

Carmelo Ciccia

IL PERVIGILIUM VENERIS
E LA PRIMAVERA DEL BOTTICELLI

Estratto da
ATTI E MEMORIE DELL'ATENEO DI TREVISO
anno accademico 1997/98 - numero 15

IL PERVIGILIUM VENERIS E LA PRIMAVERA DEL BOTTICELLI

di Carmelo Ciccia

Il *Pervigilium Veneris* è un poemetto pervenutoci anonimo nell'*Anthologia Latina* (1), del quale si è scritto tanto attraverso i secoli: sull'autore (che, nonostante le varie attribuzioni a Catullo, Apuleio, Tiberiano, Floro, ecc., rimane ignoto), sul periodo di composizione (che va dal I al IV secolo d. C.), sulla destinazione. Ma soprattutto si è scritto del suo valore, della sua bellezza, della sua melodia: un carme artisticamente ben riuscito, molto lodato dalla critica di tutti i tempi — anche se nel suo accurato e profondo studio filologico Rosario Musmeci, pur non disprezzandolo, non condivide tutta l'entusiastica ammirazione degli altri critici (2) — e la cui atmosfera ritornerà nella letteratura e nell'arte del Rinascimento: basti pensare a poeti come Sannazaro (che curò l'edizione del *Pervigilium* detta anche viennese), Lorenzo dei Medici (“Trionfo di Bacco e Arianna”, “Il ritorno della Primavera”, ecc.), Poliziano (“Ballata delle rose”, “Ben venga maggio” e l'apparizione di Simonetta [Cattaneo] in “Stanze per la giostra di Giuliano dei Medici”), Firenzuola (“Rime”); e a pittori come il Botticelli (*La nascita di Venere*, *La Primavera*).

In questa “Lunga veglia di Venere”, inno forse composto per un coro di fanciulle, certamente c'è una ripresa dell'inno di Lucrezio a Venere Genitrice con cui si apre il *De rerum natura* e del libro II (vv. 323-345) delle *Georgiche*, ma anche — nell'insistenza del ritornello *Cras amet qui numquam amavit, quique amavit cras amet* (“Domani ami chi mai ha amato, e chi ha amato domani ami ancora”) — dell'idea del *carpe diem* oraziano, che poi sarà fatta propria anche dal Magnifico nel brindisi del suo “Trionfo”. Però nel *Pervigilium* l'ignoto autore è andato ben al di là d'un semplice invito epicureo e carnascialesco o anche d'una pur graziosa descrizione estetica del paesaggio e ha concentrato l'attenzione sull'ineludibile istinto di procreazione: Venere è la fonte stessa della vita di tutti gli esseri, quella che, vincendo ogni titubanza o resistenza, favorisce gli accoppiamenti e le nascite; sicché nell'ambiente dominato da lei c'è come un afflato pànico, una forza incoercibile emanante dalla dea e tendente alla riproduzione degli esseri.

L'inno, di 93 settenari tetrametri trocaici divisi in 10 strofe disuguali inframmezzate da un ritornello ripetuto 11 volte, ha un'impostazione popolare: il metro stesso, definito “leggero e volubile” dal Marchesi (il quale avanza anche l'ipotesi che l'autore sia siciliano o addirittura iblese), è estraneo alla lirica classica e tipico di quella drammatica; inoltre ci sono vari volgarismi e grecismi, nonché — come osserva Italo Mariotti — “spunti che fanno pensare a una raffinata e dotta tecnica compositiva, di tradizione forse ellenistica, per cui si può accostare il *Pervigilium* al movimento esoterico dell'epoca di Adriano” (3).

Secondo Luigi Alfonsi l'ignoto autore, di squisita cultura alessandrina, vuole esaltare la Venere *Hyblaea*, fecondatrice e madre di Roma: l'inno, sciolto e personale, nonostante sembri appartenere alla tarda latinità per i volgarismi presenti e per certi costrutti come il *de* con l'ablativo causale, va ricondotto all'ambiente di Adriano e dei *poetae novelli*. Nell'inno c'è “oltre lo spunto di malinconia, il pagano senso della vita, l'invito all'amore, un naturalismo tripudiente (nel ritornello!)”

..., che dissolvendo il dolore si pone come profondo motivo polemico anticristiano, anche nell'asserire il legame tra Venere e la stirpe latina". Anche per l'Alfonsi l'ignoto autore, che conosce tradizioni ellenistiche sulla Sicilia e cita un verso di Calpurnio Siculo, molto probabilmente è un siciliano (4).

