



DOI: <https://doi.org/10.4312/keria.21.2.95-123>

Kajetan Škraban

# Orfej in avtorstvo v latinski humanistični poeziji: primer Giovannija Pontana

## UVOD

Mit o Orfeju je imel v humanistični latinski poeziji mnoge odmeve, ki jih pogosto zasenčijo bolj znane filozofske interpretacije ali literarne predelave, pisane v »ljudskih jezikih«. Že na začetku naj torej povem, da me bo zanimala predvsem pesniška podoba Orfeja pri italijanskih humanističnih avtorjih ter avtorske strategije, ki so s to mitološko figuro povezane. Tako se ne bom zares posvečal njegovi filozofski<sup>1</sup> ali celo (alki)mistični plati – zato večino ma puščam ob strani argonavtski del Orfejeve mitološke dediščine. Ta odločitev določa tudi izbiro obravnavanih besedil: čeprav jedro besedila sestavlja predstavitev motiva Orfeja pri Giovanniju Pontanu, bom najprej opisal še dve pomembni pesniški obdelavi Orfeja, ki bosta Pontana postavila v kontekst, četudi kot negativno ozadje, od katerega odstopa. Epigrama Nalda Naldija, v katerih se odraža Ficinova identifikacija z mitološkim pevcem, nam bosta pomagala razumeti povezavo med literaturo in filozofskim ozadjem recepcije mita, Poliziano pa nas bo zanimal kot primer poetološkega branja Orfeja, ki se od takšne recepcije nekoliko oddaljuje. Obe obravnavi družijo skupno razumevanje traškega pevca kot pomembnega člana v nekakšni nasledstveni verigi – (hermetične) modrosti ali poezije, kot si bomo ogledali v nadaljevanju. Čeprav je Pontanov Orfej na prvi pogled drugačen, saj v skladu z razumevanjem, ki ga humanizmu predal Boccaccio, predstavlja predvsem poosebljenje govorniške spretnosti, je podobno kakor pri Naldiju in Polizianu porok za pesniško nasledstvo z močnim poudarkom na Vergiliju, kakor velja tudi za druge neapeljske humaniste. Kot sinonim za pesnika in poezijo je tako na eni strani

---

<sup>1</sup> Pregled srednjeveških črt Orfeja je pred kratkim prispevala Sonja Weiss, »*Orpheus pro quolibet sapiente*«.

primeren motiv za razvijanje mitološke poezije, v bolj ambiciozni obliki pa prek biografske povezave tudi za začrtanje lastnega mesta v pesniški tradiciji.

## ORFEJ IN NASLEDSTVO: NALDO NALDI IN FICINO

Videti je, da se Marsiliu Ficinu, če govorimo o Orfeju v humanizmu, ne moremo izogniti. Najbrž predvsem zato, ker je izmed vseh humanistov ravno pri njem recepcija Orfeja na prvi pogled najmanj »literarna« in jo moramo vzeti najbolj dobesedno. Znano je, da je Ficino orfiške speve prevedel iz grščine, zaradi svojih dejavnosti je imel tudi težave s cerkveno oblastjo. Za uvajanje kultov morda res ni šlo, so pa humanisti njegovega kroga<sup>2</sup> radi uporabljali izraz magija. Seveda na »orfiških večerih«, ki jih je prirejal z izobraženskim krogom in kjer je bil znan kot »Orfej«, niso premikali skal in dreves, so pa zato prisluhnili Ficinovi prosti improvizaciji na liro po orfiških zgledih, ki ni imela za cilj čaščenja poganskih božanstev ali zvezd, ampak prej samouskladitev z božansko harmonijo.<sup>3</sup>

Ker se članek osredotoča na poezijo, se bomo morali zadovoljiti s pesniško predelavo Ficinove orfiške identifikacije, ki pa nam bo njeno naravo osvetlila v nekoliko jasnejši luči.<sup>4</sup> Izvrstna vstopna točka v identifikacijsko mrežo, ki je nastala tekom razvoja humanizma, ko se antičnim *auctores* na piedestalu pridružijo tudi Dante, Petrarka in Boccaccio, je pesem danes manj znanega humanista Nalda Naldija,<sup>5</sup> ki je Ficina ovekovečil v dveh epigramih. Prvi je precej preprost.

### Ad Marsilium Ficinum

Orpheus hic ego sum, movi qui carmine silvas,  
 Qui rabidis feci mollia corda feris.  
 Hebra quamvis unda fluat velocior Euro,  
 Victa tamen cantu substitit illa meo.

Tu sem jaz, Orfej, ki sem s svojo pesmijo premikal gozdove in omehčal srca divjih zveri. Čeprav so brzice Hebra hitrejša od Evra, so se, premagane, moji pesmi podvrge tudi one.

Razmerje med Orfejem in Ficinom v tej pesmi ni povsem jasno, vendar lahko sklepamo, da je – glede na posvetilo – tudi v njenem ozadju osebna

2 Čeprav je obstoj »prave« platonске akademije zelo dvomljiv, je gotovo obstajal intelektualni krožek prijateljev, v katerem npr. Ficino nadimek *Orpheus*, Poliziano *Hercules* itd.

3 Voss, »The Musical Magic of Marsilio Ficino«.

4 Za dober pregled recepcije Orfeja v renesančni misli, zlasti pri Ficinu, prim. Warden, »Orpheus and Ficino«, ki je tudi ponudil nekaj iztočnic za to poglavje.

5 Naldiju se je še največ posvečal Grant v seriji treh člankov »The Life of Naldo Naldi«, »The Major Poems of Naldo Naldi« in »The Minor Poems of Naldo Naldi«.

identifikacija Ficina z mitološkim pevcem. V ozadju tega istovetenja je med drugim tudi interpretacija katabaze, po kateri Ficinova Evridika, ki jo ta za razliko od Orfeja uspešno reši, simbolizira platonsko modrost.<sup>6</sup> Ficinov uspeh se tu zrcali drugače: v citiranem epigramu Orfej premaga celo valove Hebra, kar je gotovo zanimiva variacija. Ker je Herbus reka, po kateri pri Vergiliju in Ovidiju odplava Orfejeva glava, lahko pesem beremo kot namig na Orfejevo nesmrtnost. Sicer so tu vsa dovolj splošna mesta Orfeja-civilizatorja: oblast nad živo in neživo naravo v obliki dreves in divjih živali.

Mnogo zanimivejši pa je Naldijev drugi epigram, v katerem postavi Ficina v ugledno tradicijo, ki nas upravičeno spominja na Ficinove nauke o *prisca theologia*.

#### Ad Marsilium Ficinum

Panthoidem priscum post fata novissima silvas  
 Orphea mulcentem sustinuisse ferunt;  
 Post hunc ingressus divini corpus Homeri  
 Cantavit numeros ore sonante novos;  
 Pythagorae post haec manes intrasse benignos  
 Dicitur et mores edocuisse probos,  
 Inde, ubi digressus varios erravit in annos,  
 Ennius accepit in sua membra pius,  
 Qui, simul ac vates mortalia vincla reliquit  
 Et moriens campos ivit ad Elysios,  
 Illic usque manens alios non induit artus  
 Neve sacrum passus deseruisse nemus,  
 Marsilius donec divina e sorte daretur,  
 Indueret cuius membra pudica libens;  
 Hinc rigidas cithara quercus et carmine mulcet  
 Atque feris iterum mollia corda facit.

Pravijo, da je Orfeja, ki je miril gozdove, nasledil starodavni Pantojev sin. Za tem je [Orfej] vstopil v telo božanskega Homerja in z zvenečo govorico pel v novih metrih, nato pa je menda vstopil v mane blagega Pitagore in začel učiti pravilnih nravi. Po dolgih letih blodenja ga je v svoje ude sprejel pobožni Enij. Ko pa je vedež odvrigel okove smrtnikov in po smrti odšel na elizijske poljane, je tam ostal in si ni nadel drugih udov niti ni zapustil svetega gaja, dokler se mu ni po božji naklonjenosti ponudil Marsilij in si je rade volje nadel njegove plemenite ude. V njih zdaj s kitaro in pesmijo miri neupogljive hraste in mehča srca zveri.

Pantojev sin je seveda Pitagora, kakor razloži denimo Ovidij (*Met.* 15.160–162). Prav 15. knjiga *Metamorfoz* je poučna za razumevanje

6 Kot je to formuliral Poliziano. Prim. Warden, »Orpheus and Ficino«.

nasledstvenih in utemeljitvenih mitov, kakršen je Naldijev. Ovidij v zadnji knjigi svoje epske pesnitve o preobrazbah pusti v dolgem nagovoru spregovoriti Pitagori, ki nam – morda – s svojo teorijo preseljevanja duš poda enega možnih ključev za razumevanje notranjega ustroja *Metamorfoz*. Dejstva, da je pri začetku takšne zlate verige modrecev pri Naldiju na začetku Pitagora, torej ne gre razlagati z ideologijo *priscae theologiae*. Naivno gledano za posamezno verigo metempsihoz seveda ni nobene potrebe, da pri njenem začetku stoji *avtor* ideje. Toda v resnici nam pesnik s tem utemeljuje logiko pesniške, idejne metempsihoze, ki jo razvije v nadaljevanju.

Čeprav gre pri Naldijevi pesmi za logiko *traditio lampadis*, ki sicer je povezana tudi z neoplatonističnimi nasledstvenimi verigami,<sup>7</sup> mislim, da moramo upoštevati tudi sodobne poskuse utemeljitve kulturnega nasledstva, kakršno je humanizmu znano zaradi Enija, ki je glede takšnih preseljevanj Homerjeve duše pomemben ravno kot pesniški zgled. Na ta alternativni vir nas mora opozoriti dejstvo, da je Enij pomemben člen v Naldijevi verigi, čeprav v renesančnih nasledstvih *priscae theologiae* ne igra nobene vloge. Naldi je je Enija zanesljivo poznal ne le prek preoddanih fragmentov oziroma Ciceronovih in Lukrecijevih pričevanj, ampak tudi iz zelo sorodne utemeljitve nasledstva iz 9. in zadnje knjige Petrarkove *Afrike*.<sup>8</sup> Tam v drzni navezavi na Enija Petrarka naslika Homerja, ki Eniju v snu prerokuje Petrarkovo rojstvo in sam ep, v katerem se prerokba nahaja (*Afrika* 9.237–245). Na ozadju takšne »poezije nasledstva« Ficinovo orfiško samoidentifikacijo sicer lahko razumemo kot magično, alkimistično ali drugače *dobesedno* poistovetenje, pušča pa prostor tudi za nekoliko drugačno razumevanje: v dobršni meri gre za samoutemeljitev ekskluzivistične firenške neoplatonistične skupine.

## ORFEJ PRI POLIZIANU

Upoštevati moramo tako latinsko kot italijansko Polizianovo poezijo, od katerih je bolj vplivna italijanska obdelava mita v njegovi *Favola d'Orfeo*, ki je plodno vplivala predvsem na nastanek opere in drugih (pol)dramskih zvrsti. Latinski Poliziano, ki se ga bom dotaknil tu, pa je zanimiv zato, ker lahko v njegovih *Nutricia* najdemo prikaz Orfeja, ki je sicer podoben nasledstveni Naldijevi različici, le da je še očitneje začrtan v pretežno pesniškem okviru.

*Nutricia* so zadnja pesem iz njegovih *Gozdov* (ok. 1490). Gre za katalog pesnikov, zamišljen kot uvod v predavanja o poeziji, v katerem Poliziano meša grške in latinske pesnike ter zvrsti in jih apostrofično opredeljuje.

7 Takšno je vsaj običajno branje, prim. Warden, »Orpheus and Ficino«.

8 Naldo je Petrarko zelo spoštoval, ohranjenih je tudi nekaj njegovih prevodov Petrarkovih sonetov v latinske elegične distihe. Za Petrarko in njegovo samokanonizacijo, osnovano na takšnem pesniškem nasledstvu prim. Marinčič, »Pesniška samoposvetitev in *translatio imperii*«.

Pesem se začne s konstatacijo starega zakona, po katerem mora gojenec poplačati svojo dojljo; Enej je tako kraj Gaeta poimenoval po Kajeti, Poliziano pa se nameni *Poeticae*, Poeziji posvetiti pesem. Nato začne pripovedovati nekakšno kozmografijo, ki nam razlaga zgodovino človeštva vse od prastanja, v katerem to ni poznalo religije, prava, prijateljstva: *Nondum religio miseris (si credere fas est) / non pietas, non officium, nec foedera discors / norat amicitiae vulgus* (51–53). Nato pa je *pertaesus genitor*, nad neumnostjo človeštva zdolgočaseni praoče ljudem poslal Poezijo (67–70). Ko Poezija zaigra, se ji pridružita Modrost in Zgovornost in tako človeštvu prinesejo spoznanje vsega, kar je pomembno: *pietas*, spoštovanja do družine, premoči pameti nad orožjem in intelekta nad Kupidom itd. Kmalu se pred nami izriše katalog vrednot, mešanica rimske *pietas* in krščanske skromnosti, ki ju v neoplatonistično mešanico povezuje ficinovska moč Poezije. Ljudje se zasramujejo in spustijo poglede. Spišejo se zakoni in že: *mox est dictus Hymen et desultoria certis / legibus est adstricta Venus* (105–106). Ukročena je ljubezen; ljudje so sicer še vedno nagnjeni k vojni, a jo znajo uravnati z mirom.

