

MITO E STORIA SACRA NELLA  
*PARTHENICE PRIMA SIVE MARIANA* DI BATTISTA SPAGNOLI

di

ELŻBIETA GÓRKA

**ABSTRACT:** The article provides an analysis of the ways in which myth and Christian themes intertwine within the biblical epic *Parthenice Mariana* by the Italian Carmelite Battista Spagnoli (1447–1516). The poet, following the example of the ancient bee, skilfully selects images and motifs drawn from classical mythology and Roman legendary past that – usually after appropriate transformation – can be adapted for a biblical epic. Following the humanistic postulate of *imitatio antiquorum*, the poet inlays his poem with mythological ornamentation and makes use of analogical motifs rooted in both pagan and Christian traditions. Competing with the ancient tradition (*aemulatio antiquorum*), he emphasises the moral superiority of Christianity over the illusory realm of ancient religion.

*Parthenice Prima sive Mariana* è il primo dei sette poemi latini<sup>1</sup> che il poeta carmelitano Battista Spagnoli (1447–1516), conosciuto con il soprannome di Mantovano, dedicò alla vita delle sante vergini<sup>2</sup>. L’epopea biblica in tre libri, di una lunghezza totale di quasi tremila versi, ripercorre la vita di Maria a partire dal suo concepimento, proseguendo con la descrizione della sua infanzia trascorsa nel Tempio di Gerusalemme, del matrimonio con Giuseppe, della nascita di suo Figlio a Betlemme per finire con l’Assunzione. La storia della vita di Maria è basata sul racconto del Nuovo Testamento, arricchito di dettagli presi in prestito dai vangeli apocrifi<sup>3</sup>. Lo scopo del poema, come scrive il poeta stesso,

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni dalla *Parthenice prima sive Mariana* sono tratte dall’edizione di Ettore BOLISANI (1957). La seconda vita della santa, *Parthenice secunda sive Catharina*, fu pubblicata per la prima volta nel 1489. Le successive *Parthenicae* furono composte fino al 1505: *Parthenice tertia sive Diva Margarita*, *Parthenice quarta sive Diva Agatha*, *Parthenice quinta sive Diva Lucia*, *Parthenice sexta sive Diva Apollonia*, *Parthenice septima sive Diva Caecilia*. Nell’elencare i titoli seguiamo l’edizione di Laurent CUPER (Laurentius CUPRAEUS) del 1576 (CUPRAEUS 1576). Sulle edizioni delle *Parthenicae*, cfr. GW 1925–: 3243, 3276–3303, 328605N, 330310N, Sp. 338, Sp. 339, Sp. 340, Sp. 347, Sp. 348, Sp. 349; COCCIA 1960: 124, 125–127.

<sup>2</sup> Sulla vita del Mantovano si veda, per esempio MUSTARD 1911: 11–26; GRAZIANO DI SANTA TERESA 1958; GIRARDELLO 1974; PESCASIO 1994.

<sup>3</sup> Le fonti principali sono i racconti della vita di Maria, specialmente il Protovangelo di Giacomo e il Vangelo dello pseudo-Matteo. Vd. BOLISANI 1957: 9.

era quello di sottolineare la gloria e le virtù di Maria e trasmettere le verità della fede cristiana<sup>4</sup>.

Dall'epistola dedicatoria si può evincere che lo Spagnoli compose la *Parthenice Mariana* nell'arco di due anni (*duorum annorum lucubratio*) e dedicò il poema ai suoi amici, Giovanni Battista Refrigerio e Lodovico Fuscarario. Costoro, nell'inverno del 1478, diedero allo Spagnoli ospitalità e accoglienza, offrendogli un rifugio da una pestilenza scoppiata a Bologna, e proprio in quel periodo il Mantovano prese a comporre la *Parthenice Mariana*. L'opera, che in un primo tempo circolò in copie manoscritte, guadagnò velocemente nuovi lettori<sup>5</sup> e, nel 1488, fu finalmente pubblicata<sup>6</sup> su iniziativa di un umanista bolognese, Cesare Napeo<sup>7</sup>. Nell'edizione, insieme alla *Parthenice*, furono pubblicati anche l'*Apologeticon* – una risposta poetica alle critiche mosse alla *Parthenice* da alcuni contemporanei rimasti finora senza identità – corredato da una epistola dedicatoria (che dal 1492 e poi fu denominata *Commendatio Parthenices*)<sup>8</sup> e un carne votivo alla Vergine composto, probabilmente, durante il soggiorno

---

<sup>4</sup> «Nec erat eius aliud desiderium quam ut sanctissimae virginis laudes a pluribus legerentur, et 'Parthenice' nostra, poetico vestita decore, de ecclesiastico prodiens gymnasio, populi in se converteret intuitum» (MARRONE 2000: 72).

<sup>5</sup> La *Parthenice Mariana* era già conosciuta nel 1478 da Sabadino degli Arienti che la menziona tra le altre opere del Mantovano in *Le Porrettane*, cfr. novella 61, MARRONE 2000: 41.

<sup>6</sup> L'*editio princeps* fu pubblicata a Bologna da Platone de' Benedetti (Benedetto Faelli), vd. MANTUANUS 1488. Al termine della *Parthenice Mariana* nell'edizione bolognese si trova l'indicazione: «Bononiae aeditum III. Id. Feb. M.CCCC.LXXXI.», che ha portato i ricercatori a ipotizzare che esistesse un'edizione precedente, risalente al 1481. L'edizione del 1488 doveva essere una ristampa di quest'ultima edizione. Daniele MARRONE (2000: 37–40), tenendo conto della mancanza di edizioni superstiti precedenti l'edizione del 1488, suppone che l'indicazione fosse piuttosto una *scriptio* autoritativa dello Spagnoli stesso e che da essa si dovesse evincere che il poema era stato completato in quel periodo e probabilmente pubblicato, ma non necessariamente a stampa.

<sup>7</sup> La *Parthenice Mariana* divenne subito estremamente popolare (solo tra il 1488 e il 1528 furono pubblicate oltre settanta edizioni dell'opera; vd. COROLEU 2014: 25); la pubblicazione diede l'abbrivo a un gran numero di imitazioni. Tra il 1495 e il 1498 apparve il poema *Marias* di Cornelius Aurelius, che si rifà palesemente all'opera del Mantovano (IJSEWIJN 1993: 157–159). La *Parthenice Mariana* fu altresì d'ispirazione al monaco austriaco Benedetto Chelidonio (c. 1460–1521) per la stesura di una vita di Maria, che fu inserita nella serie di xilografie di Albrecht Dürer, *Marienleben* (1511) (SCHERBAUM 2004). Chelidonio è anche l'autore di un centone intitolato *Passio Domini nostri Iesu Christi* in cui utilizza, tra gli altri, alcuni passaggi dell'opera di Mantovano (MODLIŃSKA-PIEKARZ 2018: 98). L'interesse per i temi mariani non si affievolì all'inizio del Cinquecento: in quel periodo furono scritte altre vite di Maria, tra cui *Parthenias liber in divae Mariae historia* di Marco Probo dei Mariani (1524) e *De partu Virginis* di Jacopo Sannazaro (1526), per il quale l'opera del Mantovano costituì un'importante fonte d'ispirazione (PIASTRA 1994: 5–17; NAZZARO 2009: 190–199, 202–203 e *passim*). Qualche anno dopo (1535) fu pubblicata anche la famosa epopea mariana di Marco Gerolamo Vida, *Christias*.

<sup>8</sup> Un'edizione critica della epistola dedicatoria e dell'*Apologeticon* è stata preparata da Daniela MARRONE (2000).

a Roma alla fine del 1480<sup>9</sup>: *Ad beatam Virginem votum post febrim acerrimam*<sup>9</sup>. L'edizione costituisce così una sorta di manifesto poetico del Mantovano, fornendo al contempo un modello dell'epica biblica e proclamando una difesa della poesia cristiana di stile elevato. È anche legata, grazie al poema votivo, alla grande devozione dello Spagnoli alla Vergine, particolarmente amata dall'ordine carmelitano.

La scelta dell'argomento fu dunque dettata dall'atteggiamento personale del poeta nei confronti della Madre di Dio, dall'amore che lo porta a creare il progetto di una poesia encomiastica di ispirazione cristiana<sup>10</sup>, e più precisamente di una poesia mariana, come è già chiaramente annunciato nelle opere giovanili. Due delle sue egloghe, che circolavano già prima della edizione a stampa (1498) sotto il titolo di *Suburbanus*, ovvero la VII e l'VIII, sono dedicate a Maria e costituiscono una sorta di "dittico della conversione"<sup>11</sup>. Nella settima (*Pollux, De conversione iuvenum ad religionem*) il giovane pastore incontra la Vergine, che lo spinge ad intraprendere la vita monastica; l'ottava (*Religio, De rusticorum religione*) racconta della pietà degli abitanti dei villaggi e delle montagne, la quale si manifesta, tra l'altro, nelle lodi di Maria proclamate dai pastori-interlocutori<sup>12</sup>. Nella vastità della successiva produzione letteraria dello Spagnoli si possono trovare i numerosi carmi mariologici e altre opere dedicate alla Vergine<sup>13</sup>.

Il "progetto" del Mantovano deve essere inquadrato all'interno del rifiorire della scrittura agiografica del Quattrocento<sup>14</sup>. Gli scrittori, seguendo le orme dei primi poeti cristiani – Sedulio, Prudenzio, Paolino di Nola, Giovenco, Boezio – narrarono storie bibliche e vite di santi in esametri di squisita fattura. Tra questi poeti, il Mantovano apprezzò in particolare Paolino di Nola: fu grazie alla lettura

<sup>9</sup> Il poeta, durante il suo soggiorno romano, afflitto da dolori che non gli davano tregua, si sente particolarmente vicino alla morte. Si rivolge dunque alla Vergine, componendo il carme nel quale promise di fare un pellegrinaggio al santuario a Loreto, qualora la Vergine gli avesse concesso la guarigione. Questo pellegrinaggio fu compiuto nel 1489 e in questa occasione lo Spagnoli fece l'offerta di una tavola raffigurante la Sacra Famiglia dipinta da Andrea Mantegna e compose un poema per esprimere la sua gratitudine alla Vergine. Vedi PATRIZI 1926; MARRONE 2000: 42–43.

<sup>10</sup> Lo Spagnoli è anche autore di poemi agiografici sulla vita di san Biagio, di san Nicola da Tolentino, di Dionigi Areopagita e di san Gregorio (CUPRAEUS 1576: t. I, fol. 179r–245r; t. II, fol. 159r–219v), oltre che di tre carmi sulla vita di Lodovico Morboli, di san Giovanni Battista e di Alberto degli Abati (CUPRAEUS 1576: t. II, fol. 220r–233v). Il Mantovano ha composto altresì il poema *De sacris diebus*, che si configura come una sorta di *Fasti* di Ovidio cristianizzati (passaggi selezionati del *De sacris diebus* sono inclusi in un'antologia di H. TRÜMPY [1979]).

<sup>11</sup> SEVERI 2018: 144.

<sup>12</sup> Sulle egloghe dello Spagnoli rimandiamo in primo luogo alla ponderosa edizione dell'*Adolescentia* a cura di Andrea SEVERI (2010).

<sup>13</sup> Si vede il repertorio della poesia mariologica: PIASTRA 1994: 138.

<sup>14</sup> Si veda CHIESA 2002.

delle sue opere che il poeta rimase affascinato dalla letteratura cristiana<sup>15</sup>. Nel Quattrocento, a partire dal famoso *Antonias* di Maffeo Vegio (1437) fiorì l'epica cristiana, composta in latino e in volgare, nella quale a Cristo, a Maria e ai santi veniva assegnato un ruolo paragonabile a quello ricoperto dagli eroi nella mitologia classica. Nel 1471, a Venezia esce la *Vita di Nostra Donna* di Antonio Cornazzano, un racconto scritto in volgare sulla vita di Maria, fondato sulla *Legenda aurea*, che ottiene subito un grande successo editoriale<sup>16</sup>. Quest'opera preannuncia una rinascita della devozione mariana alla fine del Quattrocento. Nel 1475 fu celebrata la prima festa dell'Annunciazione e due anni dopo fu istituita la festa dell'Immacolata Concezione della Beata Vergine Maria. Per il Mantovano, che, seguendo, tra gli altri, Duns Scoto, era a favore della verità dell'Immacolata Concezione<sup>17</sup>, questo fermento religioso costituì una fonte di ispirazione.

