voler restare su tale ambito lessicale, è possibile evidenziare come il tempo della felicità possa anche tradursi in una dimensione futura, proletica. È il tempo dell'attesa e della ricerca, al quale abbiamo accennato. Si rimanda a un futuro incerto e difficilmente realizzabile la concretizzazione di sogni e progetti.

Sono dimensioni che emergono, ad esempio, nel saggio di Carmela Vera Tufano (*Tristitia quoque meta sua est? Felicità e infelicità dei pastori pontaniani*), a partire proprio dalla vischiosa dialettica tra felicità e infelicità. Nelle *Eclogae* di Pontano le vicende personali si trasfigurano sul piano letterario nell'immagine del pastore Meliseo. In particolar modo, nell'omonima egloga, egli piange la morte della moglie Ariadna (e la morte di Adriana Sassone, moglie del Pontano, è del 1490). Da un lato, quello del passato, c'è la felice vita coniugale e, dall'altro, quello del presente, c'è l'infelice stato di solitudine. In tal senso la felicità finisce per divenire stranamente sinonimo di nostalgia, di ricordo di una vita coniugale umile e serena dedita al lavoro dei campi. Nel componimento si riassume, dunque, il percorso legato al lutto, dalla disperazione al ripiegamento interiore, fino alla ripresa, quando il ricordo del passato si trasforma in rasserenante consolazione. Nel saggio di Vincenzo Caputo (*Il principe 'come' arciere. La felicità pubblica secondo Bernardino Baldi*) l'interesse è posto, invece, sul tema della 'felicità pubblica' attraverso l'analisi del dialogo di Bernardino Baldi (*l'Arciere ovvero della felicità del Principe*, 1587). Il letterato fu autore tra Cinque e Seicento di una serie di opere, in prosa e in poesia, che spesso rimasero allo stato manoscritto e che furono edite soltanto dopo la sua morte. Particolare attenzione è dedicata alla struttura del dialogo e, nello specifico, è analizzata in esso la postulata identità tra principe, da un lato, e arciere, dall'altro. La «similitudine» (ma, oltre al termine «similitudine», Baldi utilizza anche quello di «analogia») del Principe 'come' arciere consente allo scrittore di creare un preciso parallelismo. Arciere e principe sono la stessa cosa nel senso che sia il primo che il secondo indirizzano (la freccia o se stesso insieme al popolo) verso il segno predeterminato, il quale poi coincide con la felicità.

Il nesso tra felicità e nostalgia è ribadito anche nel saggio di Piermario Vescovo (*La felicità delle commedie*), dedicato a quel Settecento che è spesso considerato il 'secolo della felicità' e, in particolar modo, al teatro di Carlo Goldoni. Si evidenzia, innanzitutto, come il termine sia fortemente rappresentativo del XVIII secolo e come l'idea di una 'felicità pubblica' si imprima perfino nelle costituzioni elaborate negli anni Settanta (e il riferimento è a quella americana). Il saggio si sofferma non solo sull'attività di Goldoni ma anche sulle riproposizioni sceniche novecentesche di alcune delle sue opere più famose. «Lo ha visto e descritto splendidamente Banu – evidenzia Vescovo – [...] sottolineando la centralità proprio di questa coppia, apparentemente antitetica ma in realtà fondamento principale dell'esperienza degli spettatori del Novecento di fronte al teatro del Settecento negli esempi più alti di realizzazione e di 'ritorno alla vita': vicini e insieme lontani, mostrando l' 'immediatezza' della felicità e del suo balenare e riapparire, come vita ricreata in forma scenica, e la 'nostalgia' del suo

distacco e del ritorno al suo tempo o al suo libro: 'la nostalgia è la separazione dalla felicità'. Sempre immaginando che sia esistito un 'secolo felice'». Marcello Sabbatino (*L'irrazionalità della storia e «il Dio degl'infelici» nel romanzo illustrato di Manzoni*) si sofferma, invece, sul mistero del male e sull'irrazionalità della storia all'interno della quarantana dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Lo studio è svolto, mettendo in relazione scrittura e immagini, testo manzoniano e illustrazioni di Gonin, al fine di puntare l'attenzione sul tema, costante nel Manzoni, dell'infelicità dell'uomo e del Dio amico dei tribolati in un mondo senza giustizia. L'indagine è rivolta, inoltre, sulla *Storia della colonna infame* e, in particolar modo, sulla vicenda 'infelice' del commissario della Sanità Guglielmo Piazza e del barbiere Giangiacomo Mora, accusati ingiustamente. Non solo i due sono processati per un crimine non commesso, ma si pretende da loro anche una confessione. In questo ultimo capitolo della Quarantana lo scrittore svolge il ruolo di giudice, ricostruendo la verità storica e restituendo la dignità dell'innocenza agli infelici.