Ne preseneti nas več način, s katerim Jupiter vzdržuje ta red – ne pod grožnjo uničenja s strelami, ampak s svojo liro, s katero uravnava nebeške sfere (146–151). Viri za takšno podobje harmonije sfer so raznoliki; eden ključnih je gotovo Ciceronov *Somnium Scipionis* z Makrobijevim komentarjem, pomembna podlaga pa je tudi kasnejše neoplatonistično idejno ozadje.<sup>9</sup> To nebeško pesem nato prek bolj in manj obskurnih mitoloških figur, ki jih spretno poveže s preroštvom in med katerimi se znajde tudi seznam enajstih sibil, pelje od najstarejših časov po zdaj že znani logiki nasledstva. Omenjeni so recimo Protej, Glavk in Melamp, nato preskoči k hebrejskim prerokom in očakom (Salomon, Mojzes itd.) vse do prihoda metrike in – Orfeja.<sup>10</sup>

Videti je, da Poliziano okvirno sledi Vergilijevi zgodbi, ki pa jo po potrebi razširi z Ovidijevo, vendar si od obeh antičnih pesnikov izposoja zelo selektivno: tako nimamo dolgega nagovora v podzemlju, glavno vlogo pa prevzame Proserpina, *Stygii coniunx mirata tyranni*, ki vedežu prepusti Evridiko. Vendar mu te seveda ne uspe zadržati: *Heu, durae nimia inclementia legis* – vzklik nad togostjo zapovedi seveda ne manjka. Poliziano nato takoj preskoči na Orfejevo smrt, ki jo pripíše traškimi ženskam, le da razloga ne navede.<sup>11</sup> Tudi pri Polizianu glavo odnese Hebrus, tudi tu se po

9 Vmesno stopnjo recepcije tega imaginarija kaže srednjeveški platonizem t.i. »renesanse« 12. stoletja, ki se navdušuje nad pesniškimi obdelavami sferične kozmologije, modeliranimi po Platonovem Timaju. Tu merim zlasti na dela Alana Lillskega (*Antiklavdijan*) in Bernarda Silvestra (*Kozmografija*). Nadvse zanimiva humanistična je recepcija teh virov pri Polizianovem sodobniku Ugolinu Verinu, ki svoj *Paradisum* zasnuje kot kombinacijo pogsanske kulture in Danteja: pesnika v vročinem snu prek paradiža popelje Cosimo Medičejski ter mu (med drugim) razkaže tamkajšnjo ureditev sfer.

10 Najnatančnejšo analizo ponuja G. Boccuto, »Il mito di Orfeo nei 'Nutricia' di Poliziano«.

11 Drugače je v njegovi *Favoli*, kjer v ovidijevski tradiciji to pripíše homoseksualnosti in to upraviči prvič z mitološkimi primeri (Jupiter/Ganimed, Apolon/Hijacint, Herkul/Hilas), drugič pa z nekoliko mizoginim citatom svojih *Stanze per la giostra: conforto e' maritati a far divorzio*,

smrti kliče Evridikino ime. Lezbošani nato liro najdejo, a jo iz Apolonovega templja ukrade Neant in ponesreči uniči, ko skuša nanjo igrati z neveščimi prsti, za kazen ga raztrgajo psi.<sup>12</sup> Nato se lira dvigne na nebo: *Illa recepta polo, ceu quondam saxa nemusque / sic nunc stelliferis agit aurea cornibus astra* (»Ko je sprejeta na nebo, tam zlate zvezde vodi s svojim z zvezdami posutimi ročaji«, 313–314).

Pomembno je razumeti specifično vlogo, ki jo tu odigra Orfej. Pomeni predvsem prehod od očakov in vidcev do pesnikov v bolj dobesednem pomenu besede (tradicionalno je *vates* in združuje oboje). Po Orfeju nastopi Muzaj, za njim Linos in tako dalje vse do Homerja in Vergilija ter slednjič do Danteja, Petrarke, Cavalcantija in Boccaccia, Poliziano pa se na koncu pokloni tudi Lorenzu Veličastnemu in njegovemu sinu Petru Medičejskemu, čigar učitelj je bil, s tem pa spomenik seveda izkleše tudi sebi.

*Nutricia* moramo razumeti predvsem kot učeno pesem *o poeziji* – to je bil tudi njen praktični namen –, ki ima s platonizmom bolj malo skupnega: od filozofske usmeritve si izposodi predvsem imaginarij, logiko nasledstva in temeljno povezavo Orfeja, glasbe in miru, ki jih je humanizmu posredoval bolj Boccaccio (s svojimi posredno platonističnimi viri) kakor neposredna filozofska tradicija. Kar je od neoplatonizma ficinovskega kova prevzel Poliziano, je predvsem stara ideja, da pri moralnem in civilizacijskem razvoju pesništvu velja prvenstvo – ideja torej, ki je bila humanizmu apriorno blizu tudi pri avtorjih, ki se niso neposredno zanimali za platonizem. Prvenstvo glasbe sam neoplatonizem predpostavlja v sinhronem smislu, Poliziano v skladu z epskim metrom takšno hierarhijo predstavi diegetično in kronološko. In v tej pripovedi ima Orfej razumljivo osrednje mesto (predvsem na račun Evridike), saj Poliziano v celotni pesnitvi, ki ima kar 790 verzov, nobeni tematiki ne posveti toliko prostora kakor ravno Orfeju v verzih 283–317. Rekli bi lahko, da je prej kakor eksplicitni neoplatonizem na Poliziana, kot že pred njim na Petrarko, vplival Avguštin, ki v odlomku *Božje države* 18.14 najde v teku svetovne zgodovine prostor tudi za poganške *vates*, kot so Orfej, Muzaj in Linus. Orfej se kot *poeta-theologus* tako pojavlja tudi pri Petrarki in padovanskem humanizmu pred njim (prim. Petrarka *Fam.* 10.4.).<sup>13</sup>

*/ e ciascun fugga el feminil consorzio.* Za analizo Polizianove italijanske različice Orfeja prim. Fantazzi, »Poliziano's *Favola di Orfeo*«. Sploh je za *Favola* Ovidij veliko pomembnejši vir kot Vergilij, včasih Poliziano nekatere verze dobesedno prevede.

12 Vir je Lukijan, *Adversus indoctum et libros multos ementem* 12.

13 Prim. Mazzotta, »Humanism and Monastic Spirituality« v njegovi študiji *The Worlds of Petrarch* za izvrstno analizo Petrarkove prve ekloge in njenega odnosa do mitoloških shem, ki so v ozadju. Vendar je za Petrarko Orfej lahko tudi bolj »posvetna« figura, predvsem tedaj, ko njegova govorniška večšina ni omejena na kontekst družbenega napredka, ampak se razteza na področje politične intervencije (tipaje npr. *Canzoniere* 28). Uspeh je nujno dvomljiv, kontekst pa jasen: Orfej je za Petrarko pogosto model, prek katerega skuša formulirati odnos med *vita activa* in *vita contemplativa*. Prim. Mazzotta, »Orpheus: Rhetoric and Music« v isti študiji.

## ORFEJ V NEAPLJU: OSNOVNE ČRTE PONTANOVE PESNIŠKE TEHNIKE

Giovanni Pontano je avtor, ki je oddaljeno povezan z začetki humanizma na naših tleh,<sup>14</sup> a je od tedaj pri nas domala pozabljen. Njegov opus je v okviru humanistične latinske književnosti edinstven. Poleg dialogov in razprav je zapustil tudi obsežen pesniški opus. Poskusil se je v religiozni poeziji (*De laudibus divinis*), predvsem pa v domala vseh oblikah antičnega pesništva: elegiji (*De amore coniugali*; *Eridanus*), katulovsko obarvanih falajkovih enajstercih (*Baiae*), sapfiških kiticah (*Lyra*), originalnem žanru, ki se zgleduje po antični tradiciji nagrobnih pesmi (*De tumultis*), jambih (*Iambici*), z *Georgikami* inspirirani didaktični pesnitvi o vzgajanju citrusov (*De hortis Hesperidum*) ter o zvezdoslovju (*Urania*) in končno pastoralni poeziji (*Eclogae*). V številnih zvrsteh je oral ledino, denimo kot prvi pesnik zahodne tradicije, ki tako odkrito opisuje zakonsko ljubezen in jo celo postavi v središče svojega opusa.<sup>15</sup>

Prispevek Giovannijsa Pontana k pesniški recepciji Orfeja ni zelo dobro poznan, ni pa tudi majhen.<sup>16</sup> Omenil bom tri njegovi pesmi, v katerih lahko spremljamo Orfejev mit. Prva izmed njih je sorazmerno dolga pesem v sapfiških kiticah, *Lyra* 1.<sup>17</sup> Začne se z Orfejevim govorom Argonavtom, kjer se njegova magična moč besede ne izrazi v odnosu do narave, ampak ljudi in herojev, saj mu uspe v obupanih tovariših obuditi vero v uspeh.

Talibus vates. Ibi cepit ingens  
Ardor heroas, novus urit ignis  
Pectora, accendit nova flamma haventis  
Et nova virtus. (45–48)

Tako je govoril pevec in že je heroje prevzela žgoča želja, v prsih jim je zaplaval nov ogenj, v koprnečih [Argonavtih] se je prižgal nov plamen in svež pogum.

14 Avguštin Tyfernus, pomembni humanist in arhitekt na dvoru škofa Ravbarja (ki ga je tudi zgradil) in eden prvih kompilatorjev antičnih napisov na naših tleh, je s Pontanom razvil osebno prijateljstvo. To se je počasi razvilo v kult, s katerim je vztrajal vse do groba, ki si ga je dal v slogu, ki imitira *capello Pontaniano* v Neaplju, postaviti v cerkvi sv. Ragedunde v Starem trgu pri Slovenj Gradcu. Prim. Simoniti, »Tyfernus, Avguštin«.

15 V kontekstu recepcije antične poezije je to toliko bolj nenavadno, saj vse topose latinske ljubezenske elegije (čakanje na pragu, spor z dekletom itd.) prenese na poročeni par in zbirko zaključí z latinskimi uspavankami sinu Luciu, ki niso le nekaj najnenavadnejšega, kar moremo brati v humanistični literaturi, ampak so škandalozne ravno zato, ker končujejo zbirko *erotične* elegije, v kateri so bili otroci tabu. Očarljivo lahkoto, s katero je pričaral latinski otroški *gibberish*, morda najprimerneje prikazuje zadnja, 12. uspavanka: *Pupe meus, pupille meus, complectere matrem, / Inque tuos propera, pupule care, sinus, / Pupe bone, en cape, care, tuas, mi pupule, mammas, / Pupule belle meus, bellule pupae meus; / Suge; canam tibi naeniolam. Nae... naenia nonne / Nota tibi, nate, est naenia naeniola? (De amore coniugali, 2.19–6).*

16 Tako je ugotavljal že Costa, »Giovanni Pontano and the Orpheus Myth« leta 1986, od tedaj se ni veliko spremenilo; po mojem vedenju ostaja njegov članek edini sintetični vir na to temo.

17 Recepcija Orfeja tu intonira celotno zbirko – čeprav naslov *Lyra* ni Pontanov, ampak ga je dodal redaktor njegovega opusa, Pietro Summonte, lepo opredeljuje tudi ostale pesmi.

Orfej je tu predvsem sinonim za govorniško spretnost, s katero bodri vojščake. Nato sledi nagovor Erato (53–56); zgleda sta tu invokacija iste muze Apolonija Rodoškega z začetka 3. knjige *Argonavtike* in Vergilijeva na prvi pogled nenavadna invokacija na začetku 7. speva, tj. »vojaškega« delo Eneide. Oboje Pontano domiselno obrne na glavo: Apolonija tako, da z invokacijo Erato konča argonavtski del pesnitve, Vergilija pa »normalizira«, saj Erato pokliče na pomoč pri ljubezenski polovici pesmi. Muza naj bi bila primerna zato, ker je edina spremljala Orfeja na njegovi poti v Had in ga pri tem tolažila (53–56). Tako se začne druga polovica pesmi, v kateri Pontano obravnava Orfejevo katabazo. Izpostavljen je – povsem v skladu s podobo pesnika-govornika iz prve polovice pesmi – predvsem njegov dolgi govor v podzemlju, v čemer je Pontanu zgled predstavljal zlasti Ovidij. Kakor pri antičnem pesniku in Polizianu ima večjo vlogo Proserpina, ki se pri Pontanu, drugače kot pri Ovidiju, sama spomni svoje ugrabitve in nato spregovori:

‘Duc age, o vates, sociam, et laborum  
 Quem petis finem cape; fas sit illam  
 Regredi tecum, modo ne in sequentem  
 Lumina flectas.’