Su Adriano, che regnò dal 117 al 138, torna Francesco Sinatra, supponendo che l'inno possa essere stato scritto in occasione dell'ascensione al vulcano Etna nel 123 da parte dell'imperatore e ponendo come scenario della festa la piana di Catania, con particolare riferimento al santuario della dea iblea di cui aveva parlato Pausania, santuario collocato dal Sinatra sull'acropoli dell'attuale città di Paternò (5).

Dunque, la festa che durava tre notti nelle calende d'aprile e in cui doveva essere cantato l'inno è quella della Venere Iblese, la dea cioè in cui si riconoscono le suddette qualità e che aveva il suo più famoso tempio proprio nell'etnea *Hybla Maior*, cioè in un "luogo fertile" per eccellenza. Ciò conferma la grande devozione della Sicilia a Venere, la quale aveva a Erice (TP) un altro noto santuario, per tradizione fondato da Enea. Questo santuario — insieme con il culto della Venere Ericina — è tuttora ricordato in un'epigrafe apposta su un muro di cinta del castello di Venere, sorto nel luogo del santuario stesso, attiguo al castello di Pepoli, La Sicilia era così divisa tra la Venere Iblese a est e la Venere Ericina a ovest; e della Venere Ericina si ricordò fra gli altri Orazio (6) quando scrisse le parole "*Erycina ridens*". *Ridens* è un appellativo tradizionale di Venere e può essere inteso come "sorridente" o "amica del riso". Le proprietà fecondatrici del sorriso di Venere erano ben note nel mondo classico; e fra gli altri se ne fecero interpreti il Foscolo nel sonetto "A Zacinto" ("fea quell'isole feconde / col suo primo sorriso") e il Carducci nella 2^a delle *Primavere Elleniche* ("De l'ombroso pelasgo Erice in vetta / Eterna ride ivi Afrodite e impera, / E freme tutt'amor la benedetta / Da lei costiera").

Del culto della Venere Iblese è prezioso documento un'epigrafe ora conservata nel museo del Castello Ursino di Catania con la scritta "*Veneri Victrici Hyblensi*", relativa ad una statua offerta da un Caio Publicio Donato alla Venere Vincitrice Iblese. Nell'anno 21 a. C. — riferisce Barbaro Conti — Augusto inviò nuovi abitanti a Catina (= Catania) divenuta colonia romana: una parte di questa colonia si stanziò a Ibla, *vicus* di Catina, e vi eresse un'ara a Venere Vincitrice (7). La struttura completa dell'epigrafe è la seguente:

 VENE
 RI •
 VICTRI
 CI •
 HYBLEN
 SI •
 C • PUBLIC
 DONA
 TUS
 D • D •

L'epigrafe è incisa sul fronte d'un cippo esagonale, avente in alto un'incavatura atta a ricevere la base d'una statua, scoperto a Paternò nel 1759 (8).

Ma forse sarà più interessante apprendere che originariamente — come sostenuto da alcuni — la dea titolare di questo culto aveva nome proprio Ibla, che essa era effigiata anche in una moneta o medaglia e che in seguito alla conquista romana fu identificata con la dea Venere: e ciò come accaduto per altre città, anche greche, in cui ci fu la divinizzazione della città e il toponimo è il nome del nume tutelare (città Ibla = dea Ibla, e viceversa). Del resto, siccome Pausania parla di “una dea iblea”, senza precisarne il nome (Υβλαία θεου) ma aggiungendo che essa aveva un santuario tenuto in gran venerazione dai sicelioti (quindi non solo dagli iblei), questo fa supporre con fondamento che una dea oggetto di tanto culto, indicata come “iblea”, fosse una divinità autòctona ed epònima, cioè della stessa località che le aveva dato il proprio nome e le funzioni di patrona. Pausania aggiunge che quest’iblei, oltre ad essere grandi interpreti di prodigi e sogni, erano i più pii della Sicilia: e in questo giudizio si rifà a Filisto, che per essere siracusano certamente se ne intendeva (9).