Nel saggio di Giuseppina Scognamiglio (*Il bagliore effimero ma intenso di una felicità dimissionaria nella narrativa pirandelliana*) l'opera dello scrittore siciliano è analizzata al fine di individuare quale valore in essa abbia la felicità. Tale sentimento è, nell'ottica di Pirandello, momento di massima intensità conoscitiva, al quale segue inesorabilmente il ritorno alla recita del quotidiano; un'apparizione effimera, sul piano temporale, a cui segue il vuoto. Si prenda il caso, sul quale si pone particolare attenzione, di *Uno, nessuno e centomila* (1926), dove il nichilismo pirandelliano si traduce nella consapevolezza dell'assenza di identità (l'io) e nel rischio che tale identità si confonda con una non-identità (nessuno). «Più che alle soglie di una felicità transeunte – sottolinea Scognamiglio –, ci troviamo già nel suo momento dissolvente: l'orrore e il vuoto della solitudine cosmica non sono che il rovescio indissolubile dello stupore epifanico, la sua ombra; l'oscillazione fra i due termini, quello nichilistico e quello rigenerativo, è costante. Moscarda sembra superare e riscattare l'angoscia della solitudine cosmica attraverso un rinnovato contatto con le cose [...] che costituiscono la nuova cornice [...] della sua esistenza». Anche nell'analisi di Giulia Tellini (*Lo 'stupore' della felicità. Le commedie di Natalia Ginzburg*), incentrata sulla scrittura di Natalia Ginzburg, la felicità finisce per configurarsi come breve bagliore, attimo gioioso. Nei saggi della scrittrice questo sentimento rappresenta un'epifania mistica, tanto breve quanto intensa, e sembra sempre sul punto d'infrangersi. Nei romanzi e nelle commedie, invece, tale stato d'animo è, per lo più, legato all'amore e, in particolar modo, alla vita di coppia. L'analisi di Tellini, quindi, mette in luce la poliedricità semantica del campo lessicale legato alla 'felicità'. Essa vive spesso nel pas-

sato ed è, suo malgrado, la causa dell'infelicità nel presente. Davvero fondamentali, da questo punto di vista, le parole della Ginzburg nell'asciutta *Autobiografia in terza persona*, scritta poco tempo prima della morte. Qui il termine 'felicità' ricorre non a caso dopo il ricordo della rappresentazione de *L'inserzione* a Londra (16 settembre 1968), alla quale la Ginzburg ha assistito insieme al marito. A chiudere il volume c'è il saggio di Giuseppe Varone (*L'amore mio italiano di Giancarlo Buzzi. La storia di una impossibile felicità*), il quale è appunto incentrato sull'attività letteraria di Giancarlo Buzzi (scomparso il 2 maggio 2015). In questo caso si analizza – come capitato precedentemente – il nesso tra amore e felicità. Tale nesso, però, è declinato sulla base dei rapporti tra lavoro di fabbrica, da un lato, e vita sociale, dall'altro, e soprattutto sulla base delle interferenze del primo sulla seconda. Al centro della riflessione è il romanzo *L'amore mio italiano* del 1963, dove la fuga dalla città e dal lavoro del protagonista Paolo finiscono per divenire sinonimo di trasgressione rispetto ai rapporti sociali instaurati. Tale fuga risulta, però, totalmente fallimentare. Il ritorno in città, dove tutto è tecnologicamente e scientificamente perfetto, trasforma Paolo in un eroe sconfitto, dal momento che la sua istanza di felicità è destinata a rimanere inascoltata.