Rursus umbrarum affremuere turbae,  
 Rursus et vates citharam resumit,  
 Ipse praecedens, sequitur canentem  
 Aurea coniux,  
 [...]
 Heu, quod obstantes pelagi fragores,  
 Quodque discordes Erebi tumultus,  
 Quod potest dirarum animos sororum  
 Flectere carmen,

Non potest tristis oculos puellae,  
 Pectus aut trux virginis, aut superbae  
 Foeminae immites animos feramque  
 Vertere mentem. (101–120)

»Daj, vedež, vzemi nazaj svojo družico in poišči izhod iz trpljenja. Deklici je dovoljeno oditi s teboj, če se le ne ozreš nanjo, ko si sledi.« Gruče senc so odhrumele nazaj, tudi pevec je ponovno vzel svojo kitaro in med petjem hodil spredaj, njegova zlata soproga pa mu je sledila. Gorje, pesem lahko pokori prepreke uničujočega morja, besnenje Hada, še misli zloveščih sestra, ne more pa ukloniti čemernega pogleda deklice, trdega srca dekleta ali spremeniti nenaklonjenih misli in neizprosnega duha ohole ženske.

Zadnja kitica nas morda nekoliko preseneti, saj ni jasno, kako se neposredno povezuje s predhodno obdelavo mita. Costa najbrž zaradi



pesimističnega obrata na koncu trdi, da moramo Orfejevo družico v tej pesmi razumeti v skladu z Boccaccievim branjem mita, ki v Evridiki prepozna poželenje (*naturalis concupiscentia*, *Genealogia* 5.12)<sup>18</sup> in jo torej vrednoti negativno. Čeprav je Boccaccio pomembna osnova za recepcijo mita (Orfej kot *bona eloquentie vox* in lira kot *oratoria facultas*) in most, zaradi katerega se poznoantične interpretacije, zlasti Fulgencijeva,<sup>19</sup> pri humanistih uveljavijo bolj kakor kristološke alegorije tipa *Ovidius Moralizatus*, se mi zdi v tem primeru takšno branje nekoliko tvegano. Prvič zato, ker razen negativnega vrednotenja Orfejeve družice zanj ni večjih besedilnih dokazov; drugič pa zato, ker humanistični miselnosti ni blizu ideja, da retorična spretnost in vrlina *ne* moreta premagati poželenja. Boccaccio svojo alegorijo razplete takole:

Quod autem ob id Orpheus ad Inferos descenderit, debemus accipere prudentes viros non nunquam ratione contemplationis in perituras res et hominum ignavias oculos meditationis deflectere, ut, dum que damnare debeant viderint, que appetenda sunt ferventiori desiderio concupiscant. (*Genealogia deorum gentilium* 5.12)

To, da se je Orfej odpravil v spodnji svet, moramo razumeti takole: razumni možje včasih zaradi poglobljenega uvida svoje oči obrnejo k minljivim stvarim in človeški lenivosti, zato, da uvidijo, da jih morajo obsojati in nato s še bolj žgočo željo hlepijo po stvareh, za katere si je treba prizadevati.

Pri Boccacciu torej ne gre za to, da Orfej ne bi *mogel* premagati poželenja, ampak za to, da se ga odloči slednjič *zavreči*, zato v tem primeru ni zares uporabna podlaga. Nekaj podobnega sicer lahko beremo tudi v *Urании*:

Ostentat Rhodope comitantis Orphea sylvas,  
Orphea mulcentem tigres et carmine lyncas,  
Sed non foemineos moderantem voce tumultus.

Rodopa kaže Orfeja, kako s mu sledijo gozdovi, kako s pesmijo miri tigre in rise, ne zmore pa krotiti ženskih izbruhov.

Prav *Urанииja* je za Costo dokaz, da ima Orfej za Pontana, podobno kot za Ficina, tudi močne *magične* primesi, saj je *Urания* – to vsekakor drži – na nekaterih mestih nekakšen »blueprint za *Lyro*«,<sup>20</sup> hkrati pa predvsem pesnitev o nebesnih telesih, napisana v astrološki tradiciji, ki se ozira k Maniliju. Čeprav je res, da ima pesnitev očitno astrološko podlago, in gotovo ne moremo

18 Costa, »Giovanni Pontano and the Orpheus Myth«.

19 Weiss, »Orpheus pro quolibet sapiente«.

20 Costa, »Giovanni Pontano and the Orpheus Myth«, 7.

oporekati vsem Costovim namigom,<sup>21</sup> moramo pri Pontanu še bolj kot pri drugih humanistih vselej upoštevati, v katerem žanru je pisal določeno delo.<sup>22</sup> Če za trenutek odmislimo njegova filozofska prepričanja,<sup>23</sup> mislim, da velik del imaginarija *Uranije* lahko upravičimo poetološko – pesnik Pontanovega kova pač ni zamudil priložnosti, da bi v pesnitev o »nebu« vključil vse gradnike, ki jo takšne pesnitve prinašajo: to je prvič »nenaključen« odnos med nebesnimi telesi in zemeljskim dogajanjem (»astrološka« dimenzija, ki je mestoma pesniško nadvse učinkovita,<sup>24</sup> nekako podobna »bogovskemu aparatu« pri Homerju), drugič pa Orfej kot ključen element v uravnavanju nebesnih sfer.<sup>25</sup> Če se vrnem k *Liri* in pesimističnemu koncu, ki namiguje, da je Orfej sicer sposoben premagati naravo, ne pa svoje Evridike, mislim, da je bolj primerno branje precej preprostejše: gre za topos pesnika/pevca, ki ne more ganiti svoje trdosrčne »gospodarice«.<sup>26</sup>

Že v grški antiki je namreč Orfej stal tudi na začetku precej »posvetne« verige zaljublencev. Hermesianaks je denimo v svojo tretjo knjigo ljubezenskih elegij, posvečenih dekletu, ki ga poznamo pod imenom Leontion, vključil »katalog ljubezenskih zvez«.<sup>27</sup> Orfej pri Hermesianaksu odpluje v Had, na »nesrečni kraj,

- 
- 21 Spet drugim lahko: Costa denimo bere odlomek iz dialoga *Asinus* 9, kjer Pontanov sogovornik pravi, da je bil pesnik tako zatopljen v astrološka premišljevanja, da se je skoraj zaletel v panj in tako tvegala napad čebel, kot nekakšno »izpoved« obsedenca z astrologijo. Mislim, da je *Asinus* za tako naivno branje vse preveč komiško naravnano delo (za Pontanove dialoge je pogosto pomemben zgled Lukijan), vrh vsega je ta konkretni opis po mojem sorazmerno očitna referenca na tradicionalni topos o Talesu, ki zaradi opazovanja zvezd pade v vodnjak, sploh ker je bila ta epizoda, danes izsledljiva kot *Perry* 40, v renesansi že del popularne kulture. Po drugi strani ostaja dejstvo, da je Pontano gojil močno zanimanje za astrologijo; zanimiva je denimo tretja knjiga njegovega spisa *De fortuna* in dialog *Aegidius*, oba je zaznamoval stik z Egidijem iz Viterba. Pomembna referenca glede njegove pesniške ustvarjalnosti na področju astrologije je predvsem Soldati, *La poesia astrologica nel 400*.
- 22 To jasno ne pomeni, da so njihova dela nepovezani priložnostni spisi, a dejstvo ostaja, da je že jezik močno determiniral vsebinske poudarke: lep primer so razlike med Boccaccievimi omembami Orfeja v latinskih *Genealogijah* in italijanskih delih (*Disposizioni*; opomba k lastni pesnitvi *Teseida* (8.103, verz 5)), močno drugačna sta si tudi prikaza Orfeja v Polizianovih *Nutricia* in *Favoli*.
- 23 Teh pa ni tako preprosto definirati; Pontano je kot moralni filozof zavezan predvsem Ciceronu in Aristotelu; v resnici ni povsem jasno, kolikšen vpliv je v času Pontanove zgodnje kariere v Neaplju Ficino sploh imel. Soranzo, »Giovanni Gioviano Pontano (1429–1503) on Astrology and Poetic Authority«, navaja nekaj nasprotujočih si mnenj, sam dokazuje, da je bil Ficino dovolj poznan, da se je neapeljskim krožkom zdel vreden odziva.
- 24 Ni tudi brez podobnosti z rabo bukoličnega sistema, kakršno bom opisal kasneje.
- 25 Soranzo, »Giovanni Gioviano Pontano (1429–1503) on Astrology« ponudi najbolj uravnoteženo branje, saj Pontanovega nagnjenja k astrologiji ne skuša zanikati, a trdi, da je ta Pontanu služila predvsem za utemeljitev nove, Ficinovega *furor* nasprotne, teorije avtorstva. Če si težko predstavljamo, da je Pontano z astrologijo mislil resno, a jo je hkrati podredil utemeljitvi nove teorije avtorstva, genija in *inventio*, to kvečjemu kaže, kako tuj nam je humanistični prioritetni sistem. Nekoliko podobno za *Ficina* trdi tudi Warden, »Orpheus and Ficino«, 87: »Tako je bilo naše vprašanje zastavljeno narobe: metafore in igro so firenški neoplatonisti jemali zelo resno. Dejavnosti Akademije so bile 'igra simbolov in oblik [Chastel]' v najglobljem smislu.«
- 26 Tako tudi Monti Sabia, »La *Lyra* di Giovanni Pontano«. Costa ji očita biografsko branje, a za to v resnici ni potrebe, saj gre za topos elegičnega pesništva, ki ga je Pontano zelo rad posnema.
- 27 Tako poroča Atenaj, *Deipn.* 13.597b, ki nam tudi ohranja fragment (fr. 7 Powell). Hermesianaks je sicer prvi pesnik, ki Orfejevo družico poimenuje, čeprav moramo na Evridiko počakati vse do Pseudo-Moshosove *Zalostinke za Bionom*, sam jo namreč imenuje Agriopa. Opozorilo na to povezavo dolgujem Marku Marinčiču.

ki ga prošnje ne upognejo« (ἔπλευσεν δὲ κακὸν καὶ ἀπειθέα χῶρον), kjer pa mu uspe prav to: vrsto različnih bogov pregovori (παντοίους δ' ἔξανέπεισε θεούς), naj mu vrnejo dekle. Razumemo lahko, da mu je v skladu z lahkotnim ljubezenskim kontekstom tudi uspelo, saj »trdega zakona«, ki bi uspešno misijo pokopalo, tedaj seveda še ni. Čeprav je s svojim »srečnim koncem« Hermesianaks humanističnemu pesniku ravno nasproten, je zanimivo, da Pontano skrene od rimske tradicije in ne omenja Orfejeve napake, a neuspeh abstrahira na splošno pritožbo nad »ženskim rodом«. Ni sicer verjetno, da bi Pontano Hermesianaksa poznal, saj so rokopisi z Atenajevimi *Učenimi gosti* prispeli na zahod nekoliko prepozno,<sup>28</sup> vendar je zgodba poučna za razumevanje mnogoznačnosti Orfejevega lika. Hermesianaks pa je koristen še v nečem: ker sam Evridike še ne pozna, nas lahko opomni, da povezava Orfeja in Evridike ni povsem samoumevna. Abstraktni neuspeh, ki zaključí Pontanovo pesem, z njo sploh ni nujno povezan: v zadnji kitici Pontano svoj napad gradira od deklice s sitnim pogledom (*tristis oculos puellae*) prek trdosrčnega dekleta (*trux pectus virginis*) do ohole matrone (*superba foemina*). Nikakor ni jasno, da bi v resnici šlo za Evridiko, na čemer Costa svojo argumentacijo gradi.

Naslednja pesem, ki si jo bomo ogledali, je *De tumultis* 2.53. V njej Orfejeva lira prosi rečno nimfo, naj jo reši, saj so ji lastnika raztrgale Bakhe. Gre za pripovedni vložek, ki domiselno zapolnjuje prazni prostor med trenutkom, ko lira pade v reko in jo odnese v morje, ter njeno kasnejšo usodo, ko jo naplavi na Lezbos in jo tam (v nekaterih različicah) posvetijo Apolonu:

Lyra Orphei auxilium implorat a nympha  
 'Nympha, tene, o age nympha, tene: meme rapit unda;  
 Nympha, tene, o meme, candida nympha, iuva.'  
 'Quid quereris? Quid et ipsa times?' 'Timeoque querorque  
 Bistonides matres bistonidesque nurus.  
 Orphea diripuerit, lyram iecere per undas,  
 Meque vehunt amnes, me maris unda vehit.  
 Illa ego, proceras summis e montibus ornos  
 Quae traxi et rigidas post mea plectra feras,  
 Quae potui stygium cantu mollire tyrannum,  
 Tristificum flectens in mea vota canem,  
 Illa ego threicias fugio miseranda cohortes.  
 Me, dea, me tacito, meme, age, conde sinu.  
 En properant; dumque ipsa loquor, me fila relinquunt,  
 Plectra cadunt: o me pectore conde tuo.'

28 Marcus Musurus, ki je iz Konstantinopla prišel v Italijo in predaval na univerzi v Padovi, je pri Aldu *editio princeps* pripravil leta 1514, desetletje po Pontanovi smrti. Za osnovo mu je služil danes izgubljeni rokopis iz 15. stoletja, sam prepis rokopisa A (*Marcianus* 447), ki ga je Giovanni Aurispa leta 1423 prinesel iz Konstantinopla. Ni zelo verjetno, da bi Pontano prišel do katerega od njiju in ju podrobno prebral (Hermesianaksa Atenaj citira v 13. knjigi!), čeprav se je na severu pogosto mudil. Sicer pa je Atenaj že v 16. stol. postal priljubljeno branje.