A questo punto bisogna ricordare che nell’antica Sicilia, oltre all’Ibla etnea, esistevano almeno altre due città di nome Ibla (significante “terra fertile”), di cui una era vicino all’attuale Augusta (SR) e l’altra — città/monte — era l’attuale Ragusa, quindi attuali monti Iblei. *Ibla*, *ibleo* e *iblese* sono vocaboli che ricorrono nella letteratura (greca, latina e italiana) per ben 2.500 anni, da Eschilo a Quasimodo, costituendo un ragguardevole *tòpos*. Decantano o citano Ibla (sempre in tono elogiativo) autori come Filisto, Dioscòride, Pausania, Strabone, Cicerone, Virgilio, Livio, Ovidio, Plinio il Vecchio, Seneca, Lucano, Petronio, Stazio, Marziale, Claudiano, Bandello, Tasso, Guarini, Marino, Vico, Metastasio, Parini, Monti, Foscolo, Tommaseo, D’Annunzio: e questo, soltanto per citarne alcuni. Il vocabolo *Ibla* è stato adoperato perfino come nome di donna, ad indicare leggiadria, gentilezza, dolcezza (vedi Ariosto e Firenzuola). Il mito è basato principalmente sulla fertilità della terra, la bellezza del paesaggio, il clima, i fiori, le api e il miele.

D’Ibla e della dea iblea si sono ampiamente occupati studiosi e opere di primo piano anche stranieri, fra cui è doveroso ricordare almeno il Forcellini-Perin (10), il Ciàceri (11), il Lübker (12), la tedesca Real Enciclopedia della Scienza dell’Antichità Classica (13) (in cui figurano al riguardo tre voci: “Hybla” di Konrad Ziegler, “Hyblaia” di Hugo Hepding e “Hyblaion” ancora dello Ziegler), il Pace (14) e il Libertini (15).

Ma torniamo al *Pervigilium Veneris*. Nell’inno la dea assume un atteggiamento regale, e intorno a lei spazia un ambiente primaverile, ricco di fiori e di profumi (vv. 49-52):

Iussit Hyblaeis tribunal stare diva floribus:
Praeses ipsa iura dicet, adsidebunt Gratiae.
Hybla, totos funde flores, quidquid annus adtulit:
Hybla, florum sume vestem, quantus Aetnae campus est.

Traduce Sergio Baldi : “Divina ella vuole il suo campo cosparso di fiori iblei; / ordina ella e comanda, e le rispondon le Grazie / e i fiori tutti che l’anno porta alle valli di Ibla / e più che alle valli di Ibla, e più che ai campi dell’Etna.”. Per questi ultimi due versi il Marchesi rimane più

aderente alla lettera: “Ibla, versa tutti i fiori, quanto l’anno ce ne ha dati: / Ibla, copriti di fiori quanto è grande il campo di Etna” (16); mentre la mia traduzione letterale di tutto il brano è la seguente: “La dea ha deciso che il suo trono sia eretto fra i fiori iblei: / presiederà lei stessa e detterà leggi, con l’assistenza delle Grazie. / Ibla, spargi tutti i fiori, tutti quelli che l’anno ha prodotto! / Ibla, indossa una veste di fiori grande quanto la Piana etnea!”

Il Marchesi afferma che stavolta non sono i fiori del monte Ibla, ma quelli della città *Hybla Maior*; ed Etna non sarebbe il vulcano e neanche Catania (la quale era stata così chiamata dopo la conquista di Gelone nel 476 a. C.) ma con ogni probabilità la città sicula Inessa, detta Etna dopo che vi si stabilirono i dori etnei vinti da Ducezio nel 461 a.C. A sua volta Italo Mariotti è ancora più esplicito, dichiarando senza mezzi termini l’identità fra quest’antica Hybla e l’attuale Paternò, come fanno il Correnti e il Sinatra. Ed altrettanto esplicita è anche l’enciclopedia della letteratura Garzanti, la quale alla voce “*Pervigilium Veneris*” così scrive: “Si ritiene che il *P. V.* fosse stato composto per un coro destinato ad una veglia notturna in preparazione alla festa di Venere, che si celebrava a Ibla (oggi Paternò) ai piedi dell’Etna a ogni ritorno della primavera.” (17)