Benché la *Parthenice Mariana* intrecci nei vari modi la mitologia con la narrazione teologica, gli studiosi del Mantovano hanno finora prestato poca attenzione a questo problema. L'atteggiamento del poeta nei confronti della mitologia è citato soprattutto in riferimento al passaggio del *Ciceroniano* di Erasmo da Rotterdam<sup>18</sup>, in cui l'autore confronta l'opera del Mantovano con il poema *De partu Virginis* di Jacopo Sannazaro, criticando i tratti neopagani ravvisabili in quest'ultimo. Secondo Erasmo il carmelita andò meno fuori strada nel suo trattamento della materia cristiana, perché non la spogliò del *sacrum*. Ettore BOLISANI nella sua edizione della *Parthenice Mariana* afferma che la mitologia è nel Mantovano «quasi sempre un semplice elemento decorativo, un sostituto del linguaggio figurativo»<sup>19</sup>. Nel suo articolo, Walther LUDWIG giunge a una conclusione diversa con un'analisi approfondita di un passaggio del libro primo che rappresenta l'educazione della giovane Maria da parte delle Muse, le quali le impartiscono diversi ammaestramenti che includono anche la conoscenza

---

<sup>15</sup> Come scrive nell'*Apologeticon*: «Cum adhuc adolescentulus essem et a studiis ecclesiasticis, more illius aetatis, abhorrerem, forte in ea poemata incidi et carminis suavitate delectatus, animum ad res divinas paulatim appuli, et ex illo tempore sacrarum litterarum studiosior fui» (MARRONE 2000: 82).

<sup>16</sup> CHIESA 2002: 163–164.

<sup>17</sup> Il Mantovano, pur rispettando la posizione dei macolisti («sunt tamen audentes contra sentire, nec illos / incusamus, habent quo se tueantur...»), *Parth. M.* I 231–232), si schierò con gli immacolisti (vedi per esempio *Parth. M.* I 223–230). Vedi anche DEL SAGRADO CORAZON, DE LA IMMACULADA 1947: 343–349; AB EUCHARISTIA 1948: 215–222.

<sup>18</sup> «Hoc nomine praefendus est Pontano [*scil.* Actius Syncerus], quod rem sacram tractare non piguit, quod nec dormitanter eam, nec inamoene tractavit, sed meo quidem suffragio plus laudis erat laturus, si materiam sacram tractasset aliquanto sacratius: qua quidem in re levius peccavit Baptista Mantuanus, quanquam et alias in huiusmodi argumentis uberior» (DRESDEN *et al.* 1971: 700). Su questo tema, si veda PIEPHO 1994: 46–54; SEVERI 2010: 215–218, MARSICO 2015: 348.

<sup>19</sup> BOLISANI 1957: 16. Utilizzando un'immagine simile a quella di BOLISANI, FEO (2015: 70) afferma che «il Mantovano saccheggia tutte le vesti, tutti gli attributi e tutti i nomi del pantheon greco-romano per vestire, ornare e nominare gli abitanti del pantheon cristiano».

di ventidue miti pagani (*Parth. M.* I 594–655). LUDWIG suggerisce che i miti menzionati dovrebbero essere interpretati con riferimento alla lettura allegorica medievale di Ovidio, come «kryptische christliche Aussagen»<sup>20</sup>. Tuttavia, l'analisi dell'epopea mariana sviluppata nel presente articolo, facendo riferimento alla teoria rinascimentale dell'*imitatio* e dell'*aemulatio*<sup>21</sup>, porta a conclusioni un po' diverse e rivela la complessità del processo di utilizzo della materia mitologica da parte del monaco carmelitano.

La questione del posto della cultura antica nell'opera dell'umanista cristiano, e quindi la questione di una possibile conciliazione tra gli *studia divinitatis* e gli *studia humanitatis* risale all'antichità. La difesa di una poesia sacra e la rivendicazione dell'eredità della cultura pagana – sia a livello stilistico che tematico – è infatti al centro delle riflessioni svolte dai Padri della Chiesa<sup>22</sup> e poi dagli umanisti del Trecento (cfr. *theologia poetica* di Petrarca e Boccaccio). A questa tradizione si ricollega il nostro poeta in un breve passo del primo libro (*Parth. M.* I 654–655), nel quale lascia trasparire il proprio atteggiamento verso la tradizione antica e il modo in cui la rielabora all'interno della propria opera. Maria, assorta nella lettura delle opere degli autori antichi, è paragonata ad un'ape che nella scelta dei fiori rifiuta ciò che può essere nocivo:

et quaecumque pios non attestantia mores  
offendit, damnabat, apes imitata legendo.  
(Mant. *Parth. M.* I 654–655)

Il Mantovano si riferisce qui alla famosa opera di S. Basilio *Oratio ad adolescentes*. Nel 1405 Leonardo Bruni tradusse questo testo dal greco in latino, contribuendo notevolmente a diffonderne la fama nel Rinascimento. Nel suo discorso il Padre della Chiesa incoraggia i giovani a fare un uso cosciente ed assennato della letteratura pagana, della quale dovrebbero scegliere ciò che è compatibile con l'insegnamento cristiano, e dunque buono ed edificante, respingendo al contempo ciò che potrebbe arrecare nocimento alle anime. In Basilio, come nel Mantovano, la metafora della lettura critica è incarnata nell'immagine dell'ape che sugge il miele solo da certi fiori e non da altri<sup>23</sup>. Ne consegue che certi

<sup>20</sup> LUDWIG 1999: 935.

<sup>21</sup> Per quanto riguarda la teoria dell'*imitatio* e dell'*aemulatio* nel Rinascimento, rimandiamo il lettore all'opera di A. FULIŃSKA (2000).

<sup>22</sup> Soprattutto da Lattanzio (*Divinae institutiones*), Basilio (*Oratio ad adolescentes de legendis gentilium libris*) e Augustino (*De doctrina Christiana*).

<sup>23</sup> La fonte del motivo dell'ape ci è resa nota da questo passaggio dall'*Apologeticon*, dove si legge: «...confiteor multa esse in gentilium libris abominanda, quae si quis a bonis plurimis quae in eisdem libris sunt segregare nesciat, libros non legat! Noxii sunt, venenosi sunt, mortiferos experietur! Si vero prudentiae tantum in eis legendis habuerit quantum in legendo melle pre se ferunt apes, securus legat. Et non me sed magnum Basilium doctissimum et sanctissimum inter graecos

elementi della letteratura antica non possono essere sottoposti alla reinterpretazione cristiana: devono essere omessi e condannati.

Tuttavia, la metafora dell'ape, a cui si rifà il Mantovano, era nota già prima di essere formulata da Basilio, in relazione in parte al discernimento da applicare nella lettura di opere altrui, ma soprattutto al processo creativo del singolo<sup>24</sup>. Per l'Umanesimo fu di fondamentale importanza la riflessione filosofico-sapienziale di Seneca, utilizzata poi da Petrarca, in cui lo sforzo della propria creazione poetica veniva paragonato al lavoro di un'ape che sceglie il nettare (il materiale letterario) da vari fiori (dalla tradizione letteraria esistente) ed elabora il materiale raccolto in modo da ottenere da esso un nuovo prodotto: il miele, cioè l'opera originale coerente con la visione artistica del poeta. Nei passi analizzati, lo Spagnoli sembra riferirsi a entrambi i significati della metafora dell'ape: primo, come processo di lettura-scelta (l'ape dei moralisti), e secondo, come processo di creazione-scelta (l'ape dei poeti). Si noti che le opere pagane nella cui lettura si immerge Maria (I 632–652) rientrano in due categorie: opere storiche – tra cui probabilmente Livio, *Ilias Latina* e Curzio Rufo<sup>25</sup> – e opere poetiche. Il contenuto di quest'ultime viene presentato attraverso la menzione di ventidue miti, derivati principalmente dalle *Metamorfosi* e dalle *Eroidi* di Ovidio<sup>26</sup>. Il Mantovano sembra segnalare qui il proprio criterio di selezione del materiale poetico: la sua epopea ha, infatti, come eroina Maria, l'*Eroide* cristiana, ed è piena di numerosi riferimenti ad autori pagani, tra i quali appunto Livio e Ovidio. La lettura di Maria, che comprende anche le opere cristiane (non soggette ovviamente ad una selezione [I 628–631]), simboleggia quindi allo stesso tempo la lettura dell'autore del poema. Mostrando Maria immersa nella mitologia pagana, il poeta giustifica la stessa possibilità di ricorrere al mito come materiale letterario. Riferendosi alla metafora dell'ape, sottolinea invece la necessità di selezionare il materiale mitologico e di rifiutare tutto ciò che è incompatibile con la visione cristiana del poema che viene creato.

Proprio questo atteggiamento è adottato dal poeta nei confronti della materia mitologica, allorché sottolinea la differenza tra l'incarnazione di Cristo e gli esempi analoghi della nascita di un dio pagano da una donna mortale:

Non erat haec Semele Bacchi, non Ilia mater  
Romuleae gentis, nec magna Atlantias Hermis  
Maia parens, Danaeve auri delusa nitore.

---

doctores et episcopos prius consulat...» (MARRONE 2000: 104). Vedi anche MARRONE 2000: 149. Cfr. anche LUDWIG 1999: 930 (con la nota 33).

<sup>24</sup> Sul tema dei due significati della metafora dell'ape rimandiamo al saggio di J. DOMAŃSKI (1997).

<sup>25</sup> LUDWIG 1999: 929.

<sup>26</sup> W. LUDWIG (1999: 929–930) elenca anche i *Fasti* di Ovidio, l'*Odi* di Orazio, Properzio, l'*Eneide* di Vergilio e le tragedie di Seneca.

Non erat Alcidae genetrix, nec Agenore nata,  
 filia nec Coei, nec se mirata iuvencam  
 Inachis illicito falso quae nomine partus  
 admissumque scelus titulo vestiret Olympi.  
 Haec erat alma Parens, verique insigne Tonantis  
 hospitium, regis Superum immortale sacellum.  
 (Mant. *Parth. M.* II 924–932)

Maria non è stata conquistata da Dio con la violenza o con l'inganno. Ha ricevuto il grande onore di essere scelta come genitrice di Cristo ed è diventata la vera dimora e il tempio di Dio<sup>27</sup>. Pertanto, non tutti i motivi mitologici possono essere messi al servizio dei valori cristiani: nel caso citato, la discrepanza tra l'orizzonte cristiano e quello pagano, sottolineata dalla ripetizione della negazione (*non erat, nec*), diventa inconciliabile. Nel Mantovano, tuttavia, l'ape di San Basilio suggerisce piuttosto spesso nettare dai fiori della mitologia e ne trae materiale per confronti poetici. La materia mitologica opera all'interno della raccolta in due modi: in primo luogo come fonte di motivi analoghi (in questo caso essa è volta all'imitazione degli antichi), in secondo luogo, come materiale per confronti più complessi, in cui sono spesso implicati giudizi di ordine morale (in questo caso volta all'emulazione degli antichi). Consideriamo il primo di questi due casi.

Si noti che nel passo sopra citato (II 924–932), nonostante l'esplicito intento di rifiutare la mitologia come fonte di confronti paralleli, il Dio cristiano e Maria sono indicati con gli epiteti tradizionalmente riferiti a Giove (*Tonans, rex Superum*) e Venere (*alma Parens*, per citare solo un esempio: Verg. *Aen.* II 591). Si tratta di un tipico esempio del ruolo esornativo del vocabolario e delle immagini femminili di matrice "pagana", menzionate da BOLISANI. Questo non è in contrasto con il senso generale del passo: ciò che viene rifiutato nella poesia pagana non sono le immagini di per sé, ma l'universo ideologico che si cela dietro di esse. Come scrisse lo stesso Mantovano nell'*Apologeticon*, gli epiteti antichi addolciscono i versi e restituiscono grazia al linguaggio poetico<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Parimenti la differenza tra Dio, pieno di puro amore per Maria e Giove, guidato da basse concupiscenze, è presentata da Elio Eobano Ezzo (*Deus Pater Mariae Virginis*, 113–118) e Paolo Crosnense (*Sapphicon in virginalem conceptionem (XXVII)*, 1–12). Cfr. BUDZISZ 1995: 23–25.