Illa querebatur, Thressae properare cohortes;  
 Nec mora, quae fuerat iam lyra, factus olor.  
 Excita nam lacrimis nati properabat ad Hebrum,  
 Flebat et attonito Calliopea gradu,  
 Utque lyram et chordas vidit sine honore fluentes:  
 'Me miseram, haec nati sunt monumenta mei;  
 Iupiter, exclamat, misero succurre nepoti,  
 Meme Amimallonidum, me petit ecce manus;  
 Haecine avus pateris?' Vix haec: de flumine cygnus  
 Evolat, et niveus per vada cantat olor.  
 Forma petit coelum, coelo micat aurea; plectrum  
 Mansit humi, mater quod studiosa legit,  
 Condit et in templo, tituli simul addit honorem:  
 'Threiciae hic sita sunt plectra superba lyrae.  
 Parnasus tenet haec, casto Parnasus in antro  
 Servat, et incolumi stant veneranda fide.'

– Nimfa, drži me! Daj, nimfa, drži me, odnaša me val. Prestrezi me, nimfa, lepa nimfa, pomagaj. – Zakaj jočeš? In česa se bojiš? – Jočem, saj me je strah bistonjskih mater, bistonjskih žena. Raztrgale so Orfeja, liro pa zalučale v valove: nosijo me reke, nosi me morski val. Jaz, ki sem s svojimi strunami s strmih gora privabila visoke jesene in krute zveri, ki sem s svojo pesmijo ganila še stigijskega tirana, ob mojih prošnjah pa je zajokal še strah zbujajoči pes – zdaj jaz, nesrečnica, bežim pred traškimi trumami. Daj, boginja, skrij me v svoje tiho naročje! Že hitijo, medtem ko govorim, mi odpadajo strune, padajo mi plektroni: skrij me v svojih nedrih. – Ona je tožila, traške trume pa so se približevale: a glej, kar je bila še ravno lira, je postalo labod. Zaskrbljena zaradi sinove tožbe je namreč Kaliopa v joku in z vznemirjenim korakom pohitela k Hebru in ko je videla liro in njene strune, kako so nečastno plavale okoli, je vzklila: – Nesrečnica jaz, to so vendar ostanki mojega sina. Jupiter, pomagaj vendar svojemu nesrečnemu nečaku! Že me dohitevajo čete Bakhantk. To boš trpel, njegov ded? – Komaj to izreče, in že se iz reke vzdigne labod in zapoje nad valovi. Njegova silhueta se dvigne v nebo, kjer se zdaj zlato leskeče, na zemlji pa ostane plektron, ki ga brž pobere mati, spravi v tempelj in ga počasti s tem napisom: »Tu leži vzvišeni plektron traške lire, varuje jo Parnas in jo hrani v svoji sveti jami, na varnem«

Težko je reči, kdaj je epigram zares nastal. Vemo, da si je Pontano zamislil zbirko kot enotno delo (tako je bila v obtoku že po letu 1496,<sup>29</sup> njegov avtograf pa je kot Vat.lat.2842 ohranjen iz leta 1502), vendar jo je njegov redaktor Pietro Summonte razdelil v dve knjigi. Tako tudi ni povsem jasno, ali je delo nastalo pred Adrianino smrtjo (1490) ali po njej, čeprav je nekaj namigov,

29 Percopo, *Vita di Giovanni Pontano*, 178. Delo je staro (1938) in tako ne zajema vrste kasnejših ugotovitev, vendar sodobnejše razprave o kronologiji *De tumulis* nisem našel.

da bi lahko nastala kasneje. Že v Pontanovem avtografu je namreč zelo malo kronološkega reda, saj ima pesnik, kot drugod v svojem opusu, raje vsebinsko *varietas*. Položaj dodatno zaplete dejstvo, da v Aldovi izdaji iz leta 1505 pesem manjka,<sup>30</sup> v avtografskem rokopisu pa jo lahko najdemo. Možnosti sta torej dve – ali je bila pesem napisana pred Adrianino smrtjo in torej avtobiografsko istovetenje še ni bilo možno, ali pa je bila napisana po njeni smrti in se je Pontano identifikacije vzdržal; morda zato, ker se ni skladala z žanrom *De tumulis*, ali pa zato, ker je takšno povezavo izrabil že drugje. K temu prehajam sedaj.

## PONTANOVA BUKOLIČNA POEZIJA IN PESNIŠKA TEHNIKA

Zadnji in morda najbolj zanimiv primer Pontanove recepcije Orfeja lahko najdemo v njegovi drugi eklogi. A Pontanova bukolična poezija zahteva nekaj uvoda. Čeprav je bukolična poezija obstala skozi celotni srednji vek, je šele z Dantejem dobila zametek podobe, ki se je nato izrisala skozi humanizem. Od Danteja se prek Petrarke, Boccaccia, Nalda Naldija, Boiarda, Sannazzara, Pontana in drugih izriše eden najbolj produktivnih lokov humanistične literarne ustvarjalnosti,<sup>31</sup> ki pa je kmalu postal hermetičen.<sup>32</sup> Brez prevelikega poenostavljanja lahko rečemo, da sta temelja za to paradigmo popolno sprejemanje biografsko-alegorične interpretacije Vergilijevih *Bukolik*, kakršno razvijejo antični komentatorji na čelu s Servijem, ter vedno večja alegorizacija bukolične pokrajine.<sup>33</sup> Dante uporabi bukolično formo za potrebe učene *recusatio*, Petrarca kasneje v pastoralno poezijo vnese več osebnega glasu, predvsem pa skrajno alegorizacijo ter višji pesniški register, Boccaccio ponovno razgrne njeno politično dimenzijo, Boiardo slavilno,<sup>34</sup> Sannazzaro pa *locus amoenus* inventivno spremeni v pomorsko pokrajino in pastirje prekrsti v ribiče, poleg tega pa napiše tudi prvo pomembno pastoralno pesniško delo v italijanščini – *Arcadia*. Giovanni Pontano že pred Sannazzarom formo močno motivno

30 Monti Sabia (ur.), *Giovanni Gioviano Pontano: Poesie latine I.*, 268, op.

31 Ni odveč opaziti, da so med zgoraj omenjenimi avtorji vse *tre corone* ter Boiardo, torej cvet največjih italijanskih klasikov. Humanistične ekloge so postale s svojo utemeljitvijo v Danteju tudi polje metapesniške refleksije, kar ni brez antične podlage. Tej povezavi se posveča Bartoli, »Le poëtrie e la bucolica medievale latina«.

32 Kratak pregled poznosrednjeveške in humanistične bukolike ponudi Casanova Robin, »Présentation générale«, xxxi–xliii. Prim tudi Hubbard, *The Pipes of Pan*.

33 Na zanimivo Boccacciovo poročilo iz *Epistule* 23 opozarja Lummus, »The Changing Landscape of the Self«. Boccaccio v pismu bratu Martinu iz Signe razlaga svojo zbirko *Buccolicum carmen*. V prvem odstavku 23.1 pravi, da Teokrit kot prvi bukolični pesnik *verum nil sensit preter quod cortex ipse verborum demonstrat*, za njim je Vergilij *sub cortice nonnullos abscondit sensus*. Nato pa je po dolgi vrsti *ignobiles, de quibus nil curandum sit*, začel pisati Petrarca, *qui stilum preter solitum paululum sublimavit et secundum eglogarum suarum materias continue collocutorum nomina aliquid significantia posuit*. Branca, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* 5.1.

34 Boiardo je sicer tudi možni avtor malo znane *Orphei tragoedia*, v italijanščini pisane pastoralne drame z nekaj latinskimi vložki, ki meša orfejsko temo z bukoličnimi prvini, zato naravno posvoji tudi Aristajev okvir.

odpre ter jo z žanrskim razprtjem razvije do enega vrhuncev latinske poezije *Quattrocenta*. Primer takšnega zvrstnega razprtja je ravno pomembna vloga Orfeja v drugi eklogi.

Kot to velja za ostale (humanistične) avtorje, lahko tudi Pontanove ekloge beremo kot podobo pesnika, ki je v personi pastirja postavljen v svoj *locus amoenus*: če je pri Petrarki to Vaucluse, je za Pontana (in Sannazzara) Neapeljski zaliv. Pontano, ki je deloval kot drugi vodja neapeljske akademije (ta se še danes imenuje po njem), v svojo poezijo pogosto vključuje tudi akademske kolege, ki jim nadeva pastirske nadimke. V maksimalni navezavi na Vergilija gradi svoj pesniški svet, ki v skladu z nastajajočimi pravili žanra humanistične ekloge umetelno odseva pesnikovo življenje.

Toda če morda lahko rečemo, da je Pontano ta mehanizem v svoji poeziji pripeljal do enega od vrhuncev ravno zato, ker ga je razširil na svoj celotni opus, kakor bomo videli nekoliko kasneje, je gotovo najslavitejši in za visoki srednji vek s humanizmom v resnici tudi inavguralni primer takšne bukolične prakse prispeval Dante v svojem odgovoru bolonjskemu učitelju Giovanniiju del Virgiliu, ki ga je spodbujal k pisanju – po njegovem mnenju od *Božanske komedije* ambicioznejšega – latinskega epa. Ker ga je koristno imeti pred očmi vsakič, ko beremo humanistično pastoralo, lahko njegov začetek navedem v nekoliko daljšem odlomku.

Vidimus in nigris albo patiente lituris  
 Pierio demulsa sinu modulamina nobis.  
 Forte recensentes pastas de more capellas  
 Tunc ego sub quercu meus et Meliboeus eramus.  
 Ille quidem, cupiebat enim consciscere cantum,  
 'Tityre; quid Mopsus, quid vult? edissere' dixit.  
 Ridebam, Mopse; magis et magis ille premebat.  
 Victus amore sui, posito vix denique risu,  
 'Stulte, quid insanis?' inquam: 'tua cura capellae  
 Te potius poscunt, quamquam mala cenula turbet.  
 Pascua sunt ignota tibi [...]'

V črnih črkah na beli podlagi sva videla pesem, ki je bila za naju izžeta iz pierijske dojke. Z Melibojem sva bila pod hrastom in kakor po navadi preštevala koze, ki so se ravno napasle. On pa je želel razumeti pesem in je rekel: »Titir, kaj želi povedati Mops?« Samo smehljal sem se, Mops, on pa je vztrajal in vztrajal. Nato sem, premagan od ljubezni do njega, s komaj prikritim nasmehom dejal: »Bedak, kaj noriš! Tvoja skrb so koze, one zahtevajo tvojo pozornost, čeprav te vznemirja skromna večerja. Neznani so ti pašniki [...]«

Dante nas najprej postavi v bukolični svet (*sub quercu*), kjer trio nemudoma prevzame svoje pastirske vloge, v tem primeru v celoti prevzete iz Vergilija. Dante je Titir; njegov prijatelj Meliboj, ki mu kuka čez ramo, je najbrž

personifikacija preprostega ljudstva, ki ne razume povsem pisma (torej učene poezije), ki mu ga je poslal Mops (del Virgilio). Dante premišljeno uporabi bukolično obliko, ki je že od antičnih komentatorjev znana kot *forma humilis*, da izvede svojo *recusatio* in se odpove pisanju latinskega epa, hkrati pa seveda dokaže, da je – če bi hotel – več kot sposoben pisanja zahtevne latinske poezije.<sup>35</sup>

Titir tako ni preprosto stalni lik, ampak *mesto* v bukolični strukturi, ki ga pogosto zasede avtor – ne zgodi pa se to vedno. Natančno to omogoča, da bukolična tradicija sama postane kompleksen sistem odnosov in ne le zbir stalnih likov. Servijeva in prek njega pri Danteju potrjena identifikacija pesnika s Titirjem, ki ji podlago predstavlja zlasti začetek Vergilijeve šeste ekloge, kasneje Petrarki omogoči, da svojo prvo in programsko eklogo gradi v nasprotju s tem modelom in se tako ne identificira s Titirju sorodno figuro Monicusa, ki jo prepusti bratu, ampak sam zasede mesto mlajšega pastirja Silviusa. Notranja logika se skriva v tem, da je njegov brat, cistercijanski menih, rešen tuzemskih skrbi, sam pa se ni sposoben odcepiti od materialnega sveta, kar odseva njegovo ime: Silvius.<sup>36</sup> Vstopnica za branje humanistične bukolične poezije je tako – in to velja še bolj kakor za druge humanistične zvrsti – religiozno poznavanje antičnega vzora, v tem primeru *Eklog* in njihove idejne krajine.<sup>37</sup>

To seveda odpre vprašanje vloge intertekstualnosti v humanistični poeziji, ki se ga nikakor nimam namena lotevati; soliden pregled ponuja Hubbard na začetku svoje študije *The Pipes of Pan*, kjer ugotavlja, da literarni zgodovinarji intertekstualnost v pastoralni poeziji pogosto zvajajo na dva ekstrema – na eni strani na konkordančno navajanje citatov in aluzij ter na drugi na preveč abstrakten in vseobsegajoč ali nedefiniran pojem intertekstualnosti.<sup>38</sup> Zato se bolj zaveže nekaterim modelom, ki so po njegovem mnenju v materijo vnesli več reda – med takšnimi pojmi navaja zlasti Genettove teorije transbesedilnosti, zlasti arhibesedilnosti kot tiste vrste medbesedilnosti, ki postavlja tekst v odnos do žanra, v katerem je pisan,<sup>39</sup> in hiperbesedilnosti. Hubbard v tem kontekstu kritizira Conteja in druge avtorje,<sup>40</sup> ki so se zanašali na literarni

35 Takšna je tradicionalna interpretacija, povzema jo denimo Hubbard, *The Pipes of Pan*, ki je – če je hotela biti učinkovit pesniški odgovor – tudi dovolj enoznačna.