Con quest’ultima ipotesi, allora, possiamo intendere meglio l’espressione “*Aetnae campus*” dei versi citati: basta tradurre *campus* con la parola “piana”; e quindi la piana dell’inno non è altro che quella che si trova ai piedi dell’Etna e che oggi si chiama Piana di Catania, ricca di fiori, ma anche di messi, d’altri prodotti agricoli d’ogni genere e oggi d’agrumi (18). L’ignoto poeta è rimasto colpito dalla vastità di questo *campus*, vastità espressa con l’aggettivo *quantus* = quanto grande; e questa pianura così grande, in Sicilia, non può essere una piana qualsiasi, magari verso Ragusa (monte Ibla) o verso Enna, ma la Piana di Catania. Peraltro anche lo Schilling (che ha curato e tradotto in francese l’inno) (19) e la Garbarino aderiscono a questa tesi, parlando l’uno di “*plaine de l’Etna*”, cioè “piana dell’Etna” (20), e l’altra di “piana fiorita ai piedi dell’Etna” (21). Così cade anche la lezione *Ennae* (d’Enna) al posto di *Aetnae* avanzata nel sec. XVI dal Lipsio (22) e ripresa nel sec. XIX dal Baehrens (23).

A questo punto non possiamo non soffermarci sulla bellezza di questo passo (oltre che di tutto il resto) ed in particolare sulla veste di fiori che *Hybla* deve indossare (“*florum sume vestem*” del verso 52). È stupenda questa veste d’*Hybla* fatta di fiori ed estesa a tutta la piana, la quale fa da veste a *Hybla*. C’è qui una forte idealizzazione del paesaggio: la piana etnea su cui troneggia Venere dall’alto dell’acropoli d’Ibla appare al poeta e ai lettori come una variopinta, olezzante e melodiosa isola di sogno, una specie — se è lecita l’espressione in clima pagano — di paradiso terrestre, agognato da quanti magari non possono recarvisi. Ed è proprio in questa piana, in quest’isola di sogno che scoppia la primavera e da qui parte l’incitamento a seguire l’istinto primigenio della generazione e della moltiplicazione (24).

Tuttavia non c’è quell’erotismo che qualcuno vi ha visto: se per erotismo s’intende licenziosità e ricerca d’un godimento egoistico sterile e fine a sé stesso, in una composizione religiosa, sacra, non può esserci questo tipo d’erotismo; perciò prima ho detto che il contenuto dell’inno va al di là d’un semplice invito epicureo o carnascialesco, anche se non vi manca la

spregiudicatezza. Tutto porta al divenire della natura, inteso come continua crescita e mutazione degli esseri.

Di “Venere Iblea” parla anche il Monaco-De Bernardis-Sorci, che in una nota indica Ibla come “città della Sicilia, alle falde meridionali dell’Etna, sul corso del Simeto” (25). Ma sarà più opportuno citare Donato Gagliardi, che ha fatto una delle analisi più lucide del *Pervigilium*: “Un commosso epitalamio sulle nozze del mondo con la primavera, pieno di grazia sensuale e traboccante di gioia di vivere [...] Ed ecco finalmente la descrizione della festa, nella pianura di Ibla, sui cui fiori la dea volle innalzato il suo trono, ai piedi dell’Etna. Nei famosi versi d’invocazione [...] dalla ripetizione del toponimo e dalla sostanziale analogia di struttura, traluce una fantasmagoria di colori di grande effetto, sullo sfondo di quella campagna siciliana che farà da scenario anche al ratto di Proserpina nell’opera di Claudiano.” Per il Gagliardi questo poemetto rappresenta “il vertice di tutta la poesia tardoantica” ed è evidente che in esso c’è l’identificazione di *Venus* con *Voluptas*. Sono — questi — passi d’un saggio che sicuramente, anche per la capacità e finezza espressiva, ha dato un contributo determinante alla valorizzazione e comprensione del *Pervigilium Veneris*. (26)

E che si possano fare collegamenti col futuro Rinascimento — come dicevamo — non è ipotesi peregrina: basti pensare al grandioso dipinto *La Primavera* di Sandro Botticelli (Firenze, Uffizi), il quale — come osserva Francesco Negri Arnoldi — “sembra voglia illustrare il ritorno della Primavera, ma che appare piuttosto come un Trionfo di Venere, rappresentata in languida posa al centro della composizione tra due distinti gruppi: quello con la Flora inseguita da Zefiro e con la Primavera inghirlandata e vestita di fiori che cosparge di rose il suo cammino, e l’altro con le tre Grazie danzanti e Mercurio col caduceo alzato verso i rami dei verdi alberi di arancio che formano l’amen e fresco boschetto” (27).