<sup>28</sup> Queste parole si riferiscono all'uso metonimico dei termini pagani: «Nonnunquam etiam veterum deorum nomine stellas ipsas vel aliquam Dei creaturam intelligo [...] ut asperitatem vocabulorum evitem et ut carminibus maior insit venustas quae, si secus fieret, sicca, arida et nimium severa tetricaque videretur» (MARRONE 2000: 96). In un tono diverso parla il Mantovano nel capitolo 51, quando si riferisce alla categoria della verità: «Quod si eo, quod quidam daemon 'Iuppiter' est appellatus, non placet Deum nostrum 'Iovem', id est iuvantem patrem, nominari, et si bona quae diis falsis imposita fuere nomina non est fas ad verum Deum transmigrare, hoc quoque nomen 'Deus' reticemus: nam Iuppiter 'Deus' dictus est. Summam igitur illam virtutem quae summa providentia omnem mundum regit et condidit, non vocabimus 'Deum', quoniam tali aliquando vocabulo daemones, qui in idolis includebantur, uti fuere. Antiquus ille falsus erat Iuppiter, noster

Il motivo più strettamente intrecciato nel tessuto mitologico della *Parthenice Mariana* è l'antico motivo dell'età dell'oro, la versione romana dell'archetipo della felicità eterna. Tale motivo si esplica in due modi: per prima cosa nella visione del futuro avvento dell'era messianica presentata nei termini dell'età aurea; in secondo luogo, nella visione rivolta al passato, presentata nei termini di un paradiso perduto. La giustapposizione dei tempi messianici all'antica età dell'oro era un motivo molto diffuso nella poesia biblica latina umanistica<sup>29</sup>. L'incentivo per creare questo parallelo era la somiglianza tra la profezia biblica di Isaia (Is 11) e le descrizioni dell'*aetas aurea* negli scrittori antichi<sup>30</sup>.

Del fatto che l'*aetas aurea* fosse destinata a costituire un motivo centrale dell'opera, ci informano già le prime righe. Il poeta annuncia che canterà le lodi di Maria: la Ninfa palestinese, la cui nascita è motivo di terrore per Giove Ctonio: «Sancta Palaestinae repetens exordia Nymphae, / difficiles ortus et formidata profundo / incrementa Iovi [...]» (*Parth. M.* I 1–3). I versi citati rimandano il lettore alla quarta ecloga di Vergilio, nella quale il nascituro, che porterà ad un rinnovamento del mondo, è chiamato «il gran prole di Giove» (*magnum Iovis incrementum*, Verg. *Ecl.* 4, 49). Qui vale la pena sottolineare il raffinato dialogo che il Mantovano riesce ad intessere con il modello virgiliano. Nella *Parthenice Mariana* la Vergine non è una figlia di Giove, ma nasce per la rovina del «Giove sotterraneo». In questo modo lo Spagnoli, riferendosi alla visione dell'età dell'oro, sottolinea contemporaneamente la dimensione cristiana di questo riferimento. La venuta di Maria nel mondo annuncia la nascita del Salvatore, e quindi l'alba di tempi nuovi, tanto temuti dal re degli inferi<sup>31</sup>.

Il Mantovano intreccia la caduta dell'uomo con la fine dell'età dell'oro. Nel creare gli uomini, Dio li ha dotati della più grande tra le virtù, che li avrebbe protetti dai mali del mondo. Si tratta della giustizia:

---

autem Deus verus Iuppiter est» (MARRONE 2000: 96). Sembra però che la funzione esornativa sia preponderante per il poeta, infatti il Mantovano ritorna ripetutamente sulla categoria della grazia (per esempio nel capitolo 7 evoca il motivo di *spoliatio Aegyptiorum* seguendo Agostino nel vedere nell'oro e nell'argento degli Egiziani la materia, anche mitologica, contenuta nei testi antichi, grazie alla quale la poesia scritta per onorare Dio può esse abbellita). Si veda anche MARRONE 2000: 128.

<sup>29</sup> Il funzionamento di questo motivo nella poesia rinascimentale del Nord Europa è stato discusso in dettaglio da A. BUDZISZ (1995: 20–30; cfr. anche MODLIŃSKA-PIEKARZ 2018: 468–473), e nella poesia italiana da L.B.T. HOUGHTON (2019: 174–285). Vedi anche BINDER 2010: 51–72, in particolare l'analisi del canto dei pastori nel *De partu Virginis* di Sannazaro: pp. 52–57. Questo motivo fu sfruttato con particolare frequenza nell'ecloga di Natale (vedi per esempio GRANT 1965: 258–289).

<sup>30</sup> A questa profezia il Mantovano riferisce anche nel secondo libro della *Parthenice Mariana*. Leggendo il libro di Isaia, Maria incontra un passaggio, che annuncia la venuta del Messia: «Tu protoplastis acerbam / ingluviem delebis, agens nova saecula novumque / foedus et humanum supra genus omne fereris» (*Parth. M.* II 570–572), cfr. Is 7, 14.

<sup>31</sup> Lo stesso scopo è servito riferendosi a Maria più avanti nel poema come «nova progenies» (*Parth. M.* I 323, cfr. Verg. *Ecl.* 4, 7).

Cum Pater humentes redigens in corpora glebas,  
 vitalem humanos auram spiraret in artus,  
 ut nova progenies pugnam tuta iret in omnem,  
 ultra animi claras dotes et corporis arma,  
 Iustitiam, caeleste decus, superaddidit, unde  
 et fati rigidas leges et funera posset  
 vincere et ambrosia vesci summoque potiri  
 aetheris hospitio Superumque assuescere mensis.

(Mant. *Parth. M.* I 151–158)

Questo dono divino permetteva di evitare «le dure leggi del fato» (I 156), garantiva l'immortalità e il godimento dei piaceri celesti. Lo stato della felicità fu intaccato dal peccato di Eva: «Sed, postquam vetitas fruges et noxia mala / femina surgentis post prima exordia mundi / vipereis decepta dolis admovit ad ora» (I 159–161). Poi la Giustizia lasciò la terra e ritornò al suo padre celeste («mox Astraea domos hominum pertaesa redivit / in regnum sublime Patris [...]», 162–163). La Giustizia, che al livello teologico dovrebbe essere legata al concetto di *iustitia originalis*<sup>32</sup>, nel poema viene personificata come una dea greca e romana (Astrea/Giustizia) e la storia della caduta dell'uomo viene presentata tramite la descrizione delle quattro età dell'umanità di Ovidio (*Ov. Met.* I 89–150). Benché nelle *Metamorfosi* Astrea lasci la terra solo nell'età del ferro<sup>33</sup>, la sua figura è nondimeno strettamente collegata all'età dell'oro: nell'opera di Virgilio il ritorno di Astrea sulla terra incarna il ritorno dei tempi del regno di Saturno<sup>34</sup>. Il fatto che gli esseri umani si macchino col passare del tempo di trasgressioni via via peggiori è stato sostituito dal peccato individuale compiuto da Eva, che ha contaminato l'intera razza umana. L'abbandono della terra da parte della dea della giustizia mostra allegoricamente la caduta finale dell'uomo. Inoltre, simboleggia anche la rottura del legame tra l'uomo e Dio. Come nell'età dell'oro gli dei abitavano la terra insieme all'uomo (in Ovidio Astrea è, tra le divinità, l'ultima ad abbandonare la terra [*Met.* I 150]), anche nell'Eden l'uomo godette della visione diretta di Dio. Le conseguenze dei crimini umani sono simili. In Ovidio con l'età dell'argento, che seguiva i giorni del regno di Saturno, sopraggiunge un tempo inclemente e l'uomo deve iniziare a lavorare e cercare riparo:

Tum primum siccis aer fervoribus ustus  
 conduit, et ventis glacies adstricta pependit;  
 tum primum subiere domos; domus antra fuerunt  
 et densi frutices et vinctae cortice virgae.

<sup>32</sup> ASCENSIVS 1500: fol. 13r; MURRHO 1501: fol. 6r.

<sup>33</sup> *Ov. Met.* I 149–150: «victa iacet pietas, et virgo caede madentis / ultima caelestum terras Astraea reliquit». Allo stesso modo Aidos e Nemesis in Esiodo o Dike in Arato.

<sup>34</sup> Verg. *Ecl.* 4, 6: «iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna».

Semina tum primum longis Cerealia sulcis  
 obruta sunt, pressique iugo gemuere iuveni.  
 (Ov. *Met.* I 119–124)

Nella *Parthenice Mariana* Dio punisce gli uomini per il primo peccato in modo simile:

[...] Careant posthac custodibus istis.  
 Blanda patrum segnes facit indulgentia natos.  
 Iustitia nudi, discant sudare famemque  
 et diuturna pati ieiunia, frigus et imbres,  
 servitium et fati sortem experiantur amaram.  
 Vexati sapient [...].  
 (Mant. *Parth. M.* I 169–174)

Il riferimento qui è duplice: il Mantovano ha in mente prima di tutto un passaggio biblico dal libro della *Genesi*: «[...] maledicta terra in opere tuo: in laboribus comedes ex ea cunctis diebus vitae tuae. Spinis et tribulos germinabit tibi, et comedes herbam terrae. In sudore vultus tui vesceris pane, donec revertaris in terram de qua sumptus es: quia pulvis es et in pulverem reverteris» (Gen. 3, 17–19)<sup>35</sup>.

Come già ricordato, il motivo dell'età dell'oro è anche usato nel poema per descrivere i tempi della venuta di Cristo come un ritorno allo stato di felicità primigenia. Nella scena dell'Annunciazione (*Parth. M.* II 583–660), l'Arcangelo Gabriele profetizza che attraverso Maria e suo Figlio si inaugurerà una nuova età dell'oro<sup>36</sup>:

Felices annos et quae Tua protulit aetas  
 aurea non Caesar renovavit saecula, verum  
 Tuque Puerque Tuus: nam primi dulcia mundi  
 tempora converso coeperunt currere gressu.  
 Laeta quies oritur: niveis Pax aurea pennis  
 descensura leves humeris circumligat alas:  
 (Mant. *Parth. M.* II 643–648)

Il passaggio si riferisce, naturalmente, alla quarta ecloga di Virgilio, che contiene una profezia secondo la quale sulla terra sarà rinnovata l'età di Saturno in seguito alla nascita di un misterioso fanciullo<sup>37</sup>. Il Mantovano collega quest'opera

<sup>35</sup> Il testo biblico è citato secondo l'edizione della Vulgata Clementina.

<sup>36</sup> La rinascita del tempo è predetta anche da santa Elisabetta, allorché si rivolge a Maria in questi termini: «Panduntur ab alto / aethere felices anni: nova nascitur aetas» (II 778–779) e, poco oltre: «Tu saecula portans / aurea feminei tollis convicia sexus» (II 790–791).

<sup>37</sup> Mant. *Parth. M.* II 645–646: «...nam primi dulcia mundi / tempora converso coeperunt currere gressu»; cfr. Verg. *Ecl.* 4, 5: «magnus ab integro saeculorum nascitur ordo».

con il libro VI dell'*Eneide*, in cui si attribuisce ad Augusto la restaurazione di un'età dell'oro: «Augustus Caesar, Divi genus, aurea condet / saecula [...]» (Verg. *Aen.* VI 791–792). Nel carmelitano colui che farà rinascere l'*aurea aetas* non è il *princeps* romano, ma Cristo: tale parallelismo funziona anche tenendo presente che tanto Cristo quanto Augusto sono considerati i fondatori di una nuova era di pace per il genere umano (cfr. *Parth. M.* II 647)<sup>38</sup>.