36 V tem se seveda skriva njegova kritika čistega kontemplativnega življenja: Monicus ima le eno oko in ko gleda oni svet, spregleda tega.

37 V tem se strinjam s programskimi vrsticami, ki jih je na začetku svojega pregleda pastoralne poezije *The Pipes of Pan* zapisal Hubbard. Deklarativno se odmika od branj, ki v pastoralni tradiciji vidijo idealizirajoč prikaz narave in družbenih razmerij, in bere »pastoralno poezijo prej kot konvencijo kakor pesniško temo, prej kot tradicijo kakor žanr.« *The Pipes of Pan*, 5. Prim tudi op. 12 na isti strani, kjer se opre na Lernerja, *The Uses of Nostalgia*, ki razume konvencijo kot skupino toposov, ki jih pesniki privzemajo v medsebojnem posnemanju, pastorale kot *temo* pa v smislu pastirskega življenja kot pesniške snovi. Če se lahko strinjamo z zavrnitvijo zadnje, tematske interpretacije pastore, se zdi, da je nekoliko prekratko tudi razumevanje konvencije kot zbirke toposov.

38 Hubbard, *The Pipes of Pan*.

39 Če bi lahko brali zgodovino humanistične bukolične poezije kot humanistično poetiko *in statu nascendi*, je to ravno zato, ker »predmet poetike ni tekst, ampak arhitekta«, kakor programsko zatrdi Genette na začetku svoje *Introduction à l'architexte*.

40 Hubbard, *The Pipes of Pan*.



spomin ali kakšno drugačno obliko od avtorja ali literarnega zgodovinarja skonstruiranega oz. intendiranega bralca, češ da takšna predpostavka ne upošteva množice različnih »bralnih izkušenj« ter je preveč avtorsko zaznamovana. Ne glede na to, kaj si o tem mislimo, ostaja dejstvo, da sta si ravno v humanistični poeziji *model reader* in dejanski bralec morda najbližje, kar sta si kadarkoli prišla.<sup>41</sup> Poleg tega Genette ravno pri arhitekstualnosti poudarja vlogo bralčevih pričakovanj, ki jih upošteva *avtor* pri svojem poigravanju z žanrsko naravo besedila.<sup>42</sup> Konvencionalno poimenovanje *Bucolicum carmen*, ki ga nosijo Petrarkove in Boccaccieve ekloge, je osnova, na kateri lahko sramežljive formalne novosti sploh pridejo do izraza.

Brez prevelikih teoretskih ambicij bi morda veljalo tu spomniti na pojem, ki ga je sredi devetdesetih predlagal Niklas Holzberg, ko je prispeval svoje razumevanje elegije, zlasti pri Ovidiju.<sup>43</sup> V ta namen rabi sintagmo *das elegische System*, za katerega je značilna razdelitev vlog med dvojico *puella – amator* ter njun medsebojni, vsaj na začetku dovolj enoličen in politično potencialno problematičen odnos (*servitium amoris*), značilna topografija (npr. prag) in navidezna biografska povezava med avtorjem in *amatorjem* iz elegije. Eden očitkov Holzbergu je bil,<sup>44</sup> da pri svoji analizi Ovidija preveč izpostavlja metaliterarno dimenzijo poigravanja z elegičnim sistemom in čiste literarne igre na račun raziskovanja bolj kompleksnega razmerja med avtorjem in njegovo *persono*. Če si pomagamo s tem razmislekom pri humanistični bukolični poeziji, moramo ugotoviti, da reference in aluzije na klasične avtorje, predvsem na Ovidija, Vergilija in Stacija gotovo njen *so* pomemben element, zlasti pri Pontanu. A preden Pontanovo poezijo omejimo na goli centonizem, morda lahko prav prek pojma *bukoličnega* sistema, kot se je ta zarisal v Dantejevem pesniškem odgovoru, vidimo, da zlasti v pastoralni poeziji aluzije, prvič, služijo metazvrstnemu razmisleku, ki omogoča pesniku, da jasno zariše svoj umetniški milje,<sup>45</sup> in drugič, da pri nekaterih pesnikih nosijo tudi močne elemente namerne avtobiografizma in konstrukcije avtorjeve *persone*, s čimer se humanistični bukolični sistem obrne v drugo smer kakor antični elegični.

A ob natančnem branju bukolične poezije Giovannija Pontana lahko opazimo, da sam stopi še korak dlje, saj mu pri umeščanju v bukolično pokrajino za izdelavo lastne različice »bukoličnega sistema« služijo pesniški postopek, ki ga lahko prepoznamo kot enega najpomembnejših lastnosti njegove poetike in ki

41 Zlasti to velja v akademskem kontekstu – najsij gre za humanistične akademije ali sodobne akademske bralce akademske poezije.

42 Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*.

43 Holzberg, *Die römische Liebeslegie in Ovid: The Poet and His Work*, 10–15.

44 Na primer Rebecca Armstrong v svoji recenziji za *Bryn Mawr Classical Review*. Prim. <http://bmcr.brynmawr.edu/2002/2002-11-21.html>.

45 Ni naključje, da je vrsta humanističnih pesnikov pastoralno poezijo pisala prav na začetku svoje kariere, čeprav Pontano za razliko od Mondoina, delno Sannazzara, Mantovana, Miltona in drugih, ne spada mednje. Prvi razlog je jasno imitacija Vergilijeve pesniške poti, drugi pa je ravno narava žanra, ki je bolj kakor drugi omogočala programsko definiranje lastnega pesniškega položaja.



se morda najlepše izkaže prav na primeru Orfeja v drugi eklogi. Značilen primer te pesniške prakse je njegova obravnava Ariadne, mitizirane različice njegove resnične žene Adriane Sassoni, s katero je bil srečno poročen vrsto let do njene smrti leta 1490. V latinizirani obliki se kot Ariadna pojavlja skozi celotni opus, kar Pontanu omogoča, da poleg svoje standardne zavzame tudi drugačne pesniške identitete; tako se včasih predstavlja kot Tezej, včasih se primerja z Bakhom.<sup>46</sup> Dalje: njegova hči Lucia se v pesmih pojavlja kot Phosphoris, njegova vila v Paturciu (kjer naj bi bil domnevno pokopan Vergilij) pa kot nimfa Patulcis. Reka Pad, ki ga metonimično spominja na dekle, ki ji je po smrti žene Adriane posvetil največ pesmi, je v eponimni zbirki v skladu z antično tradicijo prekrščena v Eridanus. Čeprav to velja za vse nanizane primere, je ravno na zadnjem najlaže pokazati, da pri tej tehniki nikakor ne gre le za latiniziranje ali greciziranje imen ali v najboljšem primeru poigravanje z etimologijami,<sup>47</sup> ampak za pravo *interpretatio nominis*, prek katere poetizirane različice imen, rek ali vil v pesmih zaživijo življenje, ki ga determinira njihova nova pesniška identiteta.<sup>48</sup> Naključna okoliščina, da je njegovi ženi ime Adriana, v njegovo poezijo po nekakšnem kreativnem avtomatizmu pripelje vrsto pesniških podob, ki so vezane na to mitološko figuro. Identifikacija Pada z Eridanom povzroči v tej zbirki pomembno vlogo Faetonta, zaradi povezave z *Metamorfozami* 2.324. In za nas najpomembnejše: ko Adriana nazadnje umre, je po bukoličnem avtomatizmu jasno, da pesniku ne preostane nič drugega, kot da zasede persono Orfeja.

Nekoliko natančneje lahko rečemo, da takšna tehnika v Pontanovi poeziji predstavlja pesniško prakso, ki pogosto poljuben detalj, ime ali dogodek iz avtorjevega življenja po »osi podobnosti« preslika v detalj, ime ali dogodek na pesniški ravni, ki potem zaživi življenje, determinirano s tem prevodom, za to preslikavo pa pesnik pogosto uporablja mitopoezo. Čeprav je mogoče ločeno brati tako literarno raven kot raven »resničnosti«, ju je najzanimiveje opazovati takrat, ko se stakneta in mora pesnik za vdor biografije v literarni svet poiskati racionalizacijo, imanentno literarnemu sistemu. Suho dejstvo, da je imel na svojem posestvu citruse, katerih gojenju se je rad predajal, povzroči, da v dveh knjigah svoje didaktične pesnitve *De hortis Hesperidum* razdeluje na novo ustvarjeno mitološko ozadje, ki v okviru, *notranjem mitološki pripovedi*, pojasni prihod citrusov v Evropo.<sup>49</sup> Zlasti v bukoličnem svetu se nato odpre

46 De amore coniugali 2.5.34: *Quod vatum pater es, prosit mihi; prosit et uxor / quodque Ariadna tibi est, quodque Ariadna mihi est.* O Bakhu v Pontanovih elegičnih delih natančneje Nassichuk, »Bacchus dans l'œuvre élégiaque de Giovanni Pontano«.

47 Te sicer svoj vrhunec dosežejo v zbirku *Tumuli*, kar je razumljivo, saj se – kakor na resničnih napisih na nagrobnikih – tam osebe pogosto predstavijo v prvi osebi in opišejo svoje življenje.

48 V tem se morda skriva tudi razlika med Pontanom in drugimi humanisti: čeprav je že Petrarka v svoji tretji eklogi Lauro predstavil kot Dafno po podobnem etimološkem ključu, ki je povrh vsega utemeljen še v bukoličnem cvetnem imaginariju, ne moremo reči, da takšne primerjave tečejo čez celotni opus in ga enotijo, kakor to drži za Pontana.

49 O vlogi, ki jo v tej pesnitvi igra mitološko ozadje, vezano na Adonisa, prim. predvsem Caruso, *Adonis*, 11–20. Takega mehanizma na primer ne moremo zaznati v pesnitvi *Conquestio Phillidis* Coluccia Salutatija, ki je Pontanovi pesnitvi sicer blizu, saj ponuja mitološko razlago leskovega grma.

»horizontalno branje besedila«, kot se izrazi Casanova-Robin,<sup>50</sup> v katerem lahko beremo elemente, ki jih je vanje vtikal iz »resničnega sveta«, na način, imanen ten pesniškemu imaginariju.

Takšen model razumevanja njegove poezije posredno osvetljuje tudi odgovor na vprašanje, ki ga v vsej svoji ostrini zastavlja šolska vednost z dogmatičnim poglobljanjem razcepa med avtorjem in »lirskim subjektom«.<sup>51</sup> Pontano zavestno skonstruira pesniško persono, ki seveda ni ekvivalentna empiričnemu avtorju, zato pa med njima obstaja močna vez reprezentacije. To pa seveda ne pomeni, da lahko njegovo poezijo beremo naivno biografsko: med ravnema resničnosti in pesniškega sveta obstaja enosmerna povezava, ki določene gradnike s prve ravni preslika na drugo, med temi »slikami« pa se nato razvije povsem fikcijska pripovedna povezava na »osi bližine«, ki ne upravičuje vnazajšnje preslikave, ki bi tej pripovedni interpolaciji iskala izvirno točki v biografski podlagi. Vse prej je branje eklog zanimivejše tedaj, ko – akademskemu okolju Pontanovega kroga ali sodobnega bralca – znana biografska dejstva najdemo na novi, literarni ravni in predvsem opazujemo izvirnost te predelave.<sup>52</sup>

Zakaj pravzaprav govoriti o bukoličnem *sistemu* in *operaciji*? Pontanovo erotično elegijo in enajsterce tudi v njuni najbolj kreativni obliki lahko do neke mere razložimo kot prenos in razvoj antičnih toposov in identifikacijo z (manj popularnimi) tipskimi liki.<sup>53</sup> Po drugi strani pa bukolična poezija že

50 Casanova-Robin, »Étude de l'œuvre«, cxcvii. Avtorica to natančneje pojasnjuje tudi na primeru najpomembnejše mitizacije, ki jo pesnik izvede, torej na primeru njegove žene. V njegovi poeziji kot Ariadna dobi vrsto lastnosti, ki se ne nanašajo le na njene kreposti v vsakdanjem življenju, čeprav so te v *De amore coniugali* pogosto poudarjene, ampak pogosto spominjajo na Lukrecijevo *alma mater* in tako dobijo kozmične, *mitske* dimenzije. Prim. tudi Casanova-Robin, »D'Adriana à Ariadna«.

51 Na to temo je imel vrsto predavanj letos Marko Marinčič, ki sem mu za nekatere razmisleke posredno zadolžen.

52 Razsvetljujejoča je zelo svobodna paralela s Freudovo metodo: pri Freudu ni nič posebnega ugotoviti, kakšne psihične vsebine odslikava posamezni element sanjskega materiala, ampak je veliko težje in za analitika *pomembneje* ugotoviti, zakaj je v delu sanj posamezni element dobil *ravno* to sanjsko podobo.