E Guido Cornini, che ha analizzato molto attentamente questo dipinto, scrive: “L’immagine si materializza nella cornice fiorita di un prato primaverile, lambito della penombra di un boschetto di aranci e disseminato di erbe e piante d’ogni specie che ha messo alla prova le capacità inquisitive dei commentatori almeno quanto il riconoscimento delle valenze concettuali del dipinto. Al di là dell’aranceto, scandito dalle fitte verticali degli alberi, lo spazio è delineato da una siepe di mirto stagliata in controluce.” Per il Cornini, la scena è posta nel mitico giardino dell’isola di Cipro, sacra a Venere (28); ed è probabile che essa, “intessuta di richiami a Orazio, Lucrezio, Apuleio, rielabori suggestioni del Poliziano di ascendenza ficiniana.” E qui praticamente il Cornini rilancia l’idea del Gombrich. (29)

A lungo si è discusso sulle fonti e sul significato allegorico dell’opera botticelliana *La Primavera*. Fra le fonti di questo dipinto anche Giulio Argan ha posto *L’Asino d’oro* di Apuleio (libro X: giudizio di Paride, nel momento in cui Venere entra in scena) citando anche lui il Gombrich. Poi, sulla base d’una lettera di Marsilio Ficino al suo discepolo Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici (parente del Magnifico), per il quale il dipinto fu eseguito, l’Argan ha affermato che il tema centrale è la ficiniana identificazione di *Venus* con *Humanitas* (30). E anche secondo Stefano

Zuffi “Botticelli affronta il nuovo tema della trasposizione in pittura di raffinate idee filosofiche, attraverso un limpido colore, l’uso di preziose velature e l’impeccabile nitore del disegno” (31).

Alcuni hanno messo *La Primavera* botticelliana in relazione con l’omonimo dipinto parietale del sec. I d. C. scoperto a Stabia e ora esposto al museo archeologico nazionale di Napoli, in cui la donna che coglie fiori sembra avere le movenze della Primavera del Botticelli; ma egli non poté conoscere l’esistenza di questo dipinto parietale perché gli scavi della zona di Pompei ebbero inizio soltanto nel XVIII secolo, e quindi molto dopo di lui. Inoltre, a differenza di quella del Botticelli, la figura antica è vista di dietro, non sparge fiori ma li coglie, non ha fondale e soprattutto non ha la veste di fiori, particolare — quest’ultimo — del tutto originale nella pittura italiana pur considerando il tentativo (fra scientifico, *naïf* e ironico) d’Arcimboldo nella sua *Flora*, anch’esso carico di valenze intellettuali e simboliche.

Per me evidentemente la fonte più vicina è il *Pervigilium Veneris*, del quale il dipinto del Botticelli ha molto; ed è probabile che il pittore fiorentino, frequentando un ambiente intellettuale ed umanistico qual era quello dei Medici, in cui quest’inno potrebbe essere stato conosciuto, si sia ispirato anche ad esso, magari dietro suggerimento di qualche intellettuale o umanista. Si noti nel quadro, in particolare, oltre a Venere, Cupido-Amore alato che sovrasta tutti con arco e frecce pronto a colpire, le tre Grazie (= *adsidebunt Gratiae*), la veste di fiori della Primavera (= *florum sume vestem*) e il suo gesto di spargere fiori (= *totos funde flores*), il campo pieno di fiori variopinti (= *Aetnae campus*) e lo sfondo dei “verdi alberi di arancio” con mazzetti di zàgara, il voluttuoso fiore dell’arancio (simbolo delle nozze) detto anche fiore degli sposi, nel periodo di passaggio tra la fine dell’inverno e l’inizio della primavera (ricordiamo che la festa si svolgeva nelle calende d’aprile): lo scenario sembra posto nella zona etnea, dove all’epoca del *Pervigilium* non esistevano questi alberi, che invece c’erano all’epoca del pittore perché nel frattempo introdottivi dagli arabi, inventori dei famosi giardini d’aranci. A dire il vero, nell’inno Cupido appare nudo e inerme; ma, come dice l’ignoto poeta ai versi 34-35, *Cupido pulcher est: / Totus est in armis idem quando nudus est Amor* (“Cupido è bello: Amore è tutto in armi lo stesso, quando è nudo”). Amore era nudo nella tradizione greco-romana: e il Foscolo nei *Sepolcri* (vv. 177-178) scrisse che fu il Petrarca ad adornare d’un velo candidissimo Amore “in Grecia nudo e nudo in Roma”.