Da Giovanni Pontano, quindi, fino a Giancarlo Buzzi i contributi qui raccolti, pur nella loro eterogeneità di contenuti e metodologie, presentano tutti un comune denominatore. Essi finiscono per analizzare il tema della felicità nelle sue multiformi e divergenti valenze con la consapevolezza che tale stato d'animo sia vischiosamente legato a un tempo passato, ormai definitivamente scomparso, o a uno futuro, tutto da verificare. La felicità si mostra effimera, sfuggente, malinconica. Ci troviamo di fronte a una luce fragilissima o, a voler utilizzare il verso montaliano citato in apertura, di fronte – metaforicamente – a un «barlume che vacilla».

Vincenzo Caputo
Napoli, febbraio 2016

Tristitiae quoque meta sua est? *Felicità e infelicità dei pastori pontaniani*

Carmela Vera Tufano

Università degli Studi di Napoli Federico II

Tristitiae quoque meta sua est. Questa sentenza pronunciata dal pastore Faburno rappresenta l'epilogo del lungo processo di elaborazione del lutto per la morte della moglie che Pontano mette in scena nell'ecloga intitolata *Meliseus*. Il componimento trae il titolo dal personaggio che il poeta elegge a proprio *alter ego* nella raccolta delle *Eclogae*, Meliseo, un illustre pastore e cantore che è ispirato al Melibeo virgiliano, ma che nella sua figura condensa alcuni dei principali caratteri della poetica pontaniana.¹ In quest'ecloga Meliseo piange la morte della moglie Ariadna, trasfigurazione poetica della moglie del Pontano, Adriana Sassone – deceduta nel 1490 – con un lungo compianto che oscilla fra il ricordo nostalgico della passata vita coniugale e il difficile tentativo di superare il dolore presente e produce una tormentata dialettica fra felicità e infelicità.

Il pastore Meliseo compare in altri tre componimenti della raccolta delle *Eclogae* con caratteri sempre piuttosto simili.² Oltre che nel componimento a lui intitolato, egli è protagonista anche della quarta ecloga, l'*Acon*, dove

¹ Per la seconda ecloga del Pontano vd. H. Casanova-Robin, «*Lauri, este mei memores*»: *Mémoire de l'épouse défunte dans la Deuxième Eglogue de Pontano. Réflexions sur une poétique mnémonique*, in *Écritures latines de la mémoire de l'Antiquité au XVI^e siècle* cur. H. Casanova-Robin-P. Galand, Paris, Garnier, 2010, pp. 327-359 («Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne», 66); G. Pontano, *Éclogues*, Étude introductive, traduction et notes de H. Casanova-Robin, Paris, Les Belles Lettres, 2011, pp. 88-107; 201-209; C. V. Tufano, *Alcuni aspetti del lessico agro-alimentare nelle Eclogae del Pontano*, in *L'arte della parola e le parole della scienza. Tecniche di comunicazione nel mondo antico*, Napoli, D'Auria, 2014, pp. 221-254 e infine il commento dedicato al *Meliseus* in C. V. Tufano, *Lingue tecniche e retorica dei generi letterari* (in corso di stampa). L'edizione di riferimento da cui saranno tratti tutti i passaggi delle *Eclogae* citati è I. I. Pontani *Eclogae*, testo crit., comm. e trad. di L. Monti Sabia, Napoli, Liguori, 1973; la traduzione italiana dei passaggi che forniremo è quella di L. Monti Sabia contenuta nella stessa edizione.

² Per il personaggio di Meliseo in altri luoghi della produzione del Pontano e per la sua fortuna nell'*Arcadia* di Sannazaro e nella produzione successiva cfr. il commento al *Meliseus* in C. V. Tufano, *Lingue tecniche e retorica dei generi letterari*, cit.