53 V večji meri lahko tako beremo *De amore coniugali* in *Eridanus*. Po drugi strani so *Baiae* domiselna združitev katulovskega jezika (prevajalec Dennis, »Introduction«, xv, dobro opaža, da se Pontano v verzih 1.1.10–14 Katulu približa najbolj, ne da bi ga dobesedno citiral: *Huc, huc hendecasyllabi frequentes, / huc vos quicquid habetis et leporim, / iocorum simul et facetiarum, / huc deferte, minutuli citique*), bukoličnih citatov, denimo v tem zagovoru črnega dekleta (*Quod sum fuscula, quod nigella, et ipsae / fusco in pectore nigrigent papillae, / quid tum? Nox nigra, fusculae tenebrae; / nocturnis colitur Venus tenebris, / optat nox Venerem, Venus tenebras, / et noctes Venerem tenebricosae, / delectant, pueri in sinu locata / lusus dum facit improbasque rixas; 1.20.1–8*) in novih ovidijskih metamorfoz, kakršno najdemo v zadnji, najdaljši pesmi. V 133 verzih razvije ajtiološki mit, v katerem utemeljuje Baje kot novi Sirmio z zgodbo o Amorju, ki je skušal ustreliti Ateno s svojimi puščicami, a ga je ta v kamen spremenila s svojim ščitom z Gorgonino glavo, zato se po posvetu z Apolonom odpravi v Baje, da bi se ozdravil. In tako Amor, frivolna ljubezen, v Bajah najde svoj dom, kar vnazaj utemeljuje celotno zbirko. Kljub temu, da je tudi v tej zbirki na delu takšna »bukolična« operacija, ki geografsko danost v pesniški *locus amoenus* spremeni na podlagi tisočletne tradicije, ki je Baje povezovala z razvratom in seksom, lahko zbirko zadovoljivo beremo tudi kot povezavo katulovskega jezika s stalnim likom *senex amator*, s katerim se Pontano rade volje identificira.

mного pred Pontanom skonstruira svoj sistem, v katerem liki pastirjev zase dajo mesta, ki so v veliki meri razvoj Vergilijeve bukolične strukture. Ta strukturna topologija se preseli v pesniško geografijo, ki je pogosto že v prvem verz – v najboljši tradiciji – postavljena pod drevo ali kam drugam v arkadijsko pokrajino,<sup>54</sup> se začne neposredno s tolažbo po zgledu Vergilija,<sup>55</sup> begom<sup>56</sup> itd. Tako je intendirani bralec že s prvim verzom postavljen v kompleksno mrežo pričakovanj in referenc, ki – za razliko od ostalih literarnih besedil, za katere to prav tako velja, gradijo na sorazmerno majhnem kanoničnem korpusu (v tem primeru pač Vergilijevih *Eklogah*) in predvsem na izdelani mreži povezav med avtorji in njihovimi personami na eni in med temi personami na drugi strani (toposi bega, žalovanja, tolažbe itd.). Petrarka je kot svoj *locus amoenus* literariziral Vaucluse, kjer je doživljal svojo *beata solitudo*, toda že pri Boccacciu sta postala domala obvezni del bukolične poezije jug Italije in okolica Neaplja,<sup>57</sup> kot nova Grčija ali Arkadija pa se je zlasti Kampanija izoblikovala prav v akademskem okviru, ki mu je pripadal Pontano. Za to so seveda izrabili zaključek *Georgik*, ki takšno geografsko prilastitev Vergilija utemeljuje, na tej tradiciji gradi tudi Pontano.<sup>58</sup>

Dejal sem že, da je možno zgornjo shemo rabiti na večjem delu njegovega opusa, ne samo na bukolični poeziji. Razlog za to ni laksnost modela, ampak kvečjemu obratno: dejstvo, da je Pontano, takšna je teza, večji del svojega opusa zasnoval kot izgradnjo bukoličnega, pastoralnega sveta, v katerem vlada *otium*,<sup>59</sup> kot ga koncipira sam. To je točka, kjer se Pontano loči od svojih predhodnikov, saj od njih ne odstopa v rabi »bukoličnega sistema« niti ga ne moremo šteti za iznajditelja *interpretatio nominis* in z njo povezane pripovedne tehnike.<sup>60</sup> Vendar je edinstvena njegova povezava obeh praks, s katerima je poenotil svoj opus – ki ga je, to je pomembno, nameraval izdati kot celoto – in mu dal bukolično intonacijo.<sup>61</sup> Pomembno vlogo tu zaseda podoba vrta, ki jo je izpeljal v svojem zadnjem delu *De hortis Hesperidum*. Omenil sem že, da je

54 Petrarka, *Bucolicum carmen* 1.1: *Monice, tranquillo solus tibi conditus antro*; Boccaccio, *Bucolicum carmen* 3.1: *Pamphyle, tu patrio recubas hic lentus in antro*.

55 Petrarka, *Bucolicum carmen*, 10.1: *Quid, Silvane, doles? Tante que causa querele?* itd.

56 Petrarka, *Bucolicum carmen* 8.1 *Quo fugis? Expecta; liceat disciscere causas*, Boccaccio, *Bucolicum carmen* 4.1 *Quo te, Dore, rapis? nemorumne per herbida capros*.

57 *Bucolicum carmen* 1.1–7: *Tindare, non satius fuerat nunc arva Vesevi / et Gauri silvas tenera iam fronde virentes / incolere, ac gratos gregibus deducere rivos, / quam steriles Arni frustra discurrere campos / Quid stolidus moneo? Prudens es. Dic tamen, oro, / que te cura gravis iussit superare nivosas / alpes et fluidas valles transire coegit?* Prim. Fielding, »Naples and the landscape of Virgilian *otium*«.

58 Germano, »Giovanni Pontano«.

59 Prim. Casanova-Robin, »Présentation générale«, xxvii–xxviii in *passim*.

60 Za njeno srednjeveško predzgodovino prim. Bisanti, »L'Interpretatio nominis' nella tradizione classico-medievale e nel 'Babio'«.

61 Zgodovina izdaj njegovih del je zahtevna, ključno pa je, da je v Aldu našel idealnega izdajatelja ter mu poslal svoja dela v heksametru. Del korespondence je objavljen v Grant, *Aldus Manutius*. Predvsem pa je pomembno, da je Pontano dobršni del pesniških zbirk pisal vse svoje zrelo življenje in v njih v posameznem žanru upesnjeval življenjske dogodke in gradil svojo pesniško persono.

imel Pontano na svoji vili citruse, ki jih je rad obdeloval. V skladu z bukolično operacijo torej lahko razumemo, da je vrt Hesperid poetizirana različica njegove vile, zasebnega *locusa amoenusa*.<sup>62</sup> Če beremo *De hortis Hesperidum* kot ajtiologijo njegovega *locusa*, nam to pomaga pri identifikaciji vsaj delne bukolične intonacije vrste drugih pesmi, ki neposredno (metrično ali tematsko) ne spadajo v pastoralno pesništvo. Takšen primer je denimo pesem *Eridanus* 2.22, ki se začne takole:

Fessa sub Hesperidum ramis formosa Patulcis  
 Ducebat somnos, et gravis aestus erat;  
 Spirabant Zephyri, Zephyris strepit aurea silva,  
 Silva ciet somnos, et sopor ipse iuvat.

Lepa Patulcis je utrujena zaspala je pod krošnjami Hesperid. Pritiskala je vročina. Pihali so zefirji in zaradi njih je zlati gozd šuštel. Drevje je vabilo spanec in spanec je ugajal.

Povsem eksplicitna postavitve v bukolični svet, katerega individualnost še poudarjajo Hesperide in zlato drevje v prvih vrsticah, je močan namig, da moramo v tem smislu brati tudi to pesem, prek tega pa tudi posamezne pojavitve nimfe Patulcis skozi pesnikov opus.

## LEPIDINA: ORFEJ, VERGILIJ IN PONTANO

Ker je neposredno povezan z Orfejem in ključen za razumevanje Pontanovega odnosa do Vergilija, naj omenim še odlomek, ki ga v prvi eklogi *Lepidina* zaseda prerokba nimfe Antiniane, alegorije griča, na katerem je imel Pontano svojo vilo.<sup>63</sup> Najprej prerokuje Vergilijevo rojstvo v očarljivem učenjaškem slogu, saj spoštljivo kombinira ravno Vergilijevo četrto eklogo z napovedjo Ahilovega rojstva iz Katulove C. 64:<sup>64</sup>

62 Postopek je sicer ključna beseda tudi pri nekaterih tradicionalnih teorijah pastoralne poezije. Hubbard v uvodu Empsonovi maksimi, da je za pastoralno poezijo ključen »the process of putting the complex into the simple«, *Some Versions of Pastoral*, 23, prizna to, da za razliko od redukcionističnih teoretikov, ki bukolični poeziji priznavajo kvečjemu eskapistično iskanje idile, Empson pastoralni vsaj pripiše določeno kompleksnost. Ker upam, da je to sedaj že očitno, mislim, da je *procesualnost* bukolične poezije, ki jo poudarja Empson, pomembnejša od vloge, ki ji jo odkaže Hubbard. V svojih *Gozdovih* alegorizira medičejske vile tudi Poliziano, Pontanu pa bi morda lahko antični zgled iskali v Staciju in njegovih *Gozdovih*. Prim. C. Newlands in njeno poglavje »Imperial pastoral« v delu *Statius' Silvae and the Poetics of Empire* za razpravo o Stacijevi predelavi pojma *otium* v navezavi na vile. Oba pesnika seveda družijo Neapelj.

63 Za analizo tega odlomka prim. Casanova Robin, »Étude de l'œuvre«, lxxxv–lxxxvi. Mitizacijo rojstva te nimfe ponuja v *Lyra* 3 (*Ad Antinianam nympham Iovis et Nesidis filiam*).

64 Katul, 64.338: *Nascetur uobis expers terroris Achilles*. Na Katula spominjajo tudi Parke. Drzno je, da za napoved Vergilijevega rojstva citira ravno njegovo *četrto* eklogo, domiselno pa že to, da se sklicuje ravno na Vergilija.

Nascetur qui longinquis procul advena terris  
 Haec adeat pastor pauper loca, cuius ab ore  
 Arida vicini resonent et saxa Vesevi,  
 Ipsae quem pinus, ipsa haec arbusta vocabunt.  
 Ille alta sub rupe canet frondator ad auras  
 Pastoris musam Damonis et Alphisiboei:  
 Illi concedant hinc Tityrus, inde Menalcas,  
 Alter oves, alter distentas lacte capellas  
 Et mirata suos requiescent flumina cursus,  
 Damonis musam dum cantat et Alphisiboei.  
 Dicite: 'Io, sic fila neunt, sic stamina volvunt.' (1.7.45–55)

Rodil se bo tujec iz oddaljenih krajev, revni pastir, ki bo prišel v te kraje. Od njegovih ust bodo odzvanjala sušna polja bližnjega Vezuva, klicale ga bodo pinije, klicali ga bodo nasadi.<sup>65</sup> Pod visoko pečino bo v veter opeval pesniški dvoboj Damona in Alfesiboja; predala se mu bosta zdaj Titir in zdaj Menalkas, eden s svojimi ovci, drugi pa s kozami, ki imajo od mleka nabrekla vimena. Rekam bodo od začudenja presahnile struge, ko bo pel o dvoboju Damona in Alfesiboja. Zapijte: »Tako Parke tkejo svoje niti, tako vrtijo prejo.«

Takoj zatem napove še rojstvo samega Pontana:<sup>66</sup>

Nasceturque alius longo post tempore pastor  
 Advena et ipse quidem, proprii sed consitor horti;  
 Ausit et hic tenerum calamo trivisse labellum.

Mnogo kasneje se bo rodil drugi pastir: tudi on bo prišlek, a skrbnik lastnega vrta. Tudi on si je upal obdrgniti ustnice s piščaljo.

Istovetenje Vergilija s Titirjem se začasno umakne poistovetenju z Orfejem (*Et mirata suos requiescent flumina cursus*).<sup>67</sup> To zelo subtilno orfejsko

65 Vergilij, *Ekloge* 1.38–39: *Tityrus hinc aberat. Ipsae te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabunt*. Citat se izide le ob samoumevnem enačenju Vergilija in Titirja. Del Pontanove mitopoeje je celo legenda o Vergilijevem rojstvu (*Eridanus* 1.14), bil naj bi sin reke Mincio in nimfe, ključno vlogo pri njegovem spočetju pa igra *labod*, kar je v kontekstu Vergilijevga rojstva jasen namig na Orfeja.

66 Kakor za Naldija, je bil tudi Pontanu ugled za takšne prerokbe Petrarka in njegova drzna odločitev, da bo v deveti knjigi *Afrike* v Enijeva usta položil napoved lastnega rojstva in *Afrike* same. Prim. Marinčič, »Pesniška samoposvetitev«. Ta tradicija, v katero se uvršča, skupaj z nekaterimi drugimi mesti v njegovem opusu dokazuje, da Pontano in njegov akademski okvir s svojo ideološko selitvijo »Arkadije« v Neapelj ni izvajal le folklorne prilastitve, ampak je stremel tudi k zelo »oprijemljivim ozemeljskim razsežnostim«, kakor ugotavlja Marinčič za Enija, Vergilija, in Petrarko. *Translatio imperii* ima glede na Pontanove praktične in teoretične politične interese jasno povezavo z ideološko podkrepitvijo Neapeljskega kraljestva. Dejstvo, da danes Pontana ne vidimo več v tej luči, gre pripisati predvsem temu, da Neapeljsko kraljestvo ne predstavlja več oprijemljive ozemeljske tvorbe.