Si noti poi nel volto della Primavera il sorriso simile a quello della leonardesca *Gioconda*: misterioso, enigmatico, tra soddisfatto, compiaciuto e ammiccante se non malizioso. E la sua veste fiorata è proprio quella d’Ibla.

Infine non si può escludere qualche influsso d’Ovidio (*Metamorphoseon*, V 385-401 e indirettamente *Fasti*, IV 425-442): lo scenario ovidiano così dettagliato potrebbe avere ispirato tanto l’ignoto autore del *Pervigilium* quanto (sia pure attraverso le *Stanze* del Poliziano e le opere del Magnifico stesso) il Botticelli, anche perché Flora era un’antica divinità latina della Primavera il cui ratto da parte di Zefiro, quando lei era ancora la ninfa greca Clòride, si collegava a quello di Persefone-Proserpina da parte di Ade-Plutone e in cui onore si celebravano in aprile le feste dette *Floralia*.

E forse non è un caso che il fiorentino Agnolo Firenzuola, contemporaneo sia pure per pochi anni del Botticelli, abbia accomunato in un verso delle sue Rime (32) tre donne da lui ammirate dai nomi di tre protagoniste del *Pervigilium*: Delia, Flora e Ibla, di cui le ultime due, secondo la mia interpretazione, figurano anche nel dipinto *La Primavera*.

Quanto poi alla lettura di questo dipinto recentemente fatta da Claudia Villa nel suo saggio *Mercurio "retrogrado" e la retorica nella bottega di Botticelli* (33), secondo cui — sulla base della diffusa metafora medievale dei fiori retorici — la figura finora detta Primavera sarebbe la Retorica e per il resto il dipinto sarebbe ispirato dal *De nuptiis Mercurii et Philologiae* (34) del retore africano Marziano Capella (sec. IV-V d. C.), osservo anzitutto che in quest'ipotesi l'iter logico-pittorico sarebbe troppo complesso, se non cervellotico. Inoltre: gli alberi del pomario non sono cotogni, ma sembrano proprio agrumi, per tronchi, foglie, frutti e fiori di zàgara; il luogo può benissimo essere giudicato "ameno" per forme, frutti, colori e soprattutto tantissimi fiori e intuibili profumi; è vero che i fiori retorici sono abbellimenti stilistici, ma nel *Pervigilium* si parla chiaramente di "veste di fiori". Ammesso che la lettura della Villa abbia qualche fondamento per la parte sinistra del dipinto (nulla esclude che il Botticelli nell'organizzazione plastica e logistica dei personaggi abbia avuto presente anche il testo di Marziano, oltre che il *Pervigilium*), tuttavia ribadisco la mia interpretazione in particolare relativamente alla figura della Primavera-Ibla come emerge dalla tradizione letteraria classica, oltre che alle figure di Venere e Flora e al campo di fiori etneo.

Prima di concludere l'analisi de *La Primavera* ricordiamo che il tema di Venere come dea della fecondità è svolto dal Botticelli anche nel dipinto intitolato *La nascita di Venere*: la dea nasce dal mare su una conchiglia, che — com'è noto — nella tradizione greco-romana simboleggiava l'organo genitale femminile e quindi la fecondità e la procreazione. Ovviamente il mito di questa nascita divina (35), con un cenno alla mutilazione d'Urano, si riscontra anche nel *Pervigilium* (vv. 9-11):

Tunc cruore de superno spumeo pontus globo
Caerulas inter catervas inter et bipedes equos
Fecit undantem Dionen de marinis imbribus.

“Allora il mare da un batuffolo di schiuma di sangue celeste / fra cerule moltitudini e bipedi ippocampi / fece nascere com'un'onda Dione dall'onde marine.” Perciò le due opere del Botticelli trovano nel *Pervigilium* stesso un motivo d'unione che si può sintetizzare nelle seguenti parole: fertilità, fecondità, procreazione.