Ci sono echi altrettanto chiari della quarta ecloga di Virgilio nelle parole dell'angelo che annuncia la nascita del Dio Incarnato ai pastori:

[...] Regem, clamavit, Olympi  
 quaerite, qui natus modico iacet abditus antro.  
 Ite citi, nec vos nox intempesta retardet.  
 Candida formosae iam pendet ad ubera matris:  
 Infantem fovet ipsa sinu: nova gaudia mundus  
 accipit et rerum melior contextitur ordo.  
 Descendit promissa salus: pia Numina mundo  
 servavere fidem: felicia saecula currunt  
 et cum prole nova caelo nova labitur aetas.  
 Pax nova terrigenis oritur, nova gloria caelo.

(Mant. *Parth. M.* III 140–149)

Il bambin Gesù, di origine celeste, porta i tempi nuovi, esattamente come il misterioso ragazzo della quarta ecloga: «iam nova progenies caelo demittitur alto. / Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo, / casta fave Lucina [...]» (Verg. *Ecl.* 4, 7–10). La sua nascita porta a compimento la profezia contenuta nei libri sibillini: «sed faustos venisse dies sperataque multum / tempora, quae vates, quae praedixere Sibyllae / tempore voce loco variis, at sensibus isdem» (Mant. *Parth. M.* III 165–167). Alla fine vale la pena menzionare che la particolare predilezione del Mantovano per il motivo dell'età dell'oro derivava dalla convinzione personale del poeta, persuaso che nei tempi in cui viveva, grazie all'avvento di Cristo e alla sua vittoria sugli dei pagani, si incarnasse l'idea dell'*aetas aurea*, intesa nei termini della profezia di Isaia<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Anche il terzo libro della *Parthenice Mariana* inizia con una descrizione estesa della pace, che annuncia i nuovi tempi. Qui il Mantovano usa il vecchio topos delle «spade trasformate in vomeri d'aratro»: «Nudus in herbisecam redigebat Martia falcem / arma faber: segnes fodiebant ensibus agros» (*Parth. M.* III 6–7). Come nota a margine possiamo aggiungere che questo motivo fu poi impiegato in un contesto affine da Elio Eobano Esso nella sua prima *Eroide: Deus Pater Mariae Virginis* (il passo in cui si annuncia l'avvento dei tempi nuovi con la nascita di Gesù, I 146–148).

<sup>39</sup> Il poeta scrive a questo proposito nell'*Apogeticon*: «...tempus hoc nostrum videtur esse id de quo propheta locutus est, quom dixit futurum tempus in quo pardus cum agno et crudelia animalia cum mansuetis impune habitarent, et quo puero innoxius esset serpens et feras truculentasque bestias minaret puerulus. Haec, iudicio meo, de puero Christo et de diis gentilibus intelligi possunt» (MARRONE 2000: 100).

Il parallelismo dei motivi cristiani e pagani è sfruttato anche nel secondo libro, nel quale il poeta descrive la meditazione di Maria. Di notte la Vergine riceve la visita della Sapienza e alla sua presenza contempla la creazione dell'universo. Nel creare questa immagine estremamente vivida, il Mantovano, invece che al libro della *Genesis*, attinge alle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>40</sup>:

Virgo  
insomnis ducens taciturnae tempora noctis  
contemplatur uti rerum longaeua propago  
texta sit: unde prior mundi descendit origo;  
et chaos et silvam informem, discretaque formis  
corpora paulatim varias induta figuras  
vi propria petiisse suis loca viribus apta.  
Utque gravem liquido suspenderit aere Terram  
Omnipotens opifex duplici cum prolis honore,  
Oceanumque suis complexum fluctibus orbem  
fuderit; aetheriis incluserit ignibus auras;  
utque feris terras, mare piscibus, aera cessit  
alitis variis ornans animantibus orbem.  
(Mant. *Parth. M.* II 484–496)

unus erat toto naturae vultus in orbe,  
quem dixere chaos: rudis indigestaque moles  
nec quicquam nisi pondus iners congestaque  
[eodem.  
non bene iunctarum discordia semina rerum.  
[...]  
Hanc deus et melior litem natura diremit.  
Nam caelo terras et terris abscedit undas  
et liquidum spisso secrevit ab aere caelum.  
Quae postquam evolvit caecoque exemit acervo,  
dissociata locis concordia pace ligavit:  
ignea convexi vis et sine pondere caeli  
emicuit summaque locum sibi fecit in arce;  
proximus est aer illi levitate locoque;  
densior his tellus elementaque grandia traxit  
et pressa est gravitate sua; circumfluis umor  
ultima possedit solidumque coarctavit orbem.  
[...]  
cesserunt nitidis habitandae piscibus undae,  
terra feras cepit, volucres agitabilis aer.  
(Ov. *Met.* I 6–9, 21–31, 74–75)

Maria osserva come Dio Padre, *omnipotens opifex*<sup>41</sup>, insieme alle altre persone della Trinità (gli equivalenti dei ovidiani «deus et melior [...] natura»), ordina il caos, assegnando a ciascun elemento la propria sede. La terra pesante viene posta nella leggerezza dell'aria e le aure vengono concluse nelle fiamme eteree. Le acque dell'Oceano abbracciano la terra, che si popola di vari animali.

Ancora una volta il lettore incontra la connessione tra gli eventi descritti nella *Genesis* e le loro controparti mitologiche nella descrizione degli arazzi con cui fu decorata la casa di Gioacchino ed Anna per la nascita di Maria. Anche se, secondo BOLISANI, la fonte di questa immagine dovrebbe essere ricondotta alla descrizione dello scudo di Enea<sup>42</sup>, sembra che il Mantovano abbia creato qui una versione cristianizzata dell'*ekphrasis* della coperta ricamata del carne 64 di Catullo. La descrizione dei dipinti fornisce lo spunto per l'inclusione nel testo

<sup>40</sup> ASCENSUS 1501: fol. 30. In questo passaggio cosmogonico ci sono anche riferimenti al canto di Silene della sesta ecloga di Virgilio. Vd. BOLISANI 1957: 12.

<sup>41</sup> Vale la pena ricordare che gli autori cristiani riprendono da Ovidio questo termine per indicare Dio, il Creatore dell'universo (*Met.* I 79).

<sup>42</sup> Verg. *Aen.* VIII 626–728, cfr. BOLISANI 1957: 200.

di una elaborata *ekphrasis* di cento versi che rappresenta la storia dell'umanità com'è descritta nel Vecchio Testamento («[...] Pendebat in illis / longa patrum series [...]», *Parth. M.* I 332–333). Tra il diluvio e la storia di Abramo, troviamo con una certa sorpresa la descrizione della gigantomachia ben nota agli scrittori classici:

Ardua terrigenae volvebant saxa gigantes  
conati molem Superis aequare superbam.  
(*Mant. Parth. M.* I 358–359)

Il racconto mitologico del tentativo fallito dei giganti di conquistare il monte Olimpo può essere facilmente identificato grazie alla disposizione cronologica degli eventi menzionati come una storia della biblica Torre di Babele nel costume antico (Gen. 11, 1–9). Al posto delle montagne gettate l'una sopra l'altra, con le quali i giganti cercavano di scalare il monte Olimpo<sup>43</sup>, gli uomini peccatori<sup>44</sup> hanno costruito una torre che giungeva sino alle nuvole. Paradossalmente, l'idea di giustapporre questi due motivi potrebbe essere stata suggerita dalla stessa Sacra Scrittura, che ricorda che nei tempi del Libro della Genesi i giganti vivevano sulla terra: «Gigantes autem erant super terram in diebus illis: postquam enim ingressi sunt filii Dei ad filias hominum, illaeque genuerunt, isti sunt potentes a saeculo viri famosi» (Gen. 6, 4). Il Mantovano non è stato primo a sfruttare le possibilità racchiuse in questo passaggio veterotestamentario: un simile parallelismo si trova per esempio nell'*Ecloga* di Teodulo (85–92)<sup>45</sup>.

Nell'accostare questi motivi tra loro analoghi, la cosa più importante per il Mantovano sembra la somiglianza tra i temi da lui trattati. Il poeta non trasforma i motivi e i *topoi* esistenti, ma li tratta come un comodo parallelo antico che gli permette di affrontare la questione che più gli preme, come una sorta di veste mitologica di cui può ornare il contenuto della propria opera. Questi procedimenti non perdono il loro carattere emulativo – l'accostamento stesso di un motivo antico ad un tema cristiano porta il segno della novità e della disponibilità a guardare in modo diverso a un motivo noto –, ma non si può negare che sono prima di tutto un esempio di *imitatio antiquorum*.

---

<sup>43</sup> Secondo il mito, l'attacco al cielo non fu compiuto dai giganti, ma dagli Aloadi Oto ed Efialte, figli di Poseidone e Ifimedia. Gli Aloadi erano talvolta associati, come in questo caso, ai giganti.

<sup>44</sup> Qui il Mantovano usa un epiteto molto accurato: *terrigenae*, cioè gli abitanti della terra, ma anche il nome più comune dei giganti: figli di Gaia (la Terra).

<sup>45</sup> Vale qui la pena di aggiungere che l'immagine dei giganti che attaccano il cielo viene impiegata dal Mantovano anche nel passaggio in cui descrive la missione evangelizzatrice degli apostoli: «Tempore namque illo vires atque arma Quiritum / humanum vicere genus, sed inermia Christi / castra deos, veteres ausus imitata gigantum» (*Parth. M.* III 719–721). L'atto dei discepoli di Cristo, che cercano di rovesciare i vecchi dei, è qui inteso positivamente. Gli apostoli superano anche i giganti, perché il loro assalto al cielo pagano ha avuto successo.

Nella *Parthenice Mariana*, tuttavia, si possono ravvisare molti esempi di rielaborazione più creativa dei modelli antichi. Volgiamoci ora a considerare come il Mantovano usa i motivi mitologici nella creazione della protagonista della sua epopea: Maria. Il racconto biblico della *Parthenice Mariana* inizia con la preghiera di sant'Anna di avere in sorte una discendenza. Dio ascolta le sue suppliche e nel grembo della donna anziana inizia a crescere, come un fiore in primavera, una vita nuova. Il poeta descrive vividamente come il divino *artifex* forma il corpo della piccola Maria:

Sed singula certo  
discrevit formans Opifex Deus ordine membra;  
cor prius, ex illo quoniam descendit in artus  
vitalis calor a pleno ceu flumina fonte.  
[...]  
Mox cerebri concreta domus, quae plena pudicis  
crevit imaginibus castoque imbuta pudore.  
Os roseum sine labe dedit, frontique decorem  
sidereum, et laetos formae caelestis honores.  
Ambrosiaque comas tinxit; mox ubera pectus  
protulit; in teretes humeri fluxere lacertos  
ramosasque manus, quas hac Pater imbuit arte,  
ut solos fierent habiles pietatis ad usus.

(Mant. *Parth. M.* I 102–105, 111–118)

Il prototipo biblico del racconto della creazione di Maria è l'immagine di Dio *artifex* che ha modellato l'uomo all'inizio del mondo (Gen. 2, 7) e forma ognuno di noi nel grembo di nostra madre: «Priusquam te formarem in utero, novi te, et antequam exires de vulva, sanctificavi te» (Ger. 1, 5)<sup>46</sup>. Allo stesso tempo assomiglia al racconto esiodico della creazione di Pandora, ma la somiglianza, come sottolinea il Mantovano, è fallace:

Non tam multiplices divorum munere, non tot  
deliciis, non tam grato Pandora decore  
claruit Ascracae cantu celebrata poetae.

(Mant. *Parth. M.* I 125–127)

Maria supera di gran lunga la sua controparte mitologica. La creazione di Pandora, che liberò tutte le malattie e la morte dal famoso 'vaso', dovrebbe costituire una punizione del genere umano per la disobbedienza di Prometeo alla volontà degli dei. La storia del peccato di Prometeo rappresenta la storia del primo peccato<sup>47</sup>,

<sup>46</sup> BOLISANI (1957: 198) suggerisce che il poeta potrebbe aver avuto in mente la descrizione della nascita della vita nel grembo materno dal XXV canto del *Purgatorio* di Dante.