è, ugualmente, un illustre pastore e cantore associato alla figura di Ariadna. L'autorevole personaggio viene evocato da due ortolani che hanno ascoltato i suoi canti in un imprecisato passato e li rievocano con nostalgia; il contenuto dei canti di Meliseo è vario e si va da un mito di trasformazione narrato all'inizio del componimento, ai canti d'amore per l'amata Ariadna, ai canti finali di carattere trenodico. Nella prima ecloga, la *Lepidina*, un epillio in cui sono immaginate le nozze di Partenope e Sebeto, a Meliseo è dedicato un rapido 'cameo';³ egli è ancora una volta rappresentato come vecchio pastore che innalza un lamento trenodico, ma in questo caso il compianto è quello per la morte della figlia Fosforide, allusione alla figlia del Pontano Lucia Marzia, morta in giovane età nel 1479, mentre non c'è nessun riferimento alla morte di Ariadna, probabilmente per una semplice questione cronologica, se si accetta che la composizione della *Lepidina* sia anteriore a quella del *Meliseus*.⁴ Un'altra menzione del pastore è contenuta nella quinta ecloga, la *Coryle*, un componimento dai caratteri irregolari, in cui al mito eziologico della pianta del nocciolo si affianca una favola in distico elegiaco che, sulla falsariga del *Cupido cruciatus* di Ausonio, narra il rapimento di Amore ad opera delle donne dei poeti d'amore latini. L'ecloga si ricollega al *Meliseus* sin dall'*incipit*, dove la voce narrante affida ad Azio, nome accademico del Sannazaro, la pianta del nocciolo, ricordando che è già stata onorata da Meliseo e Patulcide con il lamento per la morte di Ariadna (vv. 1-5).⁵ L'allusione è perspicua ed è riferita proprio alla seconda ecloga del Pontano, dove il pastore e la ninfa cantano la morte della donna.

³ Il pastore è menzionato alla fine della quarta pompa, occupata dal corteo delle ninfe urbane e rurali, ai vv. 349-355; il protagonista maschile dell'ecloga, Macrone, invita l'interlocutrice, la moglie incinta Lepidina, a riposare sotto un arco, dove si dice che lo stesso Meliseo abbia cantato la triste sorte della figlia Fosforide. Il luogo indicato da Macrone coincide con quello in cui sorgeva la casa del Pontano. Per il contenuto e il significato della *Lepidina* cfr. C. V. Tufano, *La Lepidina di Giovanni Pontano e il suo rapporto con il sistema dei generi letterari fra tradizioni antiche e innovazioni umanistiche*, «Studi rinascimentali», 9, 2011, pp. 37-51; G. Pontano, *Éclogues*, cit., pp. 4-85; 165-201 e il commento dedicato alla prima ecloga in C. V. Tufano, *Lingue tecniche e retorica dei generi letterari*, cit.

⁴ La raccolta delle ecloghe pontaniane è postuma e non abbiamo indizi sicuri per una loro datazione. Il *Meliseus* deve essere stato sicuramente composto dopo la morte della moglie, avvenuta nel 1490; per la *Lepidina* tanto in E. Pèrcopo, *Vita di Giovanni Pontano*, Napoli, ITEA, 1938, p. 183, quanto in G. Pontano, *Éclogues*, cit., p. XLIII si propende per una datazione nella seconda metà degli anni Novanta (1496), mentre alcuni dati di carattere contenutistico mi porterebbero a retrodatare la sua composizione agli anni Ottanta. Cfr. C. V. Tufano, *Lingue tecniche e retorica dei generi letterari*, cit.

⁵ L'albero è ben conosciuto alle selve del poeta e non solo Meliseo o Patulcide lo hanno onorato con i loro flauti e incidendovi versi sulla corteccia: «*Verum etiam et corylus nostris est cognita siluis, / Nec tantum Meliseus eam, aut tantum una Patulcis / Ornarunt calamis caesoque in cortice uersu*», vv. 5-7 («ma anche il nocciolo è noto alle nostre selve, e non

Nella raffigurazione di Meliseo si possono evidenziare, quindi, alcune costanti: egli è per lo più raffigurato come un vecchio pastore e ne è sempre ricordata l'eccellenza del canto, che di solito ha contenuto e carattere treditico. Meliseo è probabilmente un'invenzione letteraria appartenente alla fase più matura della produzione del poeta; non raffigura semplicemente il Pontano, ma, più nello specifico, rappresenta un Pontano vecchio, che ha ormai raggiunto un'indiscussa fama e autorità poetica, ma ha anche vissuto, con l'avanzare degli anni, perdite laceranti e profonde amarezze. Nella seconda ecloga e nella quarta ecloga questi caratteri trovano la migliore sintesi, ma con una sostanziale differenza negli esiti della dialettica felicità-infelicità presente in entrambi i componimenti.

Nel *Meliseus* l'espressione di questa dialettica è affidata ai pastori Cicerisco e Faburno, i due interlocutori dell'ecloga, che riportano i lamenti del pastore per la morte della moglie e seguono passo dopo passo il suo percorso di elaborazione del lutto.