67 Preskok ni prevelik tudi zaradi povezave Titir – Orfej, denimo Verg. *Ecl.* 8.55 (*sit Tityrus Orpheus*).

identifikacijo zlahka razumemo, če se spomnimo Orfejeve vloge v pesniških nasledstvenih verigah, ki smo si jih ogledal na začetku. Pontanova nimfa napove rojstvo Vergilija, Pontana in kasnejših bukoličnih pesnikov (*Succedentque alii Damones et Alphesiboei*, 1.7.69), zato »latentna« orfejska metempsihoza ne more biti daleč, Pontano se, kot vsi ostali, z njo okoristi, da bi si zagotovil pesniško avtoriteto in položaj v kanoničnem nasledstvu. Toda za razliko od Vergilija se predstavlja kot *advena*, *pastor* in *consitor*, v prvih dveh velikemu predhodniku ustreza, saj si je tudi sam »drznil odrgniti ustnice s cevko«,<sup>68</sup> toda v tem, da *goji lasten vrt*, mu stoji nasproti. Metapesniško branje je tu povsem na mestu, saj je, kot smo videli, vrt (Hesperid) Pontanova pogosta metafora za lastni pesniški *locus*, zato ni presenetljivo, da se ga posluži tudi pri zarisovanju razlik, ki ga ločijo od predhodnika.<sup>69</sup> Prehod od bukolične pokrajine do gojenega vrta je s tem zaključen.

## MELISEUS

Končno prehajam k drugi eklogi, v kateri Pontano izvede svojo najdomiselnejšo transformacijo Orfejevega motiva v svoji poeziji. Osnovno tematiko, kot rečeno, razkriva naslov druge ekloge *Meliseus a quo uxoris mors deploratur*. Tematiko smrti svoje žene, imenovane Adriana Sassone, Pontano načenja vsepovsod po svojem opusu, zato nam pogosto tudi olajša datacijo svoji del: Adriana je umrla leta 1490.

Pesem je zgrajena dialoško, sogovornika sta pastirja Cicerisk in Faburn. Strukturo povzemam po Carmeli Veri Tufano:<sup>70</sup> v prvem prvi delu (1–19) iz dialoga med že omenjenima pastirjema izvemo, da je Melizeju umrla njegova žena le malo po tem, ko je objokoval že smrt svoje hčere Phosphoris. Ariadnino smrt objokuje vsa narava, staremu pastirju pa iz roke pade njegova piščal, ki jo nato pobere nimfa Patulcis in začne s pripovedjo, v kateri najprej oriše idilično sobivanje moža in žene v njunem *locus amoenus* (o tem je dobro poučena, saj poseblja njegovo vilo, torej kraj, kjer se odvija pesnikov fizični in intelektualni *otium*), ki ga prekine njena smrt (24–78). Nato je opisana priprava na pogrebni sprevod za mrtvo soprogo (79–101), splošno objokovanje, ki v obliki bukoličnega narobe sveta zajame vso pokrajino (102–150), osebna tožba ovdovelega Melizeja (še vedno znotraj Ciceriskove replike, 151–180), na koncu pa se v vnovičnem dialogu med pastirjema izriše *consolatio* (181–248).

68 Parafraza slovenskega prevoda *Buc*. 2.34, *nec te paeniteat calamo triuisse labellum*.

69 Caruso, *Adonis*, 17, nadvse domiselno predlaga, da lahko beremo Pontanovo pesnitev kot odgovor na sanje, ki naj bi jih v skladu s tradicijo imela Vergilijeva mati noč, preden je rodila: da je v zemljo posadila poganjek lovorja, iz katerega so potem zrastle mnoge rastline, ki so tudi bogato obrodile. Prim. npr. Donat, *Vita Vergilii*.

70 Tufano, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, je avtoričin doktorat, objavljen na spletu, in je poleg nedavne izdaje H. Casanova-Robin daleč najboljšežnji komentar, ki mi je znan.

Identifikacijo z Orfejem ima bralec pred očmi vse od začetka, ko izve, da je Melizeju umrla žena.<sup>71</sup> Toda ob takšnem pričakovanju, bo vsaj ob prvem branju bržkone razočaran – Orfej je omenjen šele proti koncu v ključnem prizoru, ko eden od pastirjev s prisluškovanjem Melizeju ugotovi, da ta plete podobno Orfeja. To je morda razlog, da Costa v svojem popisu orfejske teme pri Pontanu drugo eklogo tako na hitro odpravi. Toda to nas ne sme motiti preveč – neposredna odsotnost Orfeja se zrcali v neposredni odsotnosti Melizeja, ki je na prizorišču ves čas samo posredno, njegova prisotnost pa se kljub vsemu potrjuje prek subtilnih literarnih namigov. V pripovedi nimfe Patulcis, ki se začne z verzom 24, takoj po posvetitvi Dafnisu,<sup>72</sup> lahko najprej spremljamo zakonsko življenje na mitiziranem *virtu-polju*, kjer se dogaja pesniški in življenjski *otium* zakoncev:

Severat ipsa suo segetem cum coniuge et una  
 Purgarat valida segetem cum coniuge marra;  
 Ipsa suo segetem cum coniuge falce secarat,  
 Et gravidos torta culmos religarat avena,  
 Contuderatque suo messem cum coniuge, et aurae  
 Lactarat fragilem socio cum coniuge aristam;  
 Interea socio demulserat aera cantu,  
 Mox simul aestiva requierat fessa sub umbra,  
 Carpebatque leves caro cum coniuge somnos.  
 Ah dolor, abreptamque toro avulsamque lacertis  
 Coniugis hanc rapuit volucris Proserpina curru,  
 Clausit et aeterno torpentia lumina somno. (*Meliseus*, 24–35)

S svojim možem je sejala na polju; z možem je s krepko motiko na polju plela; z možem je na polju žela s srpom; z možem je polne klase povezala z zvito slamo; z možem je mlatila žito; z možem je nežno zrnje metala v zrak ter medtem ozračje napolnila z milo pesmijo, ki sta jo zapela z možem, z njim je utrujena od vročine kmalu legla k počitku v senco. Z dragim možem je potonila v sladek sen. Toda gorje! Proserpina jo je iztrgala iz ležišča in moževega objema ter jo odpeljala z letečim vozom in ji z večnim snom zagnila otrple oči.

Zakonsko idilo in delo na polju, ki je za bukolično poezijo nenavadno realistično,<sup>73</sup> podčrtuje nenehno, skoraj obredno ponavljanje besedne zveze

71 Eden od pesniških virov za takšno identifikacijo je Pseudomoshosova *Žalostinka za Bionom*, kjer je Bion po smrti simbolno izenačen z Orfejem, kar je bila tedaj v bukolični poeziji novost, ki jo kasneje izrabil tudi Vergilij v šesti eklogi. Prim. Kania, »Orpheus and the Reinvention of Bucolic Poetry«. Pontano je Moshosa in Biona ter na splošno grško pastoralno poezijo poznal in sorazmerno pogosto tudi citiral, saj je bila v osemdesetih letih razširjena v Ferrari, kjer je bival med leti 1482–4, leta 1495 pa Aldo natisne tudi razširjeni *Corpus Theocriteum*. Prim. Caruso, *Adonis*, 7.

72 Posvetitev Dafnisu je zelo smiselna, saj je Dafnis utemeljitelj bukoličnega pesništva, poleg tega pa je žalostinka za Dafnisom iz Vergilijeve pete ekloge že kmalu postala model.

73 C. Tufano (*ad loc.*) govori celo o njeni uporabnosti za razbiranje kmetijskih podrobnosti 15. stoletja.



*cum coniuge*. Topos najbolj vročega dela dneva, ki par prežene v senco drevesa, je tu morda posebno potreben prav zato, da nas spet eksplicitno vrne v klasični bukolični svet, za katerega takšen prikaz zakona seveda ni običajen, pa tudi za to, da idilo skupnega prepevanja z nežnim spancem v senci drevesa pripelje do vrhunca. Naslednji vrstici zato stojita v toliko večjem kontrastu, saj idilo preseka njena smrt. Ariadno ugrabi Proserpina, tragično ironijo tega dogodka pa nakaže uporaba verzov iz Klavdijanovega *De raptu Proserpinae* 2.247 (*Interea uolucris fertur Proserpina curru*). Proserpina, sedaj krvnica in ne več žrtev, pa ji z večnim snom zagrne njene otrple oči (*torpentia lumina*), kar je seveda referenca na slovite Evridikine *natantia lumina* iz *Georgik* (4.496). Prav ta citat je prag, onkraj katerega postane tema Orfeja vse močnejša. Začne se vsesplošno žalovanje, ki ga Pontano vpne v okvir vseobsegajoče *pathetic fallacy*, saj začne Melizejevo trpljenje odzvanjati razširjena bukolična pokrajina (*Lugeat hanc desertus ager desertus et hortus, / et deserta teges desertae et compita villae*, 36–37), kar prekine šele preklinjanje *labor irritate* (38), ki odzvanja tudi v *Georg.* 491–492 (*ibi omnis / effusus labor*) po tem, ko se Orfej ozre za Evridiko in jo drugič izgubi. V tem smislu Pontano še poudarja tragiko svojega položaja in nam da začutiti temeljno razliko z Orfejem, da namreč sam svoje žene ne bo mogel pripeljati iz groba, da bi jo lahko izgubil še enkrat.

V verzih, ki sledijo, se ponovi žalostinka pokrajine, ki ji pritegnejo tudi ptice (46–48), kar nam pred oči prikliče Vergilijevo tožbo slavčice oz. Filomele iz *Georg.* 4.511–515, v verzih 201–204 pa lahko beremo opravičilo čebelam, da s cvetov ne morejo pobirati ničesar razen žalosti, kar nas spomni na čebelarški okvir Orfejeve epizode iz *Georgik*. Toda v naslednjih vrsticah prevladujejo reference na Ovidija. C. Tufano opozarja predvsem na Ovidijeve verze *Met.* 11.44–49, ki opisujejo žalovanje narave po Orfejevi smrti:

Te maestae uolucres, Orpheu, te turba ferarum,  
 Te rigidi silices, tua carmina saepe secutae  
 Fleuerunt siluae; positis te frondibus arbor  
 Tonsa comas luxit; lacrimis quoque flumina dicunt  
 Increuisse suis, obstrusaque carbasa pullo  
 Naides et dryades passosque habuere capillos.

Užaloščene ptice te objokujejo, Orfej, pa množica živali in trde skale, objokujejo te drevesa, ki so pogosto sledila tvoji pesmi; drevje je odvrгло listje in za teboj žaluje gologlavo. Pravijo, da so zaradi svojih solz narasle tudi reke. Najade in driade z razmršenimi lasmi so imele čez svoje lanene obleke ogrnjeno še črnino.

Lahko bi rekli, da si je Pontano v Melizeju zastavil *razširiti* Ovidijeve podo-be. Tako imamo opise ptic, ki žalujejo za Ariadno (46–48), ker je bila prej do njih tako prijazna (66–71), zaradi solza narasle reke (129–32), Najade in



Driade pa tako ali tako sestavljajo stalen repertoar Pontanovih mitoloških bitij. Vse te reference nam bolj ali manj subtilno in patetično gradijo besedilne povezave z *Georgikami* in Ovidijevo verzijo Orfeja iz *Metamorfoz*.

Zakaj se Melizej ne poistoveti popolnoma z Orfejem? Prvič zato, ker bi se tako Pontano odrekel možnosti subtilnejših referenc, ki so mu seveda bližje. Drugič pa zato, ker bi to v nekem smislu pomenilo dekonstrukcijo bukoličnega sistema, kakršnega je zgradil do tedaj – primerjave z Orfejem so možne samo na osnovi že izdelanega sistema identitet, ki ga je zgradil pred tem. Videli smo že, da je v sami strukturi potlačen tudi Melizej sam – njegovo tožbo slišimo šele v četrtem »narativnem okviru« v sosledici Cicerisk – Patulcis – narava – Melizej. Nekakšna napetost med bukoličnim sistemom in bukolično operacijo, ki želi Melizeja identificirati z Orfejem, to identifikacijo narativno potlači v globlje narativne okvire,<sup>74</sup> eksplicitno pa Orfej nastopi potujen šele na ekfrastično opisani vezeni košari, ki jo plete Melizej.<sup>75</sup>

To se zgodi v predzadnji repliki Ciceriska v verzih 213–237. Pastir sam napove, da bo zaključek nekoliko bolj veder, saj pravi, da »mnogo znamenj kaže, da bi se [Melizej] lahko utolažil« (210–211). Videl ga je namreč na pragu votline, v katero se je zatekel, kako plete košaro,<sup>76</sup> na kateri je upodobil Orfeja, ki se tolaži s pesmijo, ob sebi pa ima Evridiko. Kmalu pravi: »Kdo, o kdo bo oskrbel moje rane?« (*O mea quisnam, heu quis mea vulnera curet?*, 217), a se zave, da so v žalost vklenjeni njegova polja in vrt (*maerent sata, luget et hortus*, 219). Nato sledi nekakšen dvoverzni refren, ki ga Melizej obredno ponavlja do konca svojega nastopa, ter prisproda narave, kjer sovražno zimo zamenja pomlad, kar stoji v ostrem nasprotju z njegovo žalostjo:

Orpheaque Eurydicenque sequentem intexite, iunci,  
dum fiscella levi circumfrondescit acantho.  
Saevit hiems dira et pecori ferus ingruiat aer  
atque apibus; tandem, o tandem mitescet et aer  
et zephyri ver diffudent; quaenam aura, quis aegrum  
solatur veris tepor aut nova mulcet hirundo.