<sup>47</sup> Josse Bade van Assche (Iodocus Badius Ascensius), il commentatore cinquecentesco del Mantovano, vede Prometeo come Adamo che ruba il 'fuoco' divino, o il frutto dell'albero della

mentre Pandora è un doppio biblico di Eva, per opera della quale l'umanità fu sottoposta al potere della morte<sup>48</sup>. La causa della nascita di Maria non è l'ira di Dio, ma il suo amore per l'uomo e Maria stessa è una figura opposta a quella di Pandora, perché grazie a lei la morte sarà sconfitta. La Madre di Dio può quindi essere chiamata, a somiglianza della 'nuova Eva', la 'nuova Pandora'<sup>49</sup>.

Il Mantovano usa un procedimento simile quando descrive la Morte che è fuggita nel mondo come conseguenza del peccato dell'uomo:

Haec Pater: et Mortem mox implacabile monstrum  
hactenus obvinctam textis adamante catenis  
carcere disclusit caecoque emisit ab antro.

(Mant. *Parth. M.* I 188–190)

L'immagine della Morte legata con le catene di diamante riporta alla mente quella del *Furor* del primo libro dell'*Eneide*, legato e rinchiuso dietro la porta sbarrata del tempio di Giano (Verg. *Aen.* I 293–296)<sup>50</sup>. Le parole *antrum* e *carcer*, invece, ci rimandano alla grotta marina di Eolo dove risiedevano i venti incatenati: «Hic vasto rex Aeolus antro / luctantes ventos tempestatesque sonoras / imperio premit ac vinclis et carcere frenat» (Verg. *Aen.* I 52–54). Gli elementi dell'aria liberati dalla loro prigionia, come la Morte, scatenano sul mondo la propria forza distruttiva (*Aen.* I 81–83, cfr. *Parth. M.* I 209–214). Come negli esempi precedenti, emerge qui un parallelo biblico: nel Libro dell'Apocalisse, l'imprigionamento di Satana è descritto in modo simile (Ap 20, 1–3)<sup>51</sup>.

conoscenza del bene e del male. Vd. ASCENSUS 1500: fol. 16v. Ancora una volta il Mantovano tornerà alla storia di Prometeo in *Parthenice quarta sive Diva Agatha*, giustapponendo la caduta dell'uomo al rinnovamento del genere umano per opera di Cristo (3–6).

<sup>48</sup> «...primae haec discrimina culpae. / Propterea magnum dixere Promethea vates, / dum studet aetheriis furari e nubibus ignem, / in nostras traxisse domos morbumque necemque» (*Parth. M.* I 217–220). Sulla giustapposizione del mito di Pandora con la storia di Eva si veda MODLIŃSKA-PIEKARZ 2018: 464–466.

<sup>49</sup> Il Mantovano aveva un particolare predilezione per la figura della 'nuova Eva' presente nella topica patristica riferita agli attributi di Maria. Vedi, per esempio, le parole di Elisabetta a Maria: «O decor, o summo facies dignissima caelo, / Te tandem terris Superi ostendere: quid ultra / tristia primaevae flemus convivia matris?» (*Parth. M.* II 770–772), «Tu saecula portans / aurea feminei tollis convicia sexus. / Iam Deus antiquae commissa piacula fraudis / ponat et irasci terris iam desinat aether» (*Parth. M.* II 790–793).

<sup>50</sup> «...dirae ferro et compagibus artis / claudentur Belli portae; Furor impius intus, / saeva sedens super arma, et centum vinctus aenis / post tergum nodis, fremet horridus ore cruento»; ASCENSUS 1500: fol. 15r.

<sup>51</sup> «Et vidi angelum descendentem de caelo, habentem clavem abyssi, et catenam magnam in manu sua. Et apprehendit draconem, serpentem antiquum, qui est diabolus, et Satanas, et ligavit eum per annos mille: et misit eum in abyssum, et clausit, et signavit super illum ut non seducat amplius gentes, donec consummentur mille anni: et post haec oportet illum solvi modico tempore».

Liberata da prigione, la Morte è dotata da Dio di un'arma letale, appartenente ai mostri mitologici:

et quaedam Scythicis Chalybum durata caminis  
tela dedit, quaedam Lernaeco infecta veneno.  
Nec satis haec: aliud telum letalius addit:  
nam gladii rostrum, caudam trygonis aquosi,  
qua quondam magno fatum tentavit Ulixi  
Telegonus Circes usus fatalibus armis,  
praefixit iaculis, Stygiaque extinxit in unda.

(Mant. *Parth. M.* I 194–200)

Dio toglie alla Morte il fegato, che veniva considerato dagli antichi la sede degli affetti, riempie il suo cuore del veleno e le mette le ali: «Mox iecur exemit monstro, praecordia bile / caerulea infecit, celeresque innexuit alas» (I 201–202)<sup>52</sup>. La descrizione della Morte, se accostata al racconto di come Maria fu plasmata dalle mani del Signore, sembra essere la sua inversione, come se la creazione della Morte fosse una sorta di 'anti-creazione' di Maria, della donna grazie alla quale la morte sarà vinta<sup>53</sup>.

Maria è accostata nel poema non solo a Pandora ma anche alla dea romana dell'amore, Venere. Nel libro secondo Maria si affretta giù per le montagne per fare visita a sua zia Elisabetta (II 722–751). Alla vista della Vergine tutta la creazione si riempie di meraviglia e di gioia. Viene la primavera: i boschetti si coprono di foglie; sulla terra sbocciano i fiori (le viole e i gigli, che simboleggiano Maria<sup>54</sup>); le sorgenti sgorgano con gioia e una brezza leggera percorre la terra con un soffio lieve. La terra produce i raccolti e nel cielo senza nuvole il disco del sole prende a riflettere con forza. In questa descrizione si può riconoscere l'ispirazione dell'inno di Lucrezio a Venere (Lucr. I 1–13)<sup>55</sup>. Il poeta descrive come con l'arrivo della primavera arriva anche il tempo del regno della dea dell'amore.

<sup>52</sup> In modo simile la furia Aletto riempie Amata del suo veleno nel settimo libro dell'*Eneide*: «huic dea caeruleis unum de crinibus anguem / conicit, inque sinum praecordia ad intima subdit» (Verg. *Aen.* VII 346–347).

<sup>53</sup> Al Mantovano piace particolarmente l'uso di immagini in contraddizione tra loro, con le quali intesse una rete di rimandi intertestuali. Nel libro secondo, per esempio, la scena dell'Annunciazione è preceduta dall'immagine che può essere interpretata come una sorta di 'anti-annunciazione' (II 259–326). Per ordine di Dio, i sacerdoti del tempio di Gerusalemme annunciarono il modo di scegliere un marito per Maria. Tutti gli uomini del popolo dovettero prendere un ramoscello di mandorlo e venire con esso al mattino al tempio: colui il cui ramo sarebbe fiorito, avrebbe preso Maria in moglie. Per rallentare la trama, il Mantovano introduce la storia di un uomo che, per verificare se fosse lui stesso l'uomo a cui sarebbe toccata in sorte Maria, offre sacrifici ai Mani in cima ad una torre. Uno spirito maligno appare all'uomo, ma non è in grado di rivelargli il futuro: questa conoscenza è riservata solo a Dio.

<sup>54</sup> La viola è un simbolo dell'umiltà di Maria, il giglio bianco della sua purezza.

<sup>55</sup> FEO (2015: 70–71) vede nell'immagine di Maria un riferimento più ampio alla tradizione della Venere Naturale, conosciuta dalla tradizione esiodea e lucreziana.

Poi i venti si acquietano, le nuvole si disperdono, i fiori sbocciano e il mare si rallegra. Il cielo sereno è illuminato dal sole.

Con l'avvento di Venere e di Maria arriva la primavera. Come Venere calma la natura e riempie d'amore e di gioia tutta la creazione, così alla vista di Maria si rallegra tutto il creato. Come Venere dà origine alla nuova creazione («per te quoniam genus omne animantum / concipitur», Lucr. I 4–5), così nel grembo di Maria, che si precipita ad incontrare Elisabetta incinta, sboccia la nuova Vita. Nel seguito del suo inno Lucrezio include una richiesta di pace, che Venere è in grado di offrire; ricordiamo che anche Maria, attraverso la nascita di Cristo, porterà la pace agli uomini (Lucr. I 29–40; *Parth. M.* II 643–648).

L'accostamento di Maria a Venere deriva da una versione cristianizzata dell'inno lucreziano, destinato a divenire un modello poetico molto popolare nel Cinquecento<sup>56</sup>. La romana *Venus Genetrix*, 'madre degli Eneadi', capostipite del popolo Romano, è stata identificata con Maria Deipara, 'Genitrice di Dio' e un inno pagano è stato trasformato in un modello di invocazione-preghiera cristiana. Nonostante questo, il confronto di Maria con la dea romana dell'amore nella *Parthenice* può essere sorprendente, poiché precedentemente il Mantovano chiama Venere compagna del peccato mortale: «Hoc vitium prima veniens ab origine [...] Olentem / Cyprigenam, fraudum matrem, cui cuncta veneni / nota ministeria et Phoebeae carmina Circes / semper habet comitem: [...]» (*Parth. M.* I 207, 214–217). Venere pagana è, come in Lucrezio, un'emanazione dell'amore terreno pieno di erotismo<sup>57</sup>. Questa forma imperfetta dell'amore è estranea a Maria che, come scrive il poeta, non si curava dell'amore terreno: «Non Illam terrenus amor [...] movebat» (III 459, 461). Infatti la stessa Madre di Dio personifica 'l'amore celeste': nel libro terzo leggiamo, per esempio, che sant'Ignazio di Antiochia attraverso la sua corrispondenza con Maria ha accesso all'«amore celeste» («incauit patriae caelestis amore», III 788). Per lo Spagnoli una rielaborazione dell'inno epicureo non era quindi una semplice imitazione. Il poeta voleva ottenere un effetto simile al quello dell'accostamento di Maria con Pandora: nella *Parthenice Mariana* la Madre di Dio diventa, in qualche misura, la 'nuova Venere' cristiana<sup>58</sup>. Questa trasformazione è sottolineata anche dall'uso nella descrizione di Maria dei nessi presi in prestito dai poeti cristiani, Prudenzio

<sup>56</sup> PROSPERI 2004: 139–158.

<sup>57</sup> Nel *Contra poetas impudice loquentes* il Mantovano rifiuta Venere come soggetto delle opere frivole: «Mater adulterii Venus est stuprique repertrix / atque lupanari fornicibusque favet» (33–34). La dea dell'amore è rappresentata come colei che porta la morte: «oris lascivia pectus / pulsat et in venas semina mortis agit» (23–24).

<sup>58</sup> Maria come 'Venere cristiana' è anche ritratta da Marco Girolamo Vida in *Christias*. Vd. ROBERG 2011: 174. Allo stesso modo, Pontano, descrivendo la Madre di Dio nei suoi inni, ricorre al lessico e alle diverse immagini ricavate dall'Inno a Venere di Lucrezio; vedi ŁUKASZEWICZ-CHANTRY 2009. Vedi anche PROSPERI 2004: 145–152.

e Venanzio Fortunato<sup>59</sup>. La grandezza di Maria rispetto alla dea pagana è sottolineata anche nel libro terzo, dove la Madre di Dio è descritta come «più luminosa della stella Venere» («Veneris Tu clarior astro», III 296).

Per mostrare il fascino di Maria, il poeta impiega un altro esempio mitologico. Descrive come le tre Grazie con le Muse lasciarono i luoghi aviti e andarono in terra assira per diventare le compagne di Maria (I 594–606). Prima di incontrare la Vergine, fecero un lavaggio rituale nelle acque del Giordano: «Iordanis ad amnem / ut venere, vadis lavere nitentibus omnes, / quicquid labis erat» (I 602–604). Le ninfe compirono un'abluzione simile all'atto del battesimo, in seguito alla quale lavano via da sé la 'macchia del paganesimo'. Questo le rende pure e degne di servire Maria<sup>60</sup>. L'associazione delle Carite (o le greche Grazie) con Maria assume un significato più profondo nel contesto delle parole del saluto angelico nella scena dell'Annunciazione, quando Maria è chiamata «piena di grazia» («gratia plena»). Le Grazie possono quindi essere intese come una metonimia della grazia divina che ha abitato in Maria.