Possiamo dunque affermare che aveva ragione Marziale quando nell'epigramma IX, 11 dichiarava che il nome Primavera, “nome nato con le viole e le rose, con cui si nomina la parte migliore dell'anno”, sa d'Ibla (*Hyblam quod sapit*): erano tanto associati i due nomi, che per lui Primavera voleva dire in primo luogo bellezza (paesaggio), profumo (fiori) e dolcezza (miele) d'Ibla e grande festa primaverile della Venere Iblese. Praticamente è con Marziale e col

Pervigilium Veneris che ha inizio l'identificazione d'Ibla con la Primavera e quella personificazione che durante il Rinascimento sfocerà in questa famosa opera pittorica e nella presenza di donne chiamate Ibla (= Primavera). Per i poeti classici Primavera e Ibla erano strettamente connesse; e se a queste aggiungiamo Venere, otteniamo il *Pervigilium Veneris* e La Primavera del Botticelli, dipinto nel quale questo pittore ha dato un corpo e un volto a Ibla: quello della Primavera (36).

Carmelo Ciccia

NOTE

- 1) L'*Anthologia Latina*, raccolta di scritti minori, si formò in Africa agli inizi del sec.VI d. C. e comprende poemetti, poesie brevi ed epigrammi spesso di grande valore letterario, di autori contemporanei e anteriori. Essa influì notevolmente sulla poesia latina del Medioevo.
- 2) Rosario Musmeci, *Pervigilium Veneris*, Galatea, Acireale, 1970.
- 3) Italo Mariotti, *Storia e testi della letteratura latina*, vol. V, Zanichelli, Bologna, 1980, pag. 101.
- 4) Luigi Alfonsi, *Letteratura latina*, Sansoni, Firenze, 1957, pagg. 377-378.
- 5) Francesco Sinatra, *Il territorio del Pervigilium Veneris*, "La gazzetta dell'Etna", Paternò, 24.II.1985; *Male oscuro ed angoscia del Pervigilium Veneris*, ibidem, 31.XII.1988; *La Ibla descritta dallo storico Tucidide*, ibidem, 31.X.1992.
- 6) Orazio, *Carmina* I 2,33. Altri poeti latini che citarono la Venere Ericina sono: Catullo (*Carmina* XLIV), Propertio (*Elegiae* III 13), Ovidio (*Amores* II 10, *Metamorphoseon* V, *Heroides* XV), Seneca (*Fedra*).
- 7) Barbaro Conti, *Il culto ecumenico di Santa Barbara*, Tipolito Ibla, Paternò, 1995, pag. 255.
- 8) Gabriel Castellus Turris Mutiae, *Siciliae et adjacentium insularum veterum inscriptionum nova collectio prolegomenis et notis illustrata*, Panormi, Typis Regiis, MDCCLXXXIV, pag.10, dove c'è anche il disegno dell'ara; e inoltre *Corpus Inscriptionum Latinarum* editum a Theodoro Mommsen, apud Reimerum, Berolini, MDCCCLXXIII, vol. X, pars posterior, n. 7013, pag. 720.
- 9) Alla *Storia di Sicilia* di Filisto (425-356 a. C.) attinse poi largamente Diodoro Siculo per la sua *Biblioteca storica*.
- 10) *Lexicon Totius Latinitatis* ab Aegidio Forcellini Seminarii Patavini alumno lucubratum, deinde a Iosepho Furlanetto eiusdem Seminarii alumno emendatum et auctum, nunc vero curantibus Francisco Corradini et Iosepho Perin Seminarii Patavini item alumni emendatius et auctius melioremque in formam redactum, Patavii [1769-1841], quarta editio, 1864-1926: tom. V, *Onomasticon*, auctore Iosepho Perin cum appendice eiusdem [1913], MCMLXV, Arnaldus Forni Excudebat Bononiae, Gregoriana Edente Patavii, pag. 766.
- 11) Emanuele Ciaceri, *Culti e miti nella storia dell'antica Sicilia*, Battiato, Catania, 1911, pagg. 15-23.
- 12) *Il lessico classico*, lessico ragionato dell'antichità classica, di Federico Lübker, traduzione di Carlo Alberto Murero pubblicata da Forzani e C. - Roma, 1898, condotta sulla sesta edizione tedesca.
- 13) *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, A. Druckenmüller Verlag, IX, 1, 1914, coll. 25-29.
- 14) Biagio Pace, voce "Sicilia", parte "La Sicilia nell'antichità / Storia", dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1951, vol. XXXI, pag. 667.
- 15) Guido Libertini, voce "Galeoti" della stessa Enciclopedia, vol. XVI, pag. 269.
- 16) Concetto Marchesi, *Storia della letteratura latina*, vol. II, Principato, Milano, 1979, pag. 394.
- 17) Italo Mariotti, *Op. cit.*, pag. 101; Santi Correnti, *Paternò*, C. E. N. T., Catania, 1973, pagg. 9-26.; *La nuova enciclopedia della letteratura*, Garzanti, Milano, 1985, pag. 732.
- 18) La piana di Catania cominciò ad essere denominata così a partire dall'epoca dell'impero romano, mentre precedentemente era detta piana di Lentini.