In realtà, il componimento si avvale di una struttura meta-diegetica piuttosto complessa in quanto s'immagina che Meliseo, in preda al dolore, decida di abbandonare la sua zampogna e scagliarla da un'alta rupe. Il gesto dell'abbandono dello strumento musicale, il più estremo che si possa immaginare per un cantore bucolico, indica anche il punto più alto del lutto e dell'infelicità del pastore, segnati dal silenzio e dal totale ripiegamento su se stesso, che saranno superati solo alla fine del componimento.

Tuttavia, questo gesto complica ulteriormente la cornice narrativa del componimento, in quanto Cicerisco racconta di come la zampogna di Meliseo venga raccolta dalla ninfa Patulci, personificazione di una villa appartenuta al Pontano, ed è la ninfa a intonare il *threnos* per la morte di Ariadna per mezzo dei ritmi dello strumento appartenuto a Meliseo.

Il lamento, che è contenuto sempre all'interno della battuta di Cicerisco, si dispiega con una lunga serie d'immagini che rievocano Ariadna intenta ai

soltanto Meliseo o soltanto Patulcide l'hanno onorato con i loro zufoli e coi versi incisi nella corteccia»). Ai vv. 41-45 viene ribadito lo stesso concetto, ricordando che i noccioli sono stati cantati non solo da Meliseo e Patulcide, ma anche dalla ninfa Antiniana: «*Non igitur tantum Meliseus et una Patulcis, / Verum hederæ præcincta uirenti et tempora myrto / ac molli calamos circum complexa labello / Antiniana suos longum est conquesta dolores / ad corylum*» («Dunque, non soltanto Meliseo e insieme con lui Patulcide, ma, con le tempie ornate di edera e di verde mortella e con le tenere labbra strette intorno allo zufolo, anche Antiniana venne accanto al nocciolo a piangere a lungo le sue pene»). Uno studio approfondito su questa ecloga è contenuto in L. Monti Sabia, *Esegesi e preistoria del testo nella Coryle del Pontano*, «Rendic. dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», XLV, 1970, pp. 159-204.

lavori quotidiani della casa e dei campi in compagnia del marito (vv. 24-78). Questa prima sezione del canto è dominata dall'immagine di una vita coniugale serena e felice, che prende forma e sostanza nelle piccole e umili attività rurali di tutti i giorni. I due coniugi sono ritratti all'opera nei campi, impegnati in lavori duri e umili, ma che, nel ricordo di Patulcide, sono caricati di nostalgia in quanto hanno visto gli sposi uniti e sereni. Insieme al marito, Ariadna seminava il grano, mondava la marra, falciava le messi, stringeva le spighe, batteva e lanciava in aria il grano, e insieme a lui riempiva l'aria di canti e si godeva il sonno all'ombra, al riparo dal caldo estivo (vv. 24-30).

Il poeta costruisce le scene di lavoro in maniera dettagliatissima, scandendole con la formula *cum coniuge*, che si ripete insistentemente⁶ e che assume quasi una valenza rituale, sottolineando l'armonia e la felicità dell'unione di Meliseo e Ariadna. L'attenzione al dettaglio e la cura con cui sono presentati i vari momenti del lavoro agreste contribuiscono a scandire e rendere più vivido il ricordo della felicità e della serenità della passata vita coniugale, quasi il poeta ne volesse godere ancora una volta, ma servono anche a costruire una tensione narrativa destinata immediatamente a sfociare in tragedia.

Il quadro idilliaco e piuttosto oleografico affrescato viene bruscamente interrotto da un'esclamazione patetica (v. 33: «*Ah dolor*») e mediante l'immagine del rapimento da parte di Proserpina (vv. 33-34) viene trasfigurata con un modulo classico la morte della donna,⁷ a cui segue una reazione emotiva estrema anche da parte degli oggetti e dei luoghi che hanno visto la donna in vita (vv. 36 ss.). Il ricorso alla figura di Proserpina risponde a una logica di analogia e rovesciamento del mito. Nella mitologia classica la dea è oggetto, e non autrice, di rapimento da parte del dio degli Inferi, mentre qui il suo ruolo si capovolge; la presenza della dea, sottratta alla madre Demetra, dea dell'agricoltura, è giustificata con tutta evidenza dalla sua connessione con la sfera agreste qui evocata: per una logica di analogia e rovesciamento, Ariadna, dedita alla cura dei campi, viene rapita da Proserpina, figlia della dea protettrice dell'agricoltura.