L'immaginario mitologico pervade anche il discorso confortante dell'angelo a Maria nel Tempio di Gerusalemme (II 173–224). La verginità della Madonna è paragonata dal messaggero divino alla castità di Diana e Vesta: «Tibi gloria Vestae / et Triviae debetur honos» (II 181–182). La castità è un attributo di Vesta a causa delle sacerdotesse vergini che la servono; allo stesso modo Diana prediligeva la castità. Come dea della caccia, passava il suo tempo nelle profondità dei boschi, lontano dagli uomini, avendo solo vergini come compagne. Maria, come Diana, sarà circondata da un seguito di vergini, alle quali, come la dea romana, insegnerà le consuetudini venatorie: «invicta sequentur / virginei tua signa chori, quos more Dianae / nunc pede, nunc iaculo, nunc exercebis et arcu» (II 182–184). Questa metafora militare è molto ricorrente nelle opere del Mantovano: nelle altre *Parthenicae* il poeta descrive le sante vergini come valorose *viragines* che combattono per la fede cristiana. Un procedimento interessante è l'introduzione della figura della santa vergine Ursula nel seguito di Maria:

Ursula, virgineae dux et regina cohortis,  
hoc explebit opus tandemque in sidera magnum  
agmen aget, celebrem referens ex orbe triumphum.  
Tethios occiduae populi litusque Britannum  
et gelidi faciles pugnans gens accola Rheni  
dulciaque arrecto cernent spectacula vultu.

(Mant. *Parth. M.* II 185–190)

<sup>59</sup> Mant. *Parth. M.* II 730–731 («decusque / aetheriae frontis») ~ Prud. *Cath.* 10, 103 («frontis decu»); Mant. *Parth. M.* II 735 («purpureas passim violas») ~ Prud. *Perist.* 3, 201 («carpite purpureas violas»); Mant. *Parth. M.* II 742 («blandior [...] aura») ~ Ven. Fort. *Carm.* VII 8, 24 («blandior aura»). NAZZARO 2009: 193.

<sup>60</sup> Cfr. anche LUDWIG 1999: 927.

Ursula era figlia di un re bretone: secondo il racconto agiografico costei andò in pellegrinaggio a Roma con un manipolo di undicimila vergini<sup>61</sup>. Durante il loro viaggio di ritorno, le donne furono attaccate da una tribù di Unni e subirono il martirio per loro mano. Il passaggio citato ricorda la visione leggendaria dell'ascensione al cielo delle vergini uccise dai barbari. L'uso della figura di Ursula non è casuale. Il nome della santa significa in latino «piccola orsa» (lat. *ursula*) e fa pensare alla ninfa Callisto, la compagna di Diana. Callisto fu punita della dea della caccia per aver perso la sua verginità con la trasformazione in una orsa. Giove, responsabile dell'accaduto, ebbe pietà della ninfa e la trasformò nella costellazione dell'Orsa Maggiore<sup>62</sup>. Così, il legame tra i due personaggi è la verginità, e l'ascensione di Ursula al cielo ha un equivalente mitologico nel catasterismo di Callisto. Nonostante questa analogia, le due storie differiscono tra loro in modo significativo. La santa cristiana rimane casta fino alla sua morte, mentre Callisto viene spogliata della sua verginità da Giove. Dare a Ursula il titolo di «virgineae dux et regina cohortis» (II 185) è non solo un riferimento all'origine regale della santa e al suo seguito delle vergini, ma sottolinea altresì il rapporto speciale con Maria, tradizionalmente chiamata 'Regina delle Vergini'<sup>63</sup>. Maria stessa viene anche nominata nel poema come «Orsa Maggiore» e «Orsa Minore» («tu nobis Elice: nobis Cynosura», I 22)<sup>64</sup>. Callisto, perdendo la sua verginità, incorre nell'ira di Diana e perde il proprio posto d'onore al seguito della dea. L'elevazione di Ursula tra le stelle è presentato come una solenne processione trionfale; il catasterismo di Callisto conclude il racconto del suo triste destino.

Per dimostrare la superiorità degli eroi del mondo cristiano, il Mantovano ricorre anche a materiale che potremmo chiamare semi-mitologico: a quei luoghi della storia romana che possono essere definiti leggende. Nel libro secondo, il poeta loda la rettitudine di Maria, il che fornisce il pretesto per aggiungere al testo un esteso elogio della verginità. In esso egli fa riferimento a esempi mitologici, storici e biblici di figure che si sono particolarmente distinte per la loro rettitudine morale, tra cui Marco Attilio Regolo e i martiri cristiani<sup>65</sup>. Il catalogo

---

<sup>61</sup> La storia del martirio di sant'Orsola è stata descritta da Jacopo da Varagine nella sua *Legenda aurea*.

<sup>62</sup> Cfr. *Ov. Met.* II 409–531.

<sup>63</sup> Vale la pena aggiungere che il Mantovano chiama Ursula *dux* (II 185) invece di *ductrix*: fa dunque uso della forma maschile, degna di una vera *virago*. La stessa parola è usata da Venere nell'*Eneide* nella descrizione di Didone, la quale era eroicamente fuggita da Tiro alla testa dei suoi fedeli compagni («dux femina facti», *Verg. Aen.* I 364). Così il Mantovano fonde ancora più strettamente la figura della santa con Maria, che era anche ritratta come una valorosa *virago*. Vedi *supra*, p. 192.

<sup>64</sup> Sotto la costellazione dell'Orsa Minore si trova la Stella Polare, alla quale veniva paragonata Maria, la guida degli uomini (da cui viene il suo titolo: *Stella Maris*). Cfr. BOLISANI 1957: 197.

<sup>65</sup> Laurento e gli apostoli Pietro e Paolo.

breve si apre con due eroi romani della guerra etrusca: Gaio Muzio Scevola e Clelia<sup>66</sup>:

Cur Scaevola dextram  
misit in ardetes prunas? Et brachia flammis  
exurenda dedit? Pavor est tot milibus unus,  
quem propriis virtus gladiis armavit et hasta.  
Cur tranavit aquas Tiberinaeque flumina virgo,  
cui populus statuas posuit Romanus equestrem,  
Cloelia? Quo clipeo Tuscum, quibus ensibus hostem  
vicit? Ei lorica fuit catapultaque virtus:

(Mant. *Parth. M.* II 893–900)

Secondo la leggenda, Scevola fu catturato in un tentativo fallito di assassinare il re etrusco Porsenna. Per dimostrare di non temere le torture, stese la mano sul fuoco. Incredulo alla vista del coraggio del romano, Porsenna gli concesse la libertà. Clelia fu invece una degli ostaggi romani nel campo etrusco. Alla testa delle sue compagne («dux agminis virginum», Liv. II 13)<sup>67</sup> fuggì dal campo nemico e si diresse verso la riva opposta del Tevere. Fu restituita dai Romani a Porsenna, il quale, pieno di ammirazione per il coraggio di Clelia, promise che avrebbe concesso la libertà a lei e a sei prigionieri a sua scelta. Romani onorano questa figura valorosa con una statua che rappresenta una donna a cavallo. La biblica Giuditta mostrò una simile forza d'animo:

fortior una viris, ducibus praestantior una;  
cautior una fuit mulier, cui provida virtus  
praestitit ingentes animos et ferrea corda,  
cum ducis ausa fuit correpto guttura cultro  
stringere et in peram caput insertare tyranni.

(Mant. *Parth. M.* II 901–905)

La storia dell'eroina biblica è presentata nel Libro di Giuditta (Gdt 7–15). Durante l'assedio assiro della città israelita di Betulia, guidato da Oloferne, Giuditta, vedendo che le cose peggioravano inesorabilmente, decise di prendere la situazione in mano. Si intrufolò nel campo assiro e sedusse il re nemico. Dopo una grande festa, dopo che Oloferne si fu assopito, gli tagliò la testa con una spada e, nascondendola in un cestino, tornò con essa a Betulia. Su consiglio della donna, la testa del capo assiro fu appesa ai muri della città, il che causò il panico nel campo nemico. Le truppe in fuga furono schiacciate dall'esercito israelito.

Nella tradizione cristiana, la figura di Giuditta è una delle prefigurazioni di Maria, quindi naturalmente il suo coraggio è un *exemplum* della virtù mariana.

<sup>66</sup> La storia di Scevola e Clelia è narrata da Livio in *Ab Urbe condita*, vd. Liv. II 12–13.

<sup>67</sup> Cfr. nota 63.

Nel contrapporre gli eroi romani e la donna biblica, il poeta esalta chiaramente quest'ultima. Giuditta, come Scevola, tenta di risolvere il conflitto armato uccidendo il comandante nemico: costei però, a differenza di Scevola, portò a compimento il proprio disegno. Come Clelia, Giuditta fugge di notte dal campo nemico, ma a differenza della sua omologa romana porta con sé un trofeo di guerra, che contribuirà alla sconfitta degli Assiri (i Romani furono costretti a restituire Clelia agli Etruschi).

In ognuno degli esempi discussi sopra, torna alla ribalta, in modo diverso da come evidenziato per il parallelismo imitativo dei motivi di cui abbiamo parlato all'inizio, il principio rinascimentale dell'*aemulatio*: la competizione creativa con i modelli antichi. Tale principio viene subordinato al superiore scopo morale, che è quello di dimostrare il diverso valore morale della materia cristiana rispetto a quella pagana. È questa superiorità della materia che rende la poesia cristiana di maggior valore rispetto alle opere antiche, nonostante la loro superba fattura. Ecco perché il Magnificat cantato da Maria supera le opere dei grandi poeti greci (Saffo ed Eschilo) e dei cantori mitologici (Museo, Orfeo, Anfione)<sup>68</sup>. Nel Mantovano si sottolinea la mancanza di equivalenza tra le due tradizioni indicando il primato delle storie bibliche su quelle mitologiche:

Primus hic undosum sulcavit navibus aequor,  
 quamvis prima ratis credatur Iasonis Argo.  
 Primus hic effossa vitem supponere terra  
 coepit et apricis mites de collibus uvas  
 tollere, Dircaeo licet haec sit gloria Baccho.

(Mant. *Parth. M.* I 353–357)

Non fu la nave degli Argonauti, come hanno tramandato gli scrittori e i poeti romani<sup>69</sup>, a salpare per prima sulle onde del mare, ma l'arca biblica<sup>70</sup>. Il suo costruttore, Noé, fu il primo a introdurre la coltivazione della vite, contrariamente al mito greco, che attribuisce questo merito a Bacco<sup>71</sup>. Questo approccio alla tradizione antica deriva dal trattamento da parte dei poeti cristiani della mitologia come una fonte dei motivi ed esempi, come una raccolta di favole, che sono col-

<sup>68</sup> «Non Lesbica tale / femina; facundi non Teia Musa poetae / non satus Eumolpo, non ipse Oeagrius Orpheus, / non sonuit Dircaea chelys, qua docta superbit / Graecia, qua sese iactat Cadmaea propago» (Mant. *Parth. M.* II 836–840).

<sup>69</sup> A partire da Catullo (Cat. 64, 1–15).

<sup>70</sup> L'accostamento delle due immagini è stato facilitato dalla somiglianza del suono dei nomi delle navi: *Argo* ~ *arca*. MODLIŃSKA-PIEKARZ 2018: 467.