Ločje, pleti podobo Orfeja in Evridike, ki mu sledi, dokler ne bo vsa košara obrasla z mehkim akantom. Huda zima pritiska in rezek zrak biča drobnico ter čebele, toda nazadnje se bo omililo ozračje in zefirji bodo prinesli pomlad. A kakšna sapa, kakšen pomladni piš ali lastovica lahko utolaži mojo bol?

74 Tudi, ko dobi besedo sam Melizej, v verzih 151–180, ki imajo zelo zahtevno strukturo, svojo žalost predstavi posredno kot narobe svet v bukolični pokrajini, kjer nič več ni, kakor je bilo. Na primer: *Torpescant flores, pomum mihi deneget arbos: / non, o non mihi poma manu, quae mihi seligat uxor.*

75 Glavna referenca je seveda Vergilij *Bucolica* 3.44–46, kjer Damojtas pravi: *Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit, / Et molli circum est ansas amplexus acantho, / Orpheaque in medio posuit siluasque sequentis.*

76 Drugi vir je zaključek *Bukolik* 10.71: *[poeta] dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco.*

In čeprav se kontrast med naravo in Melizejem še vedno zdi nepremostljiv, lahko pričakujemo, da bo po mehanizmu *pathetic fallacy* in narave, ki odzvanja pastirjeva čustva, otoplitev v vrtu napovedala tudi Melizejevo pomiritev. Faburnus v svoji poslednji repliki ponudi tolažilno podobo:

Non amnes, Cicerisce, aut haec quae flumina cernis  
 Decrescunt, non, usta calore, augentur ab imbri;  
 Post coeli tempestates pelagique procellam  
 Componunt sese fluctus, et nubila cedunt.  
 Tristitiae quoque meta sua est. Meliseus ab antro  
 Prodibit tandem segetis memor et memor horti,  
 Diluet et rastris curas et falce dolorem. (238–244)

Cicerisk, če reke ali struge, ki jih vidiš, ne usahnejo zaradi vročine, tudi ne narastejo zaradi nalivov.<sup>77</sup> Po nevihtah na nebu in nalivih na morju se struge umirijo in oblaki razkadajo. Tudi žalost ima svojo mejo. Melizej bo prišel iz svoje votline in se končno spomnil na polje in vrt, z motiko bo pregnal skrbi in s srpom trpljenje.

Poanta je precej predvidljiva. Melizej se bo vrnil v življenje zaradi svojega vrta, ki ga bo moral spet začeti obdelovati, kar lahko beremo delno kot dediščino Ovidijeve *Remedia amoris* (v. 169), morda kot resničen biografski detajl, predvsem pa kot metaforo za ponovni začetek Pontanove pesniške dejavnosti. Pesnjenje ima blažilne učinke, ključni del za preobrat k bolj optimističnemu, morda celo epikurejskemu (*Tristitiae quoque meta sua est*) koncu pa je navsezadnje ravno Melizejevo tkanje z motivom antičnega pevca, kjer v potujitvenem učinku uprizori *sebe kot Orfeja*, ki se tolaži s pesmijo. V tem smislu moramo brati tudi verza 236–37, v katerih Pontano anticipira nova umetniška dela: *Haec senior, suetam interea non spernit auenam, / et pateram exornat nymphis et mulctra Vacunae.*<sup>78</sup>

## ZAKLJUČEK

Orfej s svojo plastično mitološko dediščino ni le pesniška snov ali motiv, ampak je vse prej *persona*, maska, ki so si jo nadevali humanisti, zelo pogosto tedaj, ko so želeli nadrobneje načrtati svojo avtorsko pozicijo. S tem so jo seveda tudi močno spreminjali in predelovali; prestiž in avtoriteta, ki sta vezana na podobo Orfeja, sta takšno manipulacijo pogosto zakrila. Pri Petrarki Orfej niha med *poeta-theologus*, ljubezenskim pesnikom in celo proto-državnikom,

77 Nekoliko problematičen stavek, tako ga prevaja Monti Sabia, *Giovanni Gioviano Pontano: Poesie latine I*, 70–73 in komentira Tufano, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, 345, bolj dobeseden prevod ponuja Casanova-Robin, *Églogues: Giovanni Pontano*, 104.

78 Takšno branje ponuja tudi Casanova-Robin, »Étude de l'œuvre«, xci.

odvisno od tega pač, v kakšne namene ga je pesnik uporabil. Ficinovo istovetenje z Orfejem je tem intenzivnejše, kolikor težje je upravičiti nasledstveni mit od Hermesa Trismegista do renesančnega »prevajalca«, kar je Ficino konec koncev bil. Za Poliziana je predstavljal most med starimi očaki in »emancipirano« poezijo njegove sodobnosti in v tem smislu nujnega predhodnika vsakršne poezije. Za Pontana v *Lepidini* je Orfej podobno kot za njegova predhodnika podoba pesnika, ki ima močne vergilijevske poteze, s čimer upraviči svoje prilaščanje Vergilijeve tradicije, ob smrti žene pa v skladu s njegovo pesniško »operacijo« postane predvsem biografsko intonirana podoba ovdovelega pesnika.

## BIBLIOGRAFIJA

- Bartoli, Elisabetta. »Le *poetriae* e la bucolica medievale latina.« V: *Le poetriae del medioevo latino*, ur. Gian Carlo Alessio in Domenico Losappio, 15–44. Benetke: Edizioni Ca' Foscari, Digital Publishing, 2018.
- Bisanti, Armando. »L' 'Interpretatio nominis' nella tradizione classico-medievale e nel 'Babio'.« *Filologia Mediolatina* 10 (2003): 127–218.
- Boccuto, Giuseppina. »Il mito di Orfeo nei 'Nutricia' di Poliziano.« V: *Il mito nel Rinascimento*, ur. Luisa Rotondi Secchi Tarugi, 217–240. Milano: Nuovi Orizzonti, 1993.
- Branca, Vittore, ur. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* 5.1. Milano: A. Mondadori, 1992.
- Caruso, Carlo. *Adonis: The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*. London in New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- Casanova-Robin, Hélène. »D'Adriana à Ariadna: La Représentation Mythologique de l'Épouse dans l'Œuvre Poétique de Giovanni Pontano (1429-1503).« V: *Tradição e Transformação: A Herança Latina no Renascimento*, ur. Elaine Cristine Sartorelli idr., 149–194. São Paulo: Humanitas, 2019.
- Casanova-Robin, Hélène. »Étude de l'œuvre.« V: *Églogues: Giovanni Pontano*, prev. in sprema beseda Hélène Casanova-Robin, lxiii–ccxcvi. Paris: Les Belles Lettres, 2011.
- Costa, Gustavo. »Giovanni Pontano and the Orpheus Myth: Poetry and Magic in the Age of Humanism.« *Rivista di Studi Italiani* 4 (1986): 1–17.
- Genette, Gerard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1997.
- Grant, John N., ur. *Aldus Manutius: Humanism and the Latin Classics*. Chicago: Harvard University Press, 2017.
- Grant, Leonard W. »The Major Poems of Naldo Naldi.« *Manuscripta* 6, št. 3 (1962): 131–154.
- \_\_\_\_\_. »The Minor Poems of Naldo Naldi.« *Manuscripta* 7.1 (1963): 3–17.
- \_\_\_\_\_. »The Life of Naldo Naldi.« *Studies in Philology* 60.4 (1963): 606–617.
- Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. London: Penguin, 1995.
- Fantazzi, Charles. »Poliziano's *Favola di Orfeo*: a *Contaminatio* of Classical and Vernacular Themes.« *Revista de Estudios Latinos* 1 (2001): 121–136.
- Fielding, Ian. »Naples and the landscape of Virgilian *otium* in the *Carmina Bucolica* of Petrarch and Boccaccio.« *Illinois Classical Studies* 40.1 (2015): 185–205.
- Germano, Giuseppe. »Giovanni Pontano e la costituzione di una nuova Grecia nella rappresentazione letteraria del Regno Aragonese di Napoli.« *Spolia* 1 (2015): 36–81.

- Holzberg Niklas. *Ovid: The Poet and His Work*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.
- Hubbard, Thomas K. *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*. Michigan: University of Michigan Press, 1998.
- Kania, Raymond. »Orpheus and the Reinvention of Bucolic Poetry.« *The American Journal of Philology*, 133.4 (2012): 657–685.
- Lerner, Laurence. *The Uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry*. London: Chatto & Windus, 1972.
- Lummus, David. »The Changing Landscape of the Self (*Bucolicum Carmen*).« V: *Boccaccio: A Critical Guide to the Complete Works*, ur. Victoria Kirkham, Michael Sherberg in Janet Levarie Smarr. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- Newlands, Carole E. *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Marinčič, Marko. »Pesniška samoposvetitev in *translatio imperii*: Enij, Vergilij, Petrarka, Prešeren.« V: *Kulturni svetniki in kanonizacija*, ur. Marijan Dovič, 93–104. Ljubljana: Založba ZRC, 2016.
- Mazzotta, Giuseppe. *The Worlds of Petrarch*. Durham in London: Duke University Press, 1993.
- Monti Sabia, Liliana. »La *Lyra* di Giovanni Pontano, edita secondo l'autografo Codice Regiense latino 1527.« *Rendiconti* 47 (1972): 1–70.
- Monti Sabia, Liliana, ur. *Giovanni Gioviano Pontano: Poesie latine I*. Torino: G. Einaudi, 1977.
- Nassichuk, John. »Bacchus dans l'œuvre élégiaque de Giovanni Pontano.« *International Journal of the Classical Tradition* 17.1 (2010): 1–21.
- Percopo, Erasmo. *Vita di Giovanni Pontano*. Neapelj: I.T.E.A., 1938.
- Simoniti, Primož. »Tyfurnus, Avguštin (med 1470 in 1479–med 1535 in 1537).« V: *Slovenska biografija*. Ljubljana: SAZU in ZRC SAZU, 2013.
- Soldati, Benedetto. *La poesia astrologica nel 400*. Firenze: Le lettere, 1986.
- Soranzo, Matteo. »Giovanni Gioviano Pontano (1429–1503) on Astrology and Poetic Authority.« *Aries* 1.11 (2011): 23–52.
- Tufano, Carmela Vera. *Le Eclogae di Giovanni Pontano*. Neapelj: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009–10.
- Voss, Angela. »*Orpheus redivivus*: The Musical Magic of Marsilio Ficino.« V: *Marsilio Ficino, His theology, His Hhiosophy, His Legacy*, ur. Michael Allen, Valery Rees, Martin Davies, 227–241. Leiden: Brill, 2002.
- Warden, John. »Orpheus and Ficino.« V: *Orpheus, the Metamorphoses of a Myth*, ur. John Warden. Toronto in Buffalo: University of Toronto Press, 1982.
- Weiss, Sonja. »*Orpheus pro quolibet sapiente*: stranpota v srednjeveških interpretacijah mita o humanizaciji človeštva.« *Primerjalna književnost* 41.2 (2018): 47–60.

## POVZETEK

Orfej s svojo plastično mitološko dediščino ni le pesniška snov ali motiv, ampak je vse prej *persona*, maska, ki so si jo nadevali humanisti, zelo pogosto tedaj, ko so želeli nadrobneje začrtati svojo avtorsko pozicijo. Zlasti plodna je poetika pesniških »mask« v humanistični pastoralni poeziji. Članek se osredotoča na presek obojega, tj. na mit o Orfeju v bukolični poeziji neapeljskega humanista Giovannija Pontana. V njegovi prvi eklogi *Lepidina* predstavlja Orfej arhetip pesnika, ki ima močne vergilijevske poteze, s čimer pesnik upraviči

svoje prilaščanje Vergilijeve poetike in pesniške tradicije. V drugi eklogi *Melizej* pa po smrti žene, ki je humanistovo pesniško kariero močno zaznamovala, v skladu s svojo značilno pesniško ali bukolično »operacijo« postane predvsem biografsko intonirana podoba ovdo-velega pesnika.

## SUMMARY

### Orpheus and Authorship in Latin Humanist Poetry: the Case of Giovanni Pontano

With his malleable mythological heritage, Orpheus is no mere subject-matter or motif in poetry but rather a *persona*, a mask often donned by humanists when they wanted to outline their authorial stand in more detail. The poetics of 'masks' flourished especially in humanist pastoral poetry. The paper focuses on an intersection of the two: on the Orpheus myth as used in the bucolic poetry of a Neapolitan humanist, Giovanni Pontano. His first eclogue, 'Lepidina', portrays Orpheus as the archetypal poet with pronounced Vergilian features, thus vindicating the author's appropriation of Vergil's poetics and poetic tradition. Another eclogue, 'Melisseus', composed on the death of the poet's wife which left a deep mark on his poetic career, follows the characteristic bucolic trend, turning into a largely autobiographical portrayal of the widowed poet.