Allo stesso modo, il poeta sviluppa la scena successiva, che rappresenta Ariadna mentre è intenta al lavoro di tessitura. Dapprima Ariadna viene ri-

⁶ La formula compare ai vv. 24, 25, 26, 28, 29, 32.

⁷ Ariadna è immaginata sottratta al letto nuziale e rapita dal carro alato di Proserpina: «*Ah dolor, abreptamque toro auulsamque lacertis / Coniugis hanc rapuit uolucris Proserpina curru, / Clausit et aeterno torpentia lumina somno*», vv. 33-35 («Ah, sciagura! Rapendola al suo talamo e strappandola alle braccia dello sposo, la trascinò via sul suo cocchio alato Proserpina e nel sonno eterno le chiuse gli occhi languenti»).

tratta in un quadretto intimo e familiare, alle prese con il fuso, i gomitolini di filo e il telaio per tessere vesti destinate ai suoi cari. Poi, sempre preannunciato da un'improvvisa esclamazione di dolore (v. 58: «*ah dolor, ah lacrimae!*»), viene introdotto l'elemento che insinua nella felicità così evocata la tragedia. In questo caso il poeta, facendo ricorso ancora una volta al mito classico, recupera la figura di Lachesi (vv. 58-62), secondo una logica di rovesciamento e analogia simile a quella già analizzata. Anche in questa immagine, a portare la morte ad Ariadna non è il personaggio del mito che ci si aspetterebbe, ovvero Atropo, la parca preposta a spezzare il filo della vita secondo la versione tradizionale del mito, bensì un'altra figura, Lachesi, che nel mito ha un ruolo diverso, ovvero quello di girare il fuso e assegnare a ciascuno la propria sorte. Nell'originale riformulazione pontaniana, invece, Lachesi, la parca che svolge i fili del destino di ogni uomo, spezza il filo della vita di Ariadna proprio mentre questa è intenta a intrecciare serenamente i fili di un raffinato ordito destinato ai suoi cari.

Nella sequenza successiva (vv. 67 ss.), Patulcide affresca l'ennesima immagine felice di Ariadna, cogliendola in un altro momento di gioiosa e serena vita quotidiana, ovvero mentre nutre i suoi uccellini e gioca felice con loro. Il quadro di felicità è però turbato e distrutto da un elemento che ancora una volta appartiene al mito classico, il canto dell'usignolo, simbolo di morte per le famigerate vicende di Procne e Filomela.

La scena successiva (vv. 102 ss.) ritrae Ariadna mentre è intenta a un lavoro di ricamo di grande maestria che ha come oggetto un paesaggio fluviale che, con le sue rive allietate dal mormorio delle onde e dal vento fra le fronde dei salici (vv. 103-106), risponde in pieno alle convenzioni del *locus amoenus*. L'oggetto della sequenza efrastica diventa corrispettivo dello stato d'animo della protagonista, della sua vita felice e ancora in fiore, e per rendere questa idea il poeta ricorre alla metafora della luce come simbolo della vita,⁸ immaginando che la donna dipinga una meravigliosa alba che nasce sul mare. In quest'immagine leggiadra e ariosa inizia a insinuarsi la tragedia con un invito al leccio e alle querce a unirsi al lutto (vv. 111-112).⁹

⁸ Nell'immaginazione del poeta, Ariadna sparge il cielo di fiamme e di raggi scintillanti, capaci di scacciare le tenebre: «*Ipsa sua lucem dextra insignibat, et auras / Spargebat flammis, radiisque micantibus atras / Pellebat tenebras, primo ut sol splendet heoo / Fulgidus et tremulis intermicat ardor in undis*», vv. 107-110 («con la sua destra dipingeva la luce e spargeva il cielo di fiamme e coi raggi scintillanti cacciava la tenebra nera quando il sole risplende fulgido, levandosi da Oriente, e sul tremolio dell'onda si accendono sprazzi di luce»).

⁹ Patulcide esorta il leccio a piangere uscendo dai boschi e le querce ad accorrere ai funerali: «*Ah dolor, ah gemitus! Fleat, o fleat excita siluis / Esculus et durae ueniant ad fune-*