<sup>71</sup> Vale la pena di aggiungere che la tradizione di attribuire la priorità nelle invenzioni alle figure bibliche ha origine nelle opere di Giuseppe Flavio, il quale sosteneva che tutti i principali inventa del genere umano fossero presenti primariamente nella Bibbia e che i pagani non avessero fatto altro che diffonderle (per esempio, Mosè avrebbe insegnato l'arte del canto a Orfeo). Cfr. CHERCHI 2018: 246.

locate in un passato di contestualizzazione ambigua, a volte letterario, e a volte semplicemente alternativo. È per questo che sant'Anna menziona le storie di Aiace e Oreste, che suo padre le raccontava (II 72–74)<sup>72</sup>, e che il poeta, ricordando la storia d'Odisseo, osserva che essa si è verificata «una volta» (I 218). Per il Mantovano, quindi, più importante della veridicità dei miti citati è la loro valutazione secondo un criterio morale<sup>73</sup>.

La disparità morale tra le due tradizioni si manifesta dunque nel fatto che la materia cristiana è assimilata nella sua forma originale, mentre quella pagana è necessariamente soggetta ad essere rielaborata allo scopo di divenire compatibile col discorso morale che viene condotto. Finora per la materia cristiana abbiamo inteso l'archetipo biblico o apocrifo, ma un processo analogo si riscontra anche nel caso di altre fonti cristiane. Consideriamo uno di questi esempi più da vicino.

Nel libro secondo appare la descrizione del viaggio meditativo di Maria, la cui prima tappa è stata già discussa<sup>74</sup>. La seconda parte del viaggio si riferisce d'altronde a una fonte cristiana: all'immagine del Paradiso nella *Divina Commedia* di Dante. Qui Maria conosce in sequenza le nove sfere celesti. Il poeta menziona prima i sette pianeti che orbitano nei loro cerchi (II 497–507), che nel caso di Dante corrispondevano ai seguenti cieli: della Luna, di Mercurio, di Venere, del Sole, di Marte, di Giove, di Saturno. Al di sopra di questi c'è una ottava sfera planetaria (508–509)<sup>75</sup>, e sopra di essa il «gelido Olimpo» (*glacialis Olympus*, II 512), cioè la nona sfera del cielo di cristallo (*Primum Mobile* in Dante). Infine, Maria raggiunge il decimo cielo, o Empireo: «Iam Superis admixta, domos explorat et arcem / et solium sublime Patris, quod plurima circum / turba leves animi volitant decimoque sedenti / orbe Deo assistant vigiles» (II 542–545). Le ispirazioni dantesche non sono casuali e il lettore è preparato a coglierle. La visione del Paradiso è preceduta, come in Dante, da una descrizione del Tartaro. All'uomo che invoca i Mani appare dagli inferi una fantasma, che sotto la forma di una catabasi descrive la disposizione dei tre cerchi infernali: Limbo, Purgatorio e Inferno, in cui si trova il palazzo di Satana (II 290–313)<sup>76</sup>.

---

<sup>72</sup> «Pater Aiacem narrare solebat / insanum mactasse pecus, dum quaereret hostem. / Et furias idem memini recitabat Orestis, / quem comes ad Scythicae vexit delubra Dianae» (Mant. *Parth. M.* II 72–75).

<sup>73</sup> È per questo che gli animali venuti ad adorare il piccolo Gesù sono più felici degli animali che hanno nutrito gli antichi eroi e dei (per esempio, la capra Amaltea che nutrì Giove) o li hanno serviti in un altro modo (come i leoni aggiogati al carro di Cibele, vd. Mant. *Parth. M.* III 102–121). Al rapporto tra verità e finzione nella *Parthenice Mariana* è stato dedicato uno studio dettagliato da A. Moss (2003: 212–220).

<sup>74</sup> Vedi *supra*, p. 192.

<sup>75</sup> Qui il Mantovano ha usato il termine *meantia sidera* (II 508), con cui Ovidio si riferiva ai pianeti (*Met.* XV 71). In Dante quest'ultima è la sfera delle stelle fisse (BOLISANI 1957: 208).

<sup>76</sup> Il loro numero e ordine differisce dalla disposizione dei cerchi infernali nell'opera di Dante, e l'ispirazione è probabilmente più ampia (tra gli altri, *Libri IV dialogorum de vita et miraculis*

Nel passaggio analizzato, il Mantovano, descrivendo la struttura dell'universo, attinge alla struttura gerarchica rappresentata nella *Divina Commedia*. Maria inizia il proprio viaggio spirituale nella parte più bassa, cioè sulla terra, poi attraversa le successive sfere planetarie fino a raggiungere il cielo più alto, in cui si trova la dimora di Dio. La meditazione di Maria, come tutta la preghiera, è così diretta verso il Creatore e a Lui mira<sup>77</sup>. Questa ricerca del contatto diretto con Dio assume le caratteristiche di un'estasi mistica. L'anima di Maria lascia la terra e sprofonda sempre di più nelle proprie sensazioni («mens [...] / altius it semperque magis terrena relinquit», II 539, 541), per sperimentare finalmente la totale vicinanza spirituale di Dio («seseque oblita virumque, / miscetur Divis caelique palatia lustrat. / Atque toro recubans, summo spatiat Olympo», II 552–554)<sup>78</sup>. Anche qui possiamo ravvisare la fonte nella *Divina Commedia*, in cui l'estasi come forma di espressione dei sentimenti religiosi gioca un ruolo chiave<sup>79</sup>. Questo esempio mostra chiaramente che la materia tratta dall'opera considerata come la *summa* del sapere teologico medievale – la struttura dell'universo –, viene messa a frutto in tutta la sua ricchezza.

L'analisi condotta in queste pagine rivela il modo in cui il Mantovano elabora la materia poetica del mondo antico con tutta la sua ricchezza di *topoi* mitologici, in modo da poterli impiegare come modelli per le proprie opere. Questa materia deve essere filtrata in base l'adeguatezza del contenuto, perché ciò che è incompatibile con l'insegnamento cristiano deve essere respinto. Di solito, però, i motivi mitologici, dopo un'elaborazione appropriata o anche senza di essa, possono essere adattati a temi cristiani. Il modo più semplice è quello di usare un'analogia tra un elemento del mondo cristiano e la sua controparte antica: allora il contenuto cristiano si vela di una veste mitologica in cui non vengono introdotti cambiamenti. Questo vale sia per gli elementi esornativi (per esempio, quando il Mantovano dà al Dio cristiano dei soprannomi di Giove<sup>80</sup> o presenta le

---

*patrum Italicorum et de aeternitate animarum* di Gregorio I il Grande, cfr. BOLISANI 1957: 206), tuttavia il fatto stesso di questa immaginaria discesa agli inferi e la descrizione dei successivi cieli che segue poco dopo richiama al lettore l'opera di Dante.

<sup>77</sup> Questa osservazione assume ancora più consistenza se si considera che il racconto della creazione del mondo con cui Maria inizia le sue meditazioni (vedi supra, p. 186) in Ovidio (e nella Genesi) corona la creazione dell'uomo. Nella meditazione, Maria inverte l'ordine descritto nella Genesi e ritorna alla fonte della creazione, cioè a Dio.

<sup>78</sup> Nel terzo libro apprendiamo che Maria, grazie alla sua virtù, dopo la sua Assunzione sarà più vicina a Dio: «Nam, quo quisque magis sortem patienter acerbam / pertulerit vivens, tanto sublimius ibit / orbe alio Patrique magis vicina tenebit / tecta meo...» (*Parth. M.* III 859–862).

<sup>79</sup> Sul misticismo nella *Divina Commedia* si veda, per esempio, SBACCHI 2006.

<sup>80</sup> Alcuni sono semplici paralleli (per esempio *Tonans*: il Tonante), altri testimoniano l'originalità stilistica del poeta, per esempio *Panomphaeus* (*Parth. M.* I 494) – nella *Iliade* soprannome di Giove: «autore di tutti i presagi» (*pan*: ogni, *omphe*: la voce divina, l'oracolo, ma anche la voce, il suono; cfr. anche Ov. *Met.* XI 198); qui si ricorre all'analogia coi passi della Bibbia in cui si parla di lodare il Signore con parole umane (ad es. Sal 107, 32; Sal 34, 2–4) e del dono delle lingue (ad

figure bibliche come mitologiche<sup>81</sup>), sia per motivi analoghi di portata più ampia (gli esempi dell'età dell'oro e della gigantomachia citati sopra). La *Parthenice Mariana* non può, tuttavia, essere intesa semplicemente come un elenco di immagini mitologico-cristiane<sup>82</sup>; molto più spesso i motivi mitologici sono visti come subordinati alla Bibbia, e il loro uso serve a mettere in risalto la superiorità del materiale cristiano. Di conseguenza l'opera del Mantovano mostra una rielaborazione rinascimentale del motivo dell'ape, risalente all'antichità: il poeta si sforza di creare non solo qualcosa di diverso, nuovo, ma anche migliore dal materiale raccolto.

Daniela MARRONE, basandosi tra l'altro sui risultati delle ricerche di Jacob BURCKHARDT esposte nel famoso *Die Kultur der Renaissance in Italien*, conclude che nelle opere scritte nel suo periodo poetico maturo (per esempio i *Fasti*) il Mantovano fa una chiara distinzione tra la realtà cristiana e quella falsa, pagana. In questo modo si scosta dalla pratica di mescolare i due mondi presente nelle sue opere precedenti, compresa la *Parthenice Mariana*<sup>83</sup>. Alla luce di questa analisi, siffatte conclusioni ci appaiono incomplete. Il poeta non opera una fusione completa del mondo cristiano e pagano, ma la mitologia, in quest'opera, non serve nemmeno come puro e semplice ornamento. Il Mantovano era ben consapevole del pericolo che poteva costituire l'impiego della tradizione pagana, ed è per questo che fu molto cauto nell'utilizzare materiale mitologico all'interno della sua opera. Per il Mantovano la rinascita della letteratura classica recava in sé la minaccia della rinascita del paganesimo e il trionfo di una moralità incompatibile con i principi cristiani<sup>84</sup>. Infatti, il Mantovano si preoccupò che nei propri versi non riecheggiassero allusioni equivoche all'antichità pagana. Così nel *Contra poetas impudice loquentes* (1489), una sorta di manifesto dell'umanesimo quattrocentesco, egli rifiuta l'appello di Catullo: «nam castum esse decet pium poetam

---

es. Act. 2, 4; 10, 46; 19, 6). ASCENSIVS (1501: fol. 33r) vede anche la fonte di questo soprannome nel fatto che Dio ascolta tutte le voci: «vel quod omnium voces audiat, quod non gentilium Iovi, sed nostro deo recte attribuitur».

<sup>81</sup> L'angelo come il dio Imeneo nella scena delle nozze di Maria e Giuseppe (*Parth. M.* II 390–391), Maria come ninfa (ad es. I 1).

<sup>82</sup> Nel proporre questo concetto faccio riferimento alle osservazioni fatte da S. SCHOTTENIUS (2010: 45).

<sup>83</sup> «...lo Spagnoli [...] sembra voler stabilire, in questi suoi versi della maturità, una marcata opposizione tra le figure del cristianesimo e quelle del falso mondo pagano, quasi a non volerne più confondere i ruoli, come invece aveva fatto senza esitazione nella *Parthenice Mariana* ed in altre opere successive. In esse infatti il Mantovano aveva cercato con assiduità di recuperare sul piano morale la cultura classica, fino ad assimilarne profondamente gli ideali, risultato che, a quanto pare, sembrava tuttavia essere sfuggito ai suoi critici e a quanti portarono avanti la polemica contro la poesia cristiana umanistica» (MARRONE 2004: 99–100).

<sup>84</sup> Anche Erasmo era consapevole di ciò e probabilmente per questo apprezzava le opere del Mantovano così tanto: «Marullus mihi videtur nihil aliud sonare quam paganismum. Est ob hoc ipsum fortassis istis gratior Marullus quam Mantuanus» (vd. CASTRO 1996: 99).

/ ipsum, versiculos nihil necesse est» (16, 5–6) in favore di una totale purezza morale, che si manifesta inoltre nel contenuto delle sue opere composte: «Vita decet sacros et pagina casta poetas, / castus enim vatium spiritus atque sacer»<sup>85</sup>. Il ruolo delle storie mitologiche nella *Parthenice Mariana* è sempre subordinato all'obiettivo generale del poema, dunque alle lode del Dio cristiano. Perché alla fine è Maria che sarà incoronata Regina del cielo e della terra, e il mondo intero, dopo che saranno stati banditi gli dei falsi e bugiardi, adorerà il vero Dio<sup>86</sup>.