- 19) *Pervigilium Veneris (La veillée de Vénus)*, texte établi et traduit par Robert Schilling, “Les belles lettres”, Paris, 1944-1961.
- 20) Nelle note finali lo Schilling scrive che la località del *Pervigilium* è certamente *Hybla Gereatis*, a cui apparteneva l’epigrafe *Veneri Victrici Hyblensi*. L’Ibla etnea è identificata con Paternò anche da François Lasserre nel testo di Strabone da lui curato, tomo III, “Les belles lettres”, Paris, 1967, pag. 258, e dal Dizionario Enciclopedico Sansoni, 1972, pag. 931.
- 21) Giovanna Garbarino, *Letteratura latina*, vol. III, Paravia, Torino, 1992, pag. 523.
- 22) Joost Lips, latinizzato Lipsius, belga (1547-1606), fu un appassionato studioso dell’antichità e autore di numerosi commenti ad opere latine.
- 23) *Poetae Latini minores*, Aemilius Baehrens curavit, vol. IV, Teubner, Lipsiae, 1882, pag. 293.
- 24) Quanto alla bellezza dell’ambiente, è da rilevare che già Socrate (in Platone, *Simposio*, XXV) aveva affermato che la bellezza favorisce la procreazione, “atto divino e immortale”.
- 25) Monaco-De Bernardis-Sorci, *La produzione letteraria nell’antica Roma*, vol. III, Palumbo, Palermo, pagg. 422 e 424.
- 26) Donato Gagliardi, *Aspetti della poesia latina tardoantica*, Palermo, 1972, pagg. 27-35.
- 27) Francesco Negri Arnoldi, *Storia dell’arte*, vol. II, Fratelli Fabbri, Milano, 1981, pag. 684.
- 28) I poeti parlano della presenza d’aranci e cedri nell’isola di Cipro, sacra a Venere: vedi ad esempio Giambattista Marino nel suo poema *Adone* (c. VI, ott. 147; c. VII, ott. 106; c. XIV, ott. 246), dove queste piante fanno parte del giardino del piacere.
- 29) Guido Cornini, *Botticelli*, Giunti, Milano, 1990, pag. 28; Ernst Gombrich, *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli*, in *Immagini simboliche*, (Londra 1972) Torino 1978, pagg. 47-114.
- 30) Giulio Carlo Argan, *Botticelli*, in *I maestri della pittura italiana* a cura dello stesso Argan, Mondadori, Milano, 1955. Vedi anche *L’opera completa del Botticelli* a cura di Gabriele Mandel, Rizzoli, Milano, 1978, pag. 92.
- 31) *La pittura italiana* a cura di Stefano Zuffi, Electa, Milano, 1997, pag. 122.
- 32) “Satira al signor Pandolfo Pucci”, v. 105.
- 33) Maria Corti, *Una nuova lettura del capolavoro di Botticelli / La Primavera cambia nome*, in “La Repubblica”, Roma, 25.VI.1997.
- 34) “Sulle nozze di Mercurio e Filologia”.
- 35) Questo mito fu cantato — fra gli altri — anche dal Foscolo nel sonetto “A Zacinto” e nell’inno primo (vv. 38 e segg.) del poemetto *Le Grazie*.
- 36) Per tutto questo si può vedere il seguente libro: Carmelo Ciccia, *Il mito d’Ibla nella letteratura e nell’arte* (Pellegrini, Cosenza, 1998). Una sintesi del presente saggio dal titolo “L’allegoria della Primavera botticelliana” ha vinto il premio di saggistica “Goffredo Parise” di Bolzano.

[“Atti dell’Ateneo di Treviso”, 1997-98, tipograf. Zoppelli, Treviso]

[Dal libro: Carmelo Ciccia, *Il mito d’Ibla nella letteratura e nell’arte* (con testo e traduzione del *Pervigilium Veneris* e nuova interpretazione della *Primavera* del Botticelli), Pellegrini, Cosenza, 1998, pagg. 98-107]