*Università di Wrocław, Facoltà di Lettere  
elzbieta.gorka@uwr.edu.pl*

ORCID: 0000-0003-1293-1358

## BIBLIOGRAFIA

### FONTI

- ASCENSUS 1500: *Parthenice Mariana F. Baptistae Ma[n]tuani ab Iodoco Badio Ascensio familiariter explanata. Eiusdem[ue] apologeticon & carmen votitium ad diuam uirginem cum suis elucidatiunculis*, Lutetiae 1500.
- BOLISANI 1957: E. BOLISANI, *La Parthenice Mariana di Battista Mantovano: introduzione, testo latino e versione metrica, note*, Padova 1957.
- CUPRAEUS 1576: *I. Baptistae Mantuani, Theologi, Philosophi, Poetae et Oratoris clarissimi Opera omnia in quatuor tomos distincta, pluribus libris aucta et restituta*, Antverpiae 1576.
- DRESDEN *et al.* 1971: S. DRESDEN, J. TRAPMAN, C. AUGUSTIJN, Ch. BENE, V. BRANCA (a cura di), *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, vol. I-2, Amsterdam 1971.
- MANTUANUS 1488: Baptista Mantuanus, *Commendatio Parthenices; Apologeticon; Parthenice prima sive Mariana; Ad beatam Mariam virginem votum post febrim acerrimam*, Bononiae XVI kal. nov. [17 ottobre] 1488.
- MURRHO 1501: *Baptistae Mantuani Poetae Oratorisque clarissimi duarum Parthenicum libri: cum commentario Sebastiani Murrhonis Germani Colmariensis: Haebraicae Graecae Latinaeque linguarum interpretaetis doctissimi*, [Strasburgo 1501].
- MUSTARD 1911: W. MUSTARD (a cura di), *The Eclogues of Baptista Mantuanus*, Baltimore 1911.

<sup>85</sup> CASTRO 1996: 114. Cfr. CASTRO 1996: 100, e anche CZAPLA 2013: 177, 182–183; SEVERI 2014: 159; GAISSE 2017: 118.

<sup>86</sup> «Post, ubi tempus erit, lateri contermina nostro / fiet, et ingentes mundi tractabit habenas. / Cernis, ubi modico surgunt Capitolia saxo / templa Iovis falsi, mediam, qua dividit urbem / Tybris et Etruscos convolvit in aequora fontes? / Illa tui sedes regni, cum pulsa deorum / turba, tibi veteres aras et templa relinquet: / Te Libyes Asiaeque colent latissima regna; / Europae magis arva tamen: tibi Roma Latinae / gentis apex, Phoebumque videns Hispana cadentem / Doris, et algentem regio, quae sustinet Arcton / serviet, atque novo tellus lustrabitur imbre. / Tunc Tu cum propriis iungent insignia reges: / et crucis aereas signabit purpura turres. / Me magis Assyriae gentes, Indique Arabesque: / atque Palaestinae populi novere; sed olim / forsitan et nostro laetabitur Africa nexu / templaque Spiritui ponet celeberrima Sancto» (*Parth. M.* I 572–589). Cfr. anche il racconto apocrifo della caduta e della perdizione degli dei egiziani: *Parth. M.* III 397–411, cfr. Ps. Mt. 23; Is 19, 1, specialmente *Parth. M.* III 409–411: «...coepit tunc perdere vires / caeca superstitio verique exsurgere Patris / cultus...».

## STUDI

- AB EUCHARISTIA 1948: J.V. AB EUCHARISTIA, *Libamentum aestheticum-marianum ex B. Baptistae Mantuani operibus, celebritate quinquies ab eius natali centenaria recurrente 1448–1948*, Acta Ordinis Carmelitarum Discalceatorum XX 1948, pp. 205–259.
- BINDER 2010: G. BINDER, *Goldene Zeiten: Immer wieder wird ein Messias geboren... Beispiele neuzeitlicher Aneignung der 4. Ekloge Vergils*, in: Th. BURKARD, M. SCHAUER, C. WIENER (a cura di), *Vestigia Vergiliana. Vergil-Rezeption in der Neuzeit*, Berlin–New York 2010, pp. 51–72.
- BUDZISZ 1995: A. BUDZISZ, *Biblia i tradycja antyczna. Motywy analogiczne w łacińskiej poezji biblijnej renesansu (Polska, Niemcy, Niderlandy, Wyspy Brytyjskie)*, Lublin 1995.
- CASTRO 1996: M.M. CASTRO, *Baptistae Mantuani «Contra poetas impudice loquentes» cum Sebastiani Murrhonis interpraetacione*, HumLov XLV 1996, pp. 93–133.
- CHERCHI 2018: P. CHERCHI, *The Inventors of Things in Boccaccio's «De genealogia deorum gentilium»*, in: I. CANDIDO (a cura di), *Petrarch and Boccaccio: The Unity of Knowledge in the Pre-modern World*, Berlin–Boston 2018, pp. 244–269.
- CHIESA 2002: M. CHIESA, *Poemi biblici fra Quattro e Cinquecento*, G. Stor. della Lett. Ital. CLXXIX 2002, pp. 161–192.
- COCCIA 1960: E. COCCIA, *Le edizioni delle opere del Mantovano*, Roma 1960.
- COROLEU 2014: A. COROLEU, *Printing and Reading Italian Latin Humanism in Renaissance Europe (ca. 1470–ca. 1540)*, Newcastle upon Tyne 2014.
- CZAPLA 2013: R.G. CZAPLA, *Das Bibebeles in der Frühen Neuzeit: zur deutschen Geschichte einer europäischen Gattung*, Berlin 2013.
- DEL SAGRADO CORAZON, DE LA IMMACULADA 1947: Fr. E. DEL SAGRADO CORAZON, O.C.D., Fr. J.M. DE LA IMMACULADA, O.C.D., *La Mariología de Juan Bautista Spagnoli 'El Mantuano'*, Monte Carmelo XLVIII 1947, pp. 329–355.
- DOMAŃSKI 1999: J. DOMAŃSKI, *O dwu znaczeniach metafory pszczoły*, Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej XLII 1997, pp. 57–72.
- FEO 2015: M. FEO, *50+: nozze d'oro di Michele Feo e Gabriella Mazzei. Pisa 3 agosto 2015. Nascon fiori dove cammina*, Pontedera 2015.
- FULIŃSKA 2000: A. FULIŃSKA, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.
- GAISSER 2017: J.H. GAISSER, *Lyric*, in: V. MOUL (a cura di), *A Guide to Neo-Latin Literature*, Cambridge 2017, pp. 113–130.
- GIRARDELLO 1974: R. GIRARDELLO, *Vita e testi del beato Battista Spagnoli*, Carmelus XXI 1974, pp. 36–98.
- GRANT 1965: W. GRANT, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Durham 1965.
- GRAZIANO DI SANTA TERESA 1958: GRAZIANO DI SANTA TERESA, *Nuova cronologia della vita del B. Battista Mantovano*, Ephemerides Carmeliticae IX 1958, pp. 423–442.
- GW 1925–: *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Leipzig 1925–.
- HOUGHTON 2019: L.B.T. HOUGHTON, *Virgil's Fourth Eclogue in the Italian Renaissance*, Cambridge 2019.
- IJSEWIJN 1993: J. IJSEWIJN, *Imitation of Italian Models by Neo-Latin Authors from the Netherlands in the Age of Erasmus*, in: J.R. BRINK, W.F. GENTRUP (a cura di), *Renaissance Culture in Context: Theory and Practice*, Aldershot 1993, pp. 155–163.
- LUDWIG 1999: W. LUDWIG, *Die humanistische Bildung der Jungfrau Maria in der «Parthenice Mariana» des Baptista Mantuanus*, in: W. SCHUBERT (a cura di), *Ovid: Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a. M. 1999, vol. II, pp. 921–942.
- ŁUKASZEWICZ-CHANTRY 2009: M. ŁUKASZEWICZ-CHANTRY, *«Hymny do Maryi» Giovanniego Pontana jako 'aemulatio' z Lukrecjuszowym hymnem do Wenus*, in: K. RZEPKOWSKI (a cura di), *Aemulatio & Imitatio. Powrót pisarzy antycznych w epoce renesansu*, Warszawa 2009, pp. 31–38.

- MARRONE 2000: D. MARRONE, *L'«Apologeticon» di Battista Spagnoli*, Atti e Memorie della Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti di Mantova LXVIII 2000, pp. 19–155.
- 2004: D. MARRONE, *Lecture dai classici di Battista Mantovano*, StudUmanistPiceni XXIV 2004, pp. 97–104.
- MARSICO 2015: C. MARSICO, «*Dii veteres fugere, novis altaria lucent ignibus*»: *Classical Mythology in the Religious Poetry of Battista Mantovano and Jacopo Sannazaro*, in: E.V. NIVRE *et al.* (a cura di), *Allusion and Reflections. Greek and Roman Mythology in Renaissance Europe*, Newcastle upon Tyne 2015, pp. 347–362.
- MODLIŃSKA-PIEKARZ 2018: A. MODLIŃSKA-PIEKARZ, *Łacińska poezja biblijna na Śląsku w XVI i XVII wieku*, Lublin 2018.
- MOSS 2003: A. MOSS, *Renaissance Truth and the Latin Language Turn*, Oxford–New York 2003.
- NAZZARO 2009: A.V. NAZZARO, *Il «De partu Virginis» del Sannazaro come poema parafrastico*, in: P. SABBATINO (a cura di), *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Firenze 2009.
- PATRIZI 1926: M.L. PATRIZI, *Per la protezione più sicura e più decorosa d'una tavola autentica di Andrea Mantegna nel Duomo di Recanati*, Bologna 1926.
- PESCASIO 1994: L. PESCASIO, *Battista Spagnoli detto il Mantovano*, Suzzara 1994.
- PIASTRA 1994: C.M. PIASTRA, *La poesia mariologica dell'umanesimo latino. Repertorio e incipitario*, Firenze 1994.
- PIEPHO 1994: L. PIEPHO, *Erasmus on Baptista Mantuanus and Christian Religious Verse*, Erasmus of Rotterdam Society Yearbook XIV 1994, pp. 46–54.
- PROSPERI 2004: V. PROSPERI, «*Di soavi licor gli orli del vaso*». *La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino 2004.
- ROBERG 2011: M.S. ROBERG, *Mary as a Heroine: Jesus' Mother in Renaissance Epic*, GLB XVI 2011, pp. 171–186.
- SBACCHI 2006: D. SBACCHI, *La presenza di Dionigi Areopagita nel Paradiso di Dante*, Firenze 2006.
- SCHERBAUM 2004: A. SCHERBAUM, *Albrecht Dürers Marienleben: Form, Gehalt, Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden 2004.
- SCHOTTENIUS 2010: S. SCHOTTENIUS, *Typology and the Cento of Proba*, QUCC XCV 2010, pp. 43–51.
- SEVERI 2010: A. SEVERI, *Battista Spagnoli Mantovano: Adolescentia. Studio, edizione e traduzione*, Bologna 2010.
- 2014: A. SEVERI, *La maturità del 'Carmelita': il periodo romano di Battista Mantovano (1486–89)*, in: L.S. TARUGI (a cura di), *Roma pagana e Roma cristiana nel Rinascimento. Atti del XXIV Convegno Internazionale (Chianciano Terme–Pienza 19–21 luglio 2012)*, Firenze 2014, pp. 149–159.
- 2018: A. SEVERI, *L'«Adolescentia» di un poeta maturo: la bucolica padana di Battista Spagnoli Mantovano*, Atti e Memorie della Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti di Mantova, LXXXVI 2018, pp. 137–153.
- TRÜMPY 1979: H. TRÜMPY, *Die «Fasti» des Baptista Mantuanus von 1516 als volkskundliche Quelle. Textauswahl, Übersetzung und Kommentar*, Nieuwkoop 1979